

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PARTENAIRE INVISIBLE : LA RÉHABILITATION DE JULIE CANDEILLE
DANS LA VIE ET L'ŒUVRE DE GIRODET

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ANDRÉANNE PARENT

MAI 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à débiter mon mémoire en prenant le temps de remercier du plus profond de mon cœur les personnes qui sont restées à mes côtés durant les deux années et demie qu'ont duré mon projet de maîtrise. Quand j'ai débuté mes études de 2^e cycle à l'automne 2017, j'étais loin de saisir complètement l'impact qu'une telle décision aurait sur ma vie. Avec un peu de recul, je réalise que je n'étais pas entièrement prête à faire le saut, mais c'est avec fierté que je peux affirmer l'avoir fait.

D'abord, merci à ma directrice de recherche, Peggy Davis, qui m'a aidé à repousser sans cesse mes limites afin que je puisse offrir le meilleur de moi-même dans ce travail. Sous ton aile, j'ai travaillé plus fort que toutes mes années de bac réunies (!) ; j'ai rédigé, re-rédigé, corrigé, révisé, bonifié, étoffé, et recommencé encore, encore et encore. L'exercice a été pour le moins intense et laborieux, mais je peux certifier que, grâce à ton soutien, tes judicieux conseils et ta direction extraordinaire, j'y suis parvenue et j'ai réussi. Tu m'as démontré que le dur labeur porte ses fruits, et je ne suis pas près d'oublier cette grande et belle leçon de vie.

Merci à Pascale Gardès et à toute l'équipe du musée Girodet à Montargis, qui ont chaleureusement accueilli dans leur merveilleuse institution la chercheuse en herbe à l'accent étrange que je suis. Grâce à votre générosité, mes recherches ont pu être menées à bien, et mon mémoire à terme.

Je tiens d'ailleurs à exprimer mon immense reconnaissance à Sidonie Lemeux-Fraitot, ma « rock star » de l'histoire de l'art, qui s'est montrée si patiente et généreuse à mon égard durant mon séjour en France, et même après. Ton aide m'a été infiniment précieuse. Grâce à toi, j'ai pu faire la connaissance de la galeriste Laurie Marty de Cambiaire, qui a eu la gentillesse de me présenter l'autoportrait inédit de Julie Candelle, une œuvre aussi rare

que magnifique. Merci à vous deux de m'avoir fait découvrir ce pan mystérieux de la vie de cette femme de lettres exceptionnelle.

Une mention spéciale aux personnes qui, par leurs petits gestes et leurs sages conseils, m'ont permis de tracer ma route vers mon projet de maîtrise tel que je le présente aujourd'hui : merci à Eduardo Ralickas, le premier professeur à m'avoir encouragé à explorer les sentiers battus et à trouver ma propre voie ; merci à Dominic Hardy pour le catalogue sur Girodet et les encouragements à poursuivre sur ma lancée ; merci à Edith-Anne Pageot pour son enthousiasme et ses avis pertinents ; merci à Ersy Contogouris, pour le meilleur séminaire de l'univers et de m'avoir ouvert les yeux sur tant de choses que je n'aurais pas osé explorer en d'autres circonstances.

Ces deux dernières années ont été les plus enrichissantes et les plus difficiles de ma vie, et sans l'appui de ma famille et mes ami·e·s les plus proches, j'aurais difficilement pu accomplir ce travail qui m'a coûté tant de temps et d'énergie. Le support et l'amour inconditionnel de mes parents comptent pour beaucoup dans la réalisation de ce projet. Je ne saurais les remercier assez pour m'avoir accompagné avec tant de patience et de passion tout au long de cette aventure. Et un merci tout particulier à ma mère, la personne que j'admire le plus en ce bas monde et sans qui rien de tout ceci n'aurait pu voir le jour. Je t'aime, maman. Merci pour tout.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : La naissance d'un partenariat.....	7
1.1 Le « féminocentrisme » du siècle des Lumières et le contexte sexiste de la Révolution française.....	7
1.1.1 Contraintes et contribution des femmes à la culture française.....	10
1.1.2 Stratégies et compromis dans la production culturelle féminine.....	12
1.2 « Par le travail et l'amitié ».....	17
1.2.1 Le scandale Lange-Girodet : de la tragédie à la satire.....	18
1.2.2 L'envers du décor : (l'absence de) reconnaissance du talent féminin.....	27
1.2.3 La belle fermière et l'artiste maudit.....	35
1.2.4 L'association inattendue : entre passion et raison.....	39
CHAPITRE II : Le génie et l'ingénieuse.....	47
2.1 La muse devenue alter ego.....	47
2.1.1 Le double portrait : symbole d'une filiation.....	52
2.2 L'alter ego devenue égérie.....	56
2.2.1 Le vase commémoratif.....	56
2.2.2 L'autoportrait inédit de Julie Candeille.....	62
2.3 L'égérie devenue partenaire.....	70
CHAPITRE III : Le mariage de talents.....	79
3.1 La critique d'œuvres et « cet instinct de femme ».....	79
3.1.1 <i>Atala au tombeau</i> (1808).....	83
3.1.2 <i>La révolte du Caire</i> (1810).....	90
3.1.3 <i>Pygmalion et Galatée</i> (1819).....	98
3.2 « L'hymen de deux beaux talens ».....	108
3.2.1 <i>Bathilde, reine des Francs</i> (1814).....	109

3.2.2 <i>Agnès de France ou le Douzième Siècle</i> (1821)	121
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Girodet <i>Mademoiselle Lange en Danaé</i> 1799 Huile sur toile 64,8 × 54 cm Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art. 20	22
1.2 Anonyme <i>Dédié au peintre G.</i> Vers 1799 Estampe satirique Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF)	25
1.3 Girodet <i>Le Sommeil d'Endymion, dit aussi Endymion, effet de lune</i> 1791 Huile sur toile 198 × 261 cm Paris, Musée du Louvre	43
2.1 Girodet <i>Double portrait de Julie Candaille et de Girodet</i> 1807 Crayon noir, encre brune et rehauts de craie et de gouache blanche 11 cm de diamètre Collection particulière	53
2.2 Girodet <i>Projet de vase commémoratif</i> 1806 Estompe noire sur papier 19 × 13,5 cm Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)	57

- 2.3** Julie Candaille **63**
Autoportrait
Entre 1785 et 1789
Pierre noire, sanguine, craie blanche, gouaches bleue et blanche sur papier
31 × 23,5 cm
Paris, Galerie Marty de Cambiaire
- 2.4** Jean-Baptiste Isabey **69**
Portrait présumé de Julie Candaille
Vers 1790
Fusain avec rehauts de craie blanche et de sanguine sur papier marron
30,6 × 25 cm
Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans
- 3.1** Girodet **84**
Esquisse pour *Atala au tombeau*
1808
Plume, encre brune et mine de plomb sur papier vergé (filigrane)
32,8 × 42,5 cm
Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada
- 3.2** Girodet **87**
Atala au tombeau
1808
Huile sur toile
207 × 267 cm
Paris, Musée du Louvre
- 3.3** Girodet **91**
La révolte du Caire
1810
Huile sur toile
339 × 507 cm
Versailles, Musée national du château et de Trianon
- 3.4** Girodet **99**
Pygmalion et Galatée
1813-1819
Huile sur toile
253 × 202 cm
Paris, Musée du Louvre

- 3.5** François-Louis Dejuinne **106**
Portrait de Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »
1821
Huile sur toile
65 × 54,5 cm
Montargis, Musée Girodet
- 3.6** Barthélémy Roger (d'après Girodet) **113**
Gravure pour *Bathilde, reine des Francs* (scène de la confession)
1814
Collection particulière
- 3.7** François Pigeot (d'après Girodet) **113**
Gravure pour *Bathilde, reine des Francs* (scène du jardin)
1814
Paris, BnF
- 3.8** Girodet **117**
Portrait de femme en buste [Julie Candaille ?]
1813
Contre-épreuve au crayon noir, estompe et rehauts de sanguine, gommage
22,5 × 18 cm
Collection privée
- 3.9** Sébastien Cœuré (d'après Pierre-Paul Prud'hon) **118**
Portrait de Madame Simons-Candaille
Vers 1820
Lithographie
20 × 15 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France
- 3.10** Jeanne Doucet de Suriny **118**
Portrait de femme écrivant (Julie Candaille)
Vers 1796
Miniature et enluminure
70 cm de diamètre
Paris, musée du Louvre
- 3.11** Aimée Pagès **118**
Portrait de Julie Candaille
1828
Huile sur toile
Nîmes, Musée des Beaux-Arts de Nîmes

- 3.12** Girodet **120**
Autoportrait présumé, dit aussi *Portrait d'un homme*
1814
Fusain, estompe et pierre noire sur vélin
20,6 × 17,3 cm
Montargis, Musée Girodet
- 3.13** Pierre Adam (d'après Girodet) **124**
Gravure pour *Agnès de France ou le Douzième Siècle*
1821
Fusain avec rehauts de craie blanche
12,7 × 9 cm
Paris, BnF

RÉSUMÉ

Julie Candaille apparaît dans la vie de Girodet vers 1806, alors qu'ils sont tous les deux à l'aube de la quarantaine. À cette époque, leur réputation respective est déjà établie – Girodet en tant que peintre d'histoire, et Candaille comme femme de lettres et de théâtre. Toutefois, dans les premières années du Premier Empire, Girodet souffre encore du scandale Lange-Simons au Salon de 1799 qui entache sa réputation. Cette période sombre du parcours de l'artiste marque le début de son partenariat avec Candaille, car c'est durant cette période que celle-ci choisit de s'impliquer activement dans la vie de Girodet afin de donner un second souffle à sa carrière. Son implication est entière et polyvalente : elle perçoit les honoraires, règle les retards de paiement, use de son statut de salonnière pour lui trouver des client·e·s, etc. Pourtant, son engagement va au-delà des fonctions d'une agente artistique : elle prend part concrètement au processus de création de Girodet, de la conception à la promotion de ses œuvres. Les nombreuses lettres qu'ils s'échangent durant 17 ans démontrent l'importance que le peintre accorde à ses opinions et à ses critiques. Par son immense contribution, elle ne participe pas seulement à l'œuvre d'un artiste, elle contribue de façon déterminante à sa carrière et à son image publique. Ainsi, elle devient la partenaire professionnelle de Girodet. Son rôle demeure néanmoins ignoré et/ou effacé de l'histoire du peintre, telle une *partenaire invisible* agissant « dans l'ombre d'un grand artiste ». Cette étude ambitionne à mettre en lumière cette femme oubliée et les multiples contributions qu'elle apporta dans la vie et l'œuvre de Girodet.

Mots-clés : Anne-Louis Girodet-Trioson de Roussy, Amélie-Julie Candaille (Simons-Périé), partenariat, critique d'art féminine.

INTRODUCTION

Cette étude cherche à compléter les connaissances sur le partenariat formé par la femme de lettres Amélie-Julie¹ Candaille (1767-1834) et le peintre d'histoire Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), et plus spécifiquement sur la contribution qu'elle apporta au travail de l'artiste.

Nous souhaitons à travers cette étude analyser les œuvres de Girodet réalisées entre 1806 et 1824, c'est-à-dire depuis le début de son partenariat avec Candaille jusqu'à sa mort, en suivant une approche féministe. Dans le cadre de ce mémoire, nous utiliserons cette approche afin d'accroître la visibilité du discours et des pratiques des femmes en histoire de l'art. Nous travaillerons sur les rapports sociaux entre les sexes en abordant les contenus et les pratiques disciplinaires avec un regard critique, féministe, qui met notamment en évidence l'androcentrisme des travaux d'historien·ne·s portant sur Girodet et son œuvre. En effet, Candaille n'est que peu considérée dans les travaux portant sur le peintre. Plus encore, elle n'a fait l'objet que de très peu d'écrits sérieux au cours des deux derniers siècles. Outre les quelques notices biographiques et encyclopédiques qui évoquent brièvement son nom (parfois mal orthographié) et son parcours (souvent truffé d'incohérences), Candaille n'apparaît que rarement en tant que sujet d'étude dans les articles de journaux, les périodiques scientifiques et les ouvrages spécialisés de la scène culturelle parisienne entre

¹ Dans les travaux portant sur Candaille, on observe quelques variantes dans ses prénoms de naissance, passant de « Amélie-Julie » à « Émilie-Julie ». En 1923, Thérèse Casevitz et Marcel Rouff affirment que le nom officiel de Candaille est *Émilie*, et non Amélie (Rouff, M. et Casevitz, T. (1923). « Une actrice femme de lettres au dix-huitième siècle : M^{lle} Candaille ». *La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages* (43), p. 452). Pourtant, elle fut officiellement baptisée « Amélie-Julie », comme le confirment plusieurs actes authentiques de l'époque. Cela dit, dès son premier contrat de travail, elle signa « Émilie » et, plus tard, elle paraphra « Julie » ou « J^e », mais rarement avec ses deux prénoms côte à côte (sauf chez les notaires). De nos jours, la majorité des écrits portant sur l'écrivaine utilise « Julie Candaille » pour la qualifier – c'est donc cette forme que nous avons privilégiée dans ce travail. Nous avons également choisi de laisser à Julie Candaille son nom de jeune fille, bien que certaines de ses lettres soient signées de l'un de ses attributs matrimoniaux (« Simons », « Simons-Candaille », « Périé » ou « Périé-Candaille »).

1750 et 1850². En ce qui a trait à sa collaboration avec Girodet, peu de travaux se sont attardés à cet aspect de la vie des deux personnages. Par cette étude, nous souhaitons renverser le mythe du génie solitaire en mettant en évidence la dimension sociale indispensable à la réussite d'un artiste – Girodet, en l'occurrence – et en insistant par le fait même sur le rôle oublié de Candaille dans la carrière du peintre.

Thomas Crow est l'un des premiers historiens de l'art à avoir consacré plusieurs pages de son célèbre livre de 1997 à la collaboration de Candaille et Girodet, ouvrant ainsi la porte à un champ d'études jusqu'alors inconsideré. Quelques années plus tard, des travaux entièrement dédiés à la relation singulière unissant les partenaires voient le jour. Parmi les auteur·trice·s s'étant aventuré·e·s sur ce terrain presque inexploré, citons le travail exceptionnel d'Heather Belnap Jensen, certainement l'une des premières historiennes de l'art à avoir développé la question du partenariat entre Candaille et Girodet d'un point de vue féministe. Son travail a énormément influencé le sujet de cette étude ; ainsi, nous nous proposons de continuer à cultiver le terrain que Jensen a défriché, en y apportant notre propre contribution par de nouvelles hypothèses, une étude plus approfondie des sources primaires et une analyse plus développée des rapports personnels et professionnels entre Candaille et Girodet.

Consciente des rapports de pouvoir qui existent non seulement entre les sexes, mais aussi entre les femmes elles-mêmes et les divers groupes sociaux dont elles font partie, nous aborderons différentes stratégies pour analyser et comprendre les rapports hiérarchiques en France durant les périodes révolutionnaire et postrévolutionnaire. L'une de ces stratégies est la théorie du point de vue, aussi appelée *standpoint theory*, qui fait des femmes les expertes de leur vécu. Nous utiliserons ici les connaissances de Candaille sur sa vie et celle qu'elle mena aux côtés de Girodet afin de mieux comprendre leur dynamique, et ainsi mettre sa parole en valeur.

² Heureusement, il existe des exceptions notables : les travaux de Régis Dessales (1843), Arthur Pougin (1883), L. Aillaud (1923-1924), Philippe Nel (1930), Louis Schneider (1932), Charles Terrin (1933-1936), ainsi que Jacqueline Letzter et Robert Adelson (1999 à 2005) constituent à eux seuls un riche recueil d'informations sur la femme de lettres.

Les œuvres de Girodet que nous analyserons se feront donc avec le souci de mettre l'accent sur l'impact des critiques de Candeille sur leur composition. Étant donné l'ampleur de la production artistique de Girodet, seules quelques-unes de ces œuvres seront examinées de manière approfondie, alors que les autres n'interviendront qu'à titre de référence iconographique. Celles qui seront abordées en détails serviront à démontrer les qualités critiques de Candeille et la façon dont elle s'est prise pour influencer le style artistique du peintre, qui accordait une importance non négligeable à ses remarques et ses conseils.

Bien que plusieurs femmes commentent le travail de Girodet au cours de sa carrière, dont les célèbres écrivaines Germaine de Staël et Constance de Salm, seule l'influence de Candeille fera ici l'objet d'une analyse approfondie. Dès les premières années de leur partenariat, la femme de lettres exerce une certaine influence sur le style esthétique de l'artiste, en plus de s'engager dans la promotion de son art et de s'impliquer dans le développement de son réseau professionnel. Notre objectif est de réactualiser les recherches sur le travail de Girodet en attirant l'attention sur le rôle de Candeille dans l'ascension de son art et la fabrication de son image publique. Ainsi, nous proposons une relecture critique de l'œuvre de Girodet, notamment à travers l'optique des études féministes. Nous avons pour mission de démontrer que Julie Candeille était non seulement l'égérie de Girodet, mais aussi – et surtout – sa fidèle partenaire.

Si le cas du couple Candeille-Girodet n'est pas unique en termes de phénomène historique, il demeure néanmoins peu abordé, particulièrement d'un point de vue féministe. Dans le contexte hautement masculiniste de la Révolution française, comment une femme de lettres devient-elle l'égérie d'un artiste reconnu et accompli ? Par quel·s moyen·s réussit-elle à devenir son égale et/ou sa partenaire ? Nous avons tenté d'identifier des réponses à ces questions afin d'être en mesure d'aborder avec clarté cette réalité particulière dans un contexte tout aussi particulier. Puisque notre problématique concerne les stratégies auxquelles elle eut recours pour devenir la compagne professionnelle de Girodet, nous désirons rétablir la place légitime que tient Candeille dans la vie et la carrière du peintre, au point de la rendre inhérente à – pour ne pas dire indissociable de – cet artiste.

Cette étude se divise en trois chapitres, chacun abordant une phase de l'évolution du partenariat de Candaille et Girodet : la genèse, l'apogée et le déclin.

La première phase, « la **genèse** », retrace les débuts de leur première rencontre (en 1799) et les circonstances ayant mené à leur association (vers 1807). Dans ce premier chapitre, nous avons jugé pertinent d'expliquer en premier lieu en contexte la situation des femmes dans le milieu artistique entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. En deuxième lieu, nous enchaînons avec les parcours professionnels individuels du couple, car rappelons que les partenaires ne se sont alliés qu'à la veille de la quarantaine ; leur carrière était donc bien établie avant leur association. Avec cette vue d'ensemble à la fois historique, sociale et culturelle, nous sommes plus à même de comprendre le caractère exceptionnel du partenariat de Candaille et Girodet et les liens complexes et parfois contradictoires qui les unissent.

La deuxième phase, « l'**apogée** », encense les moments les plus forts de leur partenariat autant sur le plan personnel que professionnel. Ce deuxième chapitre marque les débuts romantiques du couple au cours desquels leur relation connaîtra l'effusion de leurs sentiments, dont leur correspondance a gardé les traces écrites. Comme nous le verrons dans ce chapitre, les lettres que s'échangent Candaille et Girodet durant cette période démontrent une complicité allant au-delà du cadre amical ; on voit dès lors se créer l'échafaudement d'une romance qui, en bout de ligne, ne sera qu'univoque. En effet, la passion ardente de Candaille refroidit l'ardeur de Girodet, et ce déséquilibre sentimental mènera à une inévitable cassure qui, pourtant, ne suffira pas à séparer le couple. Candaille, bien que profondément éprise de Girodet, substituera son affection (sans jamais cesser de la nier) envers son compagnon pour devenir son égérie et sa partenaire professionnelle. C'est aussi durant cette phase qu'émerge la notion d'*alter ego* – les dessins que Girodet fera de lui et sa partenaire au début de leur liaison ne laissent planer aucun doute sur la nature sincère de leur relation. Avec le temps, cette notion s'efface toutefois pour laisser place à une autre : celle d'*égérie*, ou conseillère avisée, une position que Candaille occupera jusqu'à la mort du peintre en 1824.

La troisième phase, « le **déclin** », se concentre davantage sur cette période plus creuse du partenariat de Candaille et Girodet. Comme on le verra dans ce chapitre, il sera question du volet critique des implications de la femme de lettres dans la carrière du peintre. En effet, elle critique plusieurs œuvres importantes de ce dernier à partir de 1808, et ses propos ne sont pas toujours bien accueillis par l'artiste orgueilleux. Cette mésentente les maintiendra séparés (physiquement et psychologiquement) pendant un certain temps, à la suite de quoi ils finiront par se réconcilier. Ultimement, après avoir priorisée la carrière de Girodet durant de nombreuses années, Candaille décide, vers la fin des années 1810, de mettre l'accent sur sa propre carrière. On assiste alors à un renvoi d'ascenseur avec la collaboration du peintre à deux de ses projets éditoriaux, qui seront tous deux couronnés de succès. Ce (dernier) travail d'équipe constitue la consécration finale de leur partenariat. Cette phase tient compte du déni d'autorité épistémique qui caractérise le discours des femmes à titre de critique d'art et tend à rendre visible le rôle invisibilisé de Candaille en tant que critique et médiatrice. Ce troisième et dernier chapitre explique donc la complexité de la relation asymétrique qu'entretiennent Candaille et Girodet, marquée à la fois par ses moments de forte cohésion professionnelle et par ses quelques épisodes d'éloignement délibéré (autant de la part de Candaille que de Girodet).

Chaque aspect de leur relation et des enjeux compliqués qui lui sont intrinsèques s'appuie en grande partie sur deux sources primaires que nous avons dépouillées dans leur intégralité : d'abord, la correspondance de Candaille et Girodet, composée de plus de 300 lettres qui s'échelonnent sur une période de 17 ans³ ; ensuite, la *Notice biographique* que Candaille rédige à la fin de sa vie sur la relation qu'elle entretint avec Girodet⁴. Conservées

³ Cette correspondance contient 336 lettres, toutes retranscrites initialement par Catherine Leclerc, ancienne directrice de la bibliothèque Durzy de Montargis, pour ensuite être mises en ordre, datées, complétées, corrigées et relues sur les originaux par l'historien de l'art Bruno Chenique de 2003 à 2005. Toutes les lettres sont regroupées dans un document Word sur CD-ROM auquel Chenique a ajouté 31 lettres que Girodet écrivit à Candaille. (Ces lettres sont conservées aujourd'hui à la Société archéologique et historique de l'Orléanais [SAHO], à Orléans. Elles ont été analysées par Jean Nivet dans son article « Quelques lettres du peintre Girodet-Trioson à M^{me} Julie Simons-Candaille, conservée dans les collections de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais. Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais ». *XVII*(138), 2003, 5-47).

⁴ Nous avons respecté, comme il se doit, l'orthographe et la ponctuation de l'ensemble des documents cités.

au musée Girodet, à Montargis (France), ces sources, que nous avons eu le privilège de consulter et étudier sur place, nous ont permis de consigner nos observations sur les œuvres du corpus artistique de Girodet (auxquelles Candaille collabora en tant que conseillère, critique et promotrice), de manière à effectuer des rapprochements pertinents entre les œuvres de notre corpus. De plus, ces sources nous ont permis de comprendre la singularité du partenariat Candaille-Girodet, nous offrant ainsi les outils nécessaires à la proposition d'hypothèses et d'arguments qui prennent en considération à la fois la réalité socio-politique de l'époque et un point de vue actuel sur des enjeux historiques complexes. Ce cadre théorique, auquel s'ajoute une recension d'écrits propre à notre sujet de recherche, nous permet d'apporter une contribution concrète aux études sur Girodet, dont le partenariat avec Candaille demeure encore trop peu connu. Par cette recherche, nous souhaitons assurer la discussion autour du rôle des femmes, et plus particulièrement sur la réhabilitation de Julie Candaille dans la vie et l'œuvre de Girodet.

CHAPITRE I

LA NAISSANCE D'UN PARTENARIAT

1.1 Le « féminocentrisme » du siècle des Lumières et le contexte sexiste de la Révolution française

Contrairement à ce que croyaient les frères Goncourt, le XVIII^e siècle n'est pas un « siècle plein de la femme et de sa domination caressante sur les mœurs¹ ». Leur vision idéalisée de l'Ancien Régime, qu'ils prétendent sous la prépotence féminine, relève de la fiction. Cette prise de position reste néanmoins l'une des rares à s'élever contre le discours dominant qui, durant la Révolution française, fait porter la responsabilité des malheurs du monde sur les épaules des femmes, et particulièrement sur celles de la cour et de l'aristocratie².

Lorsqu'on situe l'implication des femmes dans l'évolution de la culture française, on remarque que le rôle joué par les femmes dans le monde des arts et des lettres est complexe, multiforme et parfois paradoxal. Le XVIII^e siècle fait resurgir un débat datant du Moyen Âge sur la nature des femmes, auquel s'ajoutent d'autres controverses contemporaines portant sur la place qu'elles doivent tenir en société, à une époque où se creuse de plus en plus le fossé entre la sphère publique et la sphère privée. C'est ce qu'on

¹ De Goncourt, Edmond et De Goncourt, Jules (1854). *La Révolution dans les mœurs* (p. 371). Paris : E. Dentu.

² Hyde, M. (2003). « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette ». *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette* [Catalogue d'exposition] (p. 75). Marseille : Musée des beaux-arts de Marseille.

appelle la « querelle des femmes³ ». Ce sujet fut amplement étudié en histoire de l'art⁴. Notre intérêt ici n'est donc pas de ranimer un vieux débat sur la nature et le rôle des femmes en société, mais de comprendre, d'une part, pourquoi et comment le siècle des Lumières est truffé d'ambiguïtés et de contradictions sur les plans de la différence et de l'égalité des sexes, et d'autre part, en quoi ces circonstances historico-politiques expliquent la singularité du partenariat formé par Julie Candeille et Anne-Louis Girodet-Trioson.

Comme l'affirme Karen M. Offen, le siècle des Lumières est « féminocentrique⁵ », en ce sens que les principales préoccupations des penseurs et des auteurs des Lumières (Voltaire, Montesquieu, Diderot, etc.) concernent les femmes. Si l'on examine le spectre plus large du débat en décentralisant l'intérêt autour de ces philosophies masculines dominantes, il devient évident que cette période offre aux femmes et à leurs alliés masculins une arène où mettre au point un arsenal impressionnant de concepts, de vocabulaire et d'arguments capable de défier en 1789 cette « aristocratie du sexe⁶ ». Même si l'on reconnaît que ce sont les penseurs des Lumières qui constituent le premier mouvement intellectuel à débattre de la « querelle des femmes » en faveur de celles-ci⁷, nous devons néanmoins préciser que plusieurs d'entre eux font resurgir dans le débat des notions de longue date selon lesquelles la femme serait le sexe faible et, par conséquent, inférieure à l'homme. Ils justifiaient cette

³ L'expression « querelle des femmes » n'est utilisée que depuis le XX^e siècle, mais son origine remonte aux derniers siècles du Moyen Âge. (Dubois-Nayt, A., Dufournaud, N. et Paupert, A. (2013). « Revisiter la querelle des femmes : retour aux origines ». *Revisiter la querelle des femmes : Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne.)

⁴ En voici quelques exemples : Kelly, J. (1982). « Early Feminist Theory and the “*Querelle des Femmes*” », 1400-1789. *Signs*, 8(1), 4-28 ; Hyde, M. et Milam, J. (2003). *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Abingdon-on-Thames : Routledge ; Hunt, M. et al. (dir.). *Women and the Enlightenment* (p. 1-11). New York : New York Institute for Research in History ; Hyde, M. et Sheriff, M. D. (2017). *Becoming a Woman in the Age of Enlightenment. French art from the Horvitz Collection*. Boston : The Horvitz Collection.

⁵ Offen, K. M. (2000). *Reclaiming the Enlightenment for Feminism. European Feminisms, 1700-1950: A Political History* (p. 31). Palo Alto : Stanford University Press.

⁶ *Ibid.*

⁷ Fox-Genovese, E. (1987). *Women and the Enlightenment*. Dans Bridenthal, R., Koonz, C. et Mosher Stuard, S. (dir.). *Becoming Visible: Women in European History* (p. 263). Boston : Houghton Mifflin.

infériorité par la « faiblesse morale » des femmes et par la « pudeur » qui leur interdisait de se produire en public, en actes ou en paroles.

Cependant, en y regardant de plus près, on remarque que les points de vue philosophiques sur la position des femmes en société ne sont pas totalement cohérents. En théorie, la plupart des philosophes s'entendent pour dire que traiter les femmes avec courtoisie et respect demeure une caractéristique importante de toute société civilisée ; en pratique, ces notions sont reléguées au second plan. Des auteurs comme Jean-Jacques Rousseau⁸ écrivent des ouvrages dans lesquels ils dictent comment la femme doit agir, parler et se comporter dans les sphères publique et privée, alors que d'autres auteurs comme Denis Diderot⁹ rédigent des articles « scientifiques » dans lesquels ils défendent l'idée que la femme serait « naturellement » inférieure à l'homme¹⁰. Même les plus fervents défenseurs de l'égalité des sexes n'estiment pas nécessaire que les femmes participent directement à la vie politique jusqu'à la Révolution française¹¹. Cette vision réductrice désigne essentiellement les femmes du peuple, même si les femmes de la bourgeoisie et de la noblesse n'échappent pas à la doctrine patriarcale qui leur impose des responsabilités à remplir et un rôle précis à jouer en société.

⁸ Pour Jean-Jacques Rousseau, il existe un lien étroit entre la rationalité des Lumières et sa conception oppressive de la nature et de l'éducation des femmes, tel qu'il l'expose dans son traité *Émile ou De l'éducation*. (Gutwirth, M. (1971). « Madame de Staël, Rousseau, and the Woman Question ». *PMLA*, 86(1), 100-109.)

⁹ Les connaissances médicales que Diderot utilise pour parler de la « Femme » est analysée dans bon nombre d'ouvrages : Hoffmann, P. (1977). *La Femme dans la pensée des Lumières*. Paris : Ophrys ; Dock, T. S. (1983). *Women in the Encyclopédie: A Compendium*. Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas ; Gardner, E. J. (1979). *The Philosophes and Women: Sensationalism and Sentiment*. Dans Jacobs, E., Barber, W. H., Bloch, J. H., Leakey, F. W. et Le Breton, E. *Women and Society in 18th Century France* (p. 19-27). Londres : Athlone ; Gianformaggio, L. (1990). « The "Physical Organisation", Education and Inferiority of Women in Denis Diderot's Refutation of Helvétius ». *Women's Rights and the Rights of Man* (p. 52-61). Aberdeen : Aberdeen University Press.

¹⁰ Les travaux sur la pensée biomédicale concernant la condition des femmes au début de l'Europe moderne sont extrêmement riches et évocateurs. L'une des études les plus connues est sans conteste : Maclean, I. (1980). *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge : Cambridge University Press.

¹¹ Nicolas de Condorcet, homme politique et mathématicien, en est un excellent exemple : même s'il défend que la nature ne détermine pas le sexe de l'intelligence et que le savoir n'est pas propre à un genre, il reste persuadé, à l'instar de ses contemporains, que les fonctions sociales ne peuvent être interchangées entre les sexes, et donc que les femmes ne sont pas destinées à l'activité publique. (Voir : Badinter, É. et Badinter, R. (1988). *Condorcet (1743-1794) : Un intellectuel en politique*. Paris : Fayard.)

1.1.1 Contraintes et contribution des femmes à la culture française

En évaluant les créations artistiques, les compositions musicales et les œuvres littéraires des femmes, ainsi que leur participation aux débats scientifiques et philosophiques, on ne peut ignorer le cadre social et intellectuel dans lequel elles évoluent au siècle des Lumières. Les restrictions imposées à la capacité des femmes à participer à la création de la culture varient d'un genre artistique ou littéraire et d'un domaine scientifique à un autre, selon les périodes et en fonction des régions géographiques.

Il faut effectivement reconnaître que les femmes issues de l'élite de la société profitent d'opportunités qui ne sont pas à la disposition de tou·te·s – devenir mécène, par exemple. En effet, dans une société où le mécénat représente une source importante de revenus et joue un rôle décisif pour les réputations d'artistes, les femmes mécènes sont considérées comme des amatrices opérant en marge des institutions établies par l'Église et l'État¹². Pour plusieurs critiques de l'époque, les femmes mécènes ne sont pas vues comme des collaboratrices au monde des arts ; au contraire, elles sont perçues de la même manière que les artistes femmes, c'est-à-dire comme des rivales, des usurpatrices du privilège masculin qui détournent de manière tyrannique la peinture de son essence propre¹³.

De nombreux autres facteurs entravent la route des femmes à choisir une carrière, ou même à en avoir envie. Dans le domaine des arts, le frein le plus efficace (et le plus durable) est l'idée que le génie est exclusivement masculin¹⁴. Depuis la Renaissance, le concept de génie est attribué aux grands artistes qui, dès leur naissance, seraient pourvus de « dons divins » leur permettant de réaliser des chefs-d'œuvre d'une beauté transcendante¹⁵. Durant le siècle des Lumières, les intellectuels débattent à savoir si la femme est capable

¹² Fox-Genovese, 1987, p. 255.

¹³ Angela Rosenthal discute de la façon avec laquelle Angelica Kauffman traitait dans ses peintures du thème de l'« *usurpation of the brush* » entre les artistes et les modèles. (Rosenthal, A. (1992). « Angelica Kauffman Ma(s)king Claims ». *Art History*, 15(1), 38-59.)

¹⁴ Voir l'ouvrage pionnier de Geneviève Fraisse, *Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes* (Aix-en-Provence : Alinéa, 1989b).

¹⁵ Thierry Laugée explique ce phénomène dans l'introduction de son livre *Figures du génie dans l'art français, 1802-1855* (Paris : PUPS, 2015, p. 11-24).

de génie ou si elle dispose même de la capacité rationnelle à acquérir des connaissances scientifiques ou philosophiques. Selon eux, les attributs de la féminité forment un parfait opposé à ceux du génie : si une femme désire entreprendre une carrière artistique, on l'accuse de trahir sa vocation domestique. Autrement dit, elle ne peut connaître la création qu'à travers la procréation. En théorie, selon les artistes et les critiques d'art, le génie constitue une valeur absolue, mais ce concept s'inscrit dans un système de séparation des sexes. « Le génie aide à différencier féminité et masculinité en confirmant l'existence de deux identités culturelles liées à des sexualités distinctes, elles-mêmes fondées sur une différence biologique¹⁶. » Il n'est donc guère surprenant que les femmes dont le travail relève du génie sont considérées comme anormales. Afin d'éviter ce problème, la majorité des femmes attirées par les arts choisissent des domaines moins prestigieux que la peinture et la sculpture et optent pour des formes d'art qui rencontrent moins d'obstacles sur les plans artistique et social, telles que l'artisanat et les arts décoratifs. La broderie est un excellent exemple, car elle convient aux femmes de tous les âges et de toutes les classes ; elle permet, entre autres, de réconcilier la destinée domestique des femmes avec la fierté du travail accompli et le désir d'expression de soi. Dans le même ordre d'idées, au début du XIX^e siècle, les femmes riches pratiquent souvent en amatrice la peinture et la musique, qualifiées alors d'« arts d'agrément », pour cultiver une forme de culture de base qui les rendent plus attrayantes en société (nous reviendrons sur ce point au [chapitre 2, section 2.2.2](#)). Or, ces pratiques ne font pas des femmes bourgeoises des génies artistiques, car les arts d'agrément n'obéissent pas aux mêmes logiques que l'art académique, essentiellement pratiqué par des hommes dans un cadre très structuré. Il en va de même pour les femmes de classes inférieures qui sont engagées comme couturières, dessinatrices, graveuses ou miniaturistes ; leur travail, bien que noble et respectable en raison de leur valeur esthétique, n'est pourtant pas perçu comme étant professionnel ou artistique, et encore moins de l'ordre du génie¹⁷.

¹⁶ Higonnet, A. (2002). « Femmes et Images : Apparences, Loisirs, Subsistance ». Dans Duby, G., Fraise, G. et Perrot, M. (dir.). *Histoire des Femmes en Occident* (t. 4, p. 256). Paris : Perrin.

¹⁷ *Ibid.*, p. 259-260.

La plupart des femmes qui entreprennent des carrières artistiques d'envergure au XIX^e siècle – en tant que mécènes, artistes ou écrivaines – appartiennent à la bourgeoisie, « c'est-à-dire au groupe qui [ont] le plus à perdre sur le plan social à vouloir gagner sur le plan féministe¹⁸ ». Or, leur entrée dans le monde des arts constitue un pas de géant dans le combat de la reconnaissance des aptitudes professionnelles des femmes ; elles sont devenues des créatrices actives et non plus seulement des sujets passifs de la culture visuelle¹⁹. Les peintresses Anne Vallayer-Coster et Élisabeth Vigée-Lebrun sont des cas emblématiques de ce changement de paradigme²⁰.

1.1.2 Stratégies et compromis dans la production culturelle féminine

Si le contexte révolutionnaire favorise la professionnalisation de femmes dans les arts, de nombreux facteurs entravent leur route vers le succès, parmi lesquels le statut juridique²¹ et la reconnaissance sociale. En effet, selon l'historienne de l'art Anne Higonnet :

[Le succès des femmes de métier repose] moins sur une revendication d'égalité devant les institutions masculines et les privilèges officiels que sur une capacité à fonctionner à la limite de ces institutions tout en gardant le contact avec la tradition du travail amateur, ou avec les professions artisanales²².

Certes, des opportunités s'offrent à certains groupes de femmes privilégiées pour exercer leur art, mais celles qui ne disposent pas d'une telle chance ne peuvent pas se fier uniquement sur leur·s talent·s et l'espoir d'être reconnues.

¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

¹⁹ Carani, M. (1994). « La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle ». *Recherches féministes*, 7(2), 57-80.

²⁰ Pour plus d'informations sur les artistes femmes entre 1750 et 1850, voir : Sheriff, M. D. (1996). *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago : The University of Chicago Press ; Sofio, S. (2016). *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : CNRS.

²¹ Dans son sens juridique, l'état de « femme seule » décrit la condition d'une femme non mariée ; cela comprend les jeunes filles, les veuves et les femmes restées célibataires toute leur vie (par choix ou par fatalité). Leur situation complique leur ascension, car il est mal vu pour une femme de gagner de l'argent et de vivre du produit de son travail. (Juratic, S. (1987). « Solitude féminine et travail des femmes à Paris à la fin du XVIII^e siècle ». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 99(2), 879-900.)

²² Higonnet, 2002, p. 252.

Un des meilleurs moyens pour les femmes aspirant à une carrière dans les arts reste l’alliance avec des hommes artistes. Toutefois, cette stratégie comporte le risque d’entacher une réputation²³ et le danger que les mérites de la femme – l’inspiration et l’exécution de l’œuvre – soient attribués à l’homme²⁴ (nous le verrons à la [section 1.2.2](#) avec les créations littéraires et théâtrales de Julie Candaille). Même si des femmes furent tout à fait en mesure de réussir sans l’aide d’un homme au XVIII^e siècle, les circonstances sociopolitiques de la France révolutionnaire (et surtout postrévolutionnaire) compliquent et rendent plus difficiles les chances de réussite pour les femmes qui ne sont pas issues des hautes classes de la hiérarchie sociale. Nous n’aborderons ici que le cas des femmes de lettres afin d’établir une corrélation avec le parcours de Julie Candaille.

Au début du XIX^e siècle, l’image de l’écrivaine est fortement alimentée de stéréotypes, en plus d’être socialement marginalisée²⁵, dans la fiction comme dans la réalité – de l’héroïne Corinne de Germaine de Staël aux bas-bleus²⁶ ridiculisés par les caricatures d’Honoré Daumier dans les années 1840²⁷. Il est difficile de creuser la piste des stéréotypes féminins pour deux raisons évidentes : premièrement, la vie des femmes est moins bien documentée que celle des hommes ; deuxièmement, leur statut civil et même leurs noms dépendent de

²³ Le stéréotype du modèle féminin et de l’artiste masculin est encore très répandu au XIX^e siècle : « Il était couramment admis que les modèles entretenaient des relations sexuelles avec les artistes pour lesquels elles travaillaient. Que ce fût vrai ou non dans la réalité, le mythe du modèle exprimait indirectement les relations imaginaires entre le regard masculin et le nu [féminin]. » (*Ibid.*, p. 266)

²⁴ Citons les cas de Camille Claudel, dont plusieurs œuvres furent attribuées à tort à Auguste Rodin ; de Clara Schumann, qui subordonna totalement sa carrière à celle de son époux, Robert ; de Marie-Denise Villers, une portraitiste française dont les œuvres furent souvent attribuées à Girodet ou à David, telle que la *Jeune femme dessinant* (1801), attribuée à David jusqu’en 1951, puis réattribuée à Villers en 1996.

²⁵ Voir Gilbert, S. M. et Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven : Yale University Press.

²⁶ Le terme « bas-bleu » fait référence au *bluestocking* britannique, qui désigne de façon péjorative une femme de lettres au XVIII^e siècle (en Angleterre) et au XIX^e siècle (en France). C’est une appellation négative puisque les femmes qui prétendaient au statut d’intellectuel au lieu d’opter pour le statut traditionnel d’épouse et de mère au foyer étaient très mal perçues et se voyaient reléguées au rang d’hystériques, voire de sorcières. (Voir Foucher, C. (2012). « Le bas-bleu artistique : portrait au vitriol de la femme critique d’art ». Dans Fend, M., Hyde, M. et Lafont, A. (dir.). *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l’art en Europe (1750-1850)* (t. 1, p. 271-298). Dijon : Presses du réel/INHA.)

²⁷ Hesse, C. (2001). *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern* (p. 43). Princeton : Princeton University Press.

leurs relations avec ceux-ci²⁸. En effet, une femme peut apparaître sous différents noms au cours de sa vie ; Julie Candaille, par exemple, est devenue tour à tour M^{me} Delaroche (1794), M^{me} Simons (1798) et M^{me} Périé (1823). De plus, les espaces sociaux et les trajectoires économiques de la vie des femmes ne correspondent pas forcément aux grilles de classification des professions et des classes sociales utilisées par les historien·ne·s traditionnel·le·s. Par conséquent, les positions sociales de ces femmes sont souvent considérées inhérentes à leurs relations avec les hommes, qu'ils soient leur père, leur époux, leur fils ou leur amant.

Le succès commercial que rencontrent les femmes de lettres durant la période postrévolutionnaire est en étroite relation avec la diffusion de stéréotypes négatifs de la part de journalistes et de critiques de sexe masculin dans les années 1820 et 1830. Ces derniers décrivent les écrivaines comme « socialement transgressives²⁹ » car, en s'adressant à un large public, elles auraient transgressé la clause imaginaire qui leur interdit le droit de parole (à moins que leurs propos appuient le discours masculin/dominant). Aussitôt qu'une femme quitte le chemin tracé de la maternité et de la domesticité pour s'aventurer en terrains masculins (politique, littérature, critique d'art, etc.), elle transgresse les règles. Pis encore, si elle ose écrire et publier un livre de quelque nature qu'il soit et que celui-ci rencontre du succès, les critiques diront que, forcément, cette œuvre ne peut être entièrement de son cru – qu'elle reçut l'aide d'un homme pour peaufiner le tout, lui donner forme et style³⁰. Tel que mentionné dans la section précédente, on ne peut reconnaître du talent à une femme puisque le génie est par essence masculin. La célébrité ne se conjuguant

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁰ Une journaliste du *Petit Courrier des Dames* critique d'ailleurs vivement cette pratique : « Si l'ouvrage est bon, ne croyez pas que ces messieurs consentiront à laisser à notre sexe l'honneur de l'avoir composé : il est reçu en habitude qu'une femme ne peut seule faire un bon livre. En conséquence, on lui adjoint un aide masculin, on désigne celui qui a fourni les corrections, animé le style, inventé le sujet, celui qu'on appelle galamment le "teinturier" ; il n'y a peut-être pas une femme de lettres qui ne se trouve ainsi dépouillée de sa gloire littéraire au profit d'écrivains obscurs ; la vérité et la justice en souffrent, mais l'honneur des plumes masculines est sauvé, et c'est là le point essentiel. » (*Petit Courrier des Dames*, XIV(XXX), 31 mai 1828 ; cité dans Brunereau, J. (2000). *Presse féminine et critique littéraire de 1800 à 1830 : leurs rapports avec l'histoire des femmes* (p. 246). Paris : EVE et son espace créatif)

pas avec les devoirs domestiques et familiaux, la femme célèbre serait, dans cette logique, « destinée » à être perscutée³¹.

Cette réalité ne se reflète pas seulement dans l'univers littéraire ; quel que soit le domaine, la femme qui sortira de la sphère privée sera la cible des critiques. On dira d'elle qu'elle est un « bel esprit³² », une « précieuse ridicule³³ » ou une « femme savante³⁴ ». Mais qu'en est-il de celles qui possèdent un don si éclatant qu'on ne peut ni le nier ni l'étouffer ? Même les écrivains les plus misogynes de l'époque ne peuvent contester l'existence de « femmes d'exception³⁵ ». Quelle est donc l'attitude de la critique par rapport à ces femmes exceptionnelles, telles que Constance de Salm, Félicité de Genlis et Germaine de Staël ? Après tout, ces trois icônes de la littérature échappent à l'anonymat en faisant paraître leurs écrits sous leur propre nom³⁶. Or, même leur notoriété ne les met pas à l'abri de la critique ; leurs ouvrages – ceux qui seront cités dans la presse – sont choisis scrupuleusement afin

³¹ Voir : Wiesner, M. E. (1993). *Women and Gender in Early Modern Europe* (p. 146-175). Cambridge : Cambridge University Press.

³² Expression inventée par les auteurs masculins des XVIII^e et XIX^e siècles qui désigne une femme cultivée mais sans génie, car le génie est réservé à l'homme, « seul être doté de raison » (Fraise, 1989b, p. 56). Par « raison », nous entendons la faculté d'un individu à discerner le bien du mal et à mettre en œuvre des moyens en vue d'atteindre un objectif donné.

³³ Expression popularisée par Molière dans une pièce portant le même nom qui désigne « une fille coquette et qui veut passer pour un bel esprit ». (De Somaize, A. B (1856 [1661]). *Le Grand Dictionnaire des Précieuses ou la clef de la langue des ruelles* (t. 1, p. xlviij). Paris : P. Jannet.)

³⁴ Expression popularisée par Molière dans une pièce portant le même nom qui désigne « la féministe, réfractée à travers l'idéologie sexiste, cette ennemie idéologique qui revendique le droit au savoir comme moyen pour les femmes de se libérer du pouvoir masculin ». (Mosconi, N. (1990). « La femme savante ». *Revue française de pédagogie*, 93, p. 33. Voir aussi : Sheriff, M. (2004). « Deviant Spectators: Ignorant Girls and Women Who Know Too Much ». *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France* (p. 85-124). Chicago : University of Chicago Press.)

³⁵ Geneviève Fraise explique très bien ce concept dans son livre *Muse de la Raison* : selon elle, les « femmes d'exception » sont des femmes qui, grâce à une bonne éducation ou à un savoir-faire inné, développeront un génie créateur. Or, « l'exception féminine » ne doit pas seulement être perçue à travers la règle ; l'exception questionne tout le débat, car elle désigne la faille du système d'exclusion en montrant que l'inclusion est possible. (Fraise, 1989b, « La politique de l'exception », p. 111-142). Mary D. Sheriff propose elle aussi une théorie sur les « femmes exceptionnelles », qu'elle définit comme des femmes puissantes qui osèrent prétendre au statut de « créatrice », œuvrant donc à l'extérieur du domaine domestique où la société les cantonne. (Sheriff, 1996.)

³⁶ Avec la menace de censure durant l'ère napoléonienne, l'anonymat devient une pratique plutôt courante, ce qui rend très difficile d'établir le nombre et l'identification des écrivaines de l'époque.

de ne pas accorder plus de visibilité à ces femmes jugées « trop visibles »³⁷. Le cas de ces trois écrivaines est toutefois rarissime ; leur statut privilégié et leurs moyens financiers leur ont permis d'écrire, de publier et même de signer leurs productions, ce qui est loin d'être le cas de toutes les écrivaines de cette période. Plus largement, les femmes peuvent certes jouir d'opportunités extraordinaires durant la période révolutionnaire, et même après, mais il n'en demeure pas moins qu'il existe à l'époque une évidente discrimination sexuelle systématique contre les femmes de lettres.

Pour toutes ces raisons, le fait qu'une femme ait recours à l'alliance avec un homme influent du milieu artistique peut parfois se montrer très bénéfique. Outre le partenariat de Candeille et de Girodet, on observe d'autres exemples de collaboration entre femmes de lettres et artistes masculins au cours du XIX^e siècle : Marie d'Agoult et Jean-Dominique Ingres³⁸, Juliette Récamier et Antonio Canova³⁹, George Sand et Eugène Delacroix⁴⁰, Germaine de Staël et Benjamin Constant⁴¹, etc. Or, chez Candeille et Girodet, on assiste à une collaboration unique reflétant une parité et une réciprocité qui ne sont pas forcément présentes chez d'autres duos professionnels semblables au leur.

³⁷ Jeanne Brunereau ajoute qu'en dépit de cette sélection rigoureuse, ces trois femmes restent très populaires sous l'Empire, une époque qui pourtant est connue pour sa « censure misogyne ». (Brunereau, 2000, p. 246.)

³⁸ Voir les travaux de Sarah Betzer : « Marie d'Agoult, the Aesthetics of Androgyny, and the Apotheosis of *Ingrisme* » (2012). *Ingres and the Studio: Women, Painting, History* (p. 143-184) Pennsylvania : University of Pennsylvania Press ; « Marie d'Agoult : une critique d'art "ingriste" ». Dans Fend, Hyde et Lafont, 2012, p. 99-125.

³⁹ Padiyar, S. (2012). « Les lettres de M^{me} Récamier à Canova (1813-1819) : une écriture féminine entre grâce et exil ». Dans Fend, Hyde et Lafont, 2012, p. 185-203 ; Paccoud, S. et Widerkehr, L. (dir.) (2009). *Juliette Récamier, muse et mécène* [Catalogue d'exposition, p. 104-109]. Lyon : Musée des beaux-arts de Lyon.

⁴⁰ Moins, C. (2005). George Sand et Delacroix. *George Sand et les arts* (p. 215-225). Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal ; Chambaz-Bertrand, C. (1996). George Sand et Delacroix. *Présence de George Sand*, 27, 29-34 ; Alexandre, F. (dir.) (2005). *Correspondance : le rendez-vous manqué. Sand Delacroix*. Paris : L'Amateur.

⁴¹ Winegarten, R. (2008). *Germaine de Staël & Benjamin Constant: A Dual Biography*. New Haven : Yale University Press ; Guillemin, H. (1959). « Germaine, Benjamin et la fin du monstre ». *La Nef*, 26, 65-70 ; Burnand, L., Genand, S. et Seth, C. (dir.) (2017). *Germaine de Staël et Benjamin Constant, l'esprit de liberté* [Catalogue d'exposition]. Paris : Perrin/Fondation Martin Bodmer.

1.2 « Par le travail et l'amitié »

En plus d'être né·e·s la même année, Candeille et Girodet partagent un parcours personnel et professionnel très semblable : ayant grandi au sein d'une famille modeste, iels sont initié·e·s très tôt au monde des arts grâce à une forte figure paternelle ; tous deux reçoivent une formation pluridisciplinaire en peinture, en littérature et en musique ; c'est au moment de la Révolution française qu'iels connaissent la consécration grâce à une œuvre acclamée par la critique et le public ; iels essuient un échec cuisant jetant une ombre sur leur réputation ; le professorat est au cœur de leurs préoccupations ; chacun·e tient un salon, bien qu'à différentes vocations ; iels font tous les deux face aux critiques en rédigeant et en publiant une réplique dans laquelle iels défendent leur travail et leur honneur ; et iels choisissent, au prix d'un grand sacrifice, de ne pas avoir de famille afin de s'investir corps et âme dans leur métier (et celui de l'autre).

Ce parcours similaire peut expliquer en partie pourquoi Candeille et Girodet sont devenu·e·s si proches sur une période aussi longue. Après tout, comme le souligne Candeille dans leur correspondance, « [leurs] deux existences cheminent ensemble, et ne sauraient être entières l'une sans l'autre⁴² ». Pourtant, les conditions de leur première rencontre en 1799 sont loin d'être favorables (et surtout propices) à une collaboration aussi forte et singulière.

⁴² Extrait d'une lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 31 juillet [1816] (correspondance Candeille-Girodet. Montargis, musée Girodet, t. 3, 1817 [sic], n° 67). Rappelons que cette correspondance fait partie du fonds d'archives sur Candeille et Girodet conservé au musée Girodet, à Montargis.

1.2.1 Le scandale Lange-Girodet : de la tragédie à la satire

Parmi toutes les actrices du Directoire, Anne-Françoise-Élisabeth Lange (1772-1825), dite M^{lle} Lange, est certainement l'une des plus célèbres. Membre de la troupe de la Comédie-Française avant la prise de la Bastille, puis du Théâtre de la Nation (actuel Théâtre de l'Odéon), elle est incarcérée durant quelques mois en raison d'une pièce jugée trop royaliste⁴³. Libérée en mai 1794, elle évite la guillotine et entre ensuite au théâtre Feydeau, où elle reprend sa carrière d'actrice jusqu'à son mariage avec Michel-Jean Simons (1762-1833), banquier et fournisseur des armées, le 24 décembre 1797⁴⁴. Réputée pour sa grande beauté, elle est principalement (re)connue pour sa « conduite légère » et ses nombreuses aventures amoureuses avec des hommes riches et puissants. En dépit de sa condition de femme mariée, elle collectionne les amants et mène une vie luxueuse dans la capitale⁴⁵.

Ce sont dans ces circonstances que M^{lle} Lange commande un portrait à Girodet, alors l'un des artistes les plus en vogue à Paris⁴⁶. Si l'on en croit l'écrivain et ami de l'actrice Antoine-Vincent Arnault, la commande émana de M. Simons lui-même⁴⁷ ; pour sa part, Jean Stern affirme que l'initiative venait de M^{lle} Lange, qui voulut « ménager une agréable surprise à son mari⁴⁸ », alors absent de Paris. Quoi qu'il en soit, Girodet entreprend à une date inconnue de peindre le portrait de M^{lle} Lange dans l'intention probable de le faire figurer au futur Salon de 1799. Toutefois, les choses ne se passent pas comme prévu.

⁴³ La pièce en question est *Paméla ou la Vertu récompensée*. (Lafont, A. (2005). *Girodet*. Paris : Biro/Réunion des musées nationaux, p. 67.)

⁴⁴ Stern, J. (1933). *Un brasseur d'affaires sous la Révolution et l'Empire. Le mari de M^{lle} Lange, Michel-Jean Simons (1762-1833)* (p. 150-155). Paris : Plon.

⁴⁵ Bernier, G. (1975). *Anne-Louis Girodet, 1767-1824, prix de Rome 1789*. Paris : Jacques Damase, p. 37 ; Pruvost-Auzas, J. (dir.) (1967). *Girodet, 1767-1824. Exposition du deuxième centenaire* [Catalogue d'exposition]. Montargis : Musée Girodet [Musée de Montargis], notice 64).

⁴⁶ Considéré comme l'un des meilleurs élèves de David, Girodet avait récemment gagné le prix de Rome (1789) et s'était vu couronné de quelques succès depuis. (Bellenger, S. (commiss.) (2005). *Girodet (1767-1824)* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Gallimard/Musée du Louvre, p. 277.)

⁴⁷ Arnault, A. V. (1833). *Souvenirs d'un sexagénaire* (t. II, p. 53). Paris : Duféy ; cité dans Chenique, B. (2005). « La vie de Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), dit Girodet-Trioson, Essai de biochronologie. » Dans Bellenger, 2005, p. 452.

⁴⁸ Stern, 1933, p. 151.

Le premier biographe de Girodet, Pierre-Alexandre Coupin, donne deux versions de la situation. La première version figure au dos du faire-part de décès de Girodet, en 1824 :

[M^{lle} Lange] vient chez [Girodet] et lui demande son portrait [...]. Le Portrait est fait et envoyé, mais l'actrice a pris des conseils et l'on a trouvé que la ressemblance était incomplète. Qu'imagine-telle ? De son cerveau étroit il en sort cette idée d'envoyer à Girodet la moitié, seulement, du prix convenu⁴⁹, en se fondant sur ce que le portrait n'était pas ressemblant. Humilié dans son talent, le peintre feint de vouloir retoucher le portrait et le redemande ; il renvoie en même temps l'argent. Lorsque le portrait est entre ses mains, Girodet s'abandonne, alors au désir bien légitime de se venger de l'insulte qui lui a été faite⁵⁰.

La seconde version de Coupin est tirée de la biographie qu'il rédige sur l'artiste en 1829 :

Une femme que je ne nommerai pas [Lange], et dont il avait exposé le portrait en 1799, écoutant des conseils peu éclairés, se plaignit du défaut de ressemblance, et le fit en termes peu mesurés ; cependant, elle écrivit à Girodet, pour lui demander ce portrait et le prix qu'il croyait devoir mettre à cet ouvrage ; mais un homme qui se disait l'ami de notre peintre [François Gérard ?], s'était empressé de venir lui répéter les choses piquantes et désagréables qui avaient été dites dans le salon de cette dame [...]. Girodet fut d'autant plus sensible à ces critiques, qu'il avait exécuté cet ouvrage *con amore*⁵¹, ainsi que disent les Italiens [...]. Le peintre justement irrité, roula dans sa tête des projets de vengeance, et voici ce qu'il fit. Il coupa le portrait en morceaux, et le fit remettre en cet état chez le modèle⁵².

⁴⁹ Le *Rédacteur* y fera allusion deux mois plus tard : « [M^{lle} Lange] était convenue de cinquante [louis] pour son portrait. L'ouvrage achevé, elle n'en offrit que vingt-cinq. Le peintre outragé de ce manque de foi, déchira le portrait de la dame et lui en fit passer la moitié. » (*Le Rédacteur*, 3 brumaire an VIII [25 octobre 1799] ; cité dans Levitine, G. (1952). *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*. Cambridge : Harvard University, p. 154.)

⁵⁰ Coupin, P.-A. (ca 1825). *Explication iconographique du Portrait satirique de Mademoiselle Lange en Danaé*. Versailles : Archives des Yvelines (fonds P. A. Coupin – J. 2072). Cette explication est reproduite par Sidonie Lemeux-Fraitot dans sa thèse. (Lemeux-Fraitot, S. (2003). « Ut Poeta Pictor. *Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson* » (Thèse de doctorat, t. 2, p. 40-42). Paris : Université Panthéon-Sorbonne.

⁵¹ Arnault dira à peu près la même chose dans ses *Souvenirs*, mais en traduisant littéralement l'expression italienne : « Enchanté d'avoir à reproduire une si belle figure, Girodet se mit au travail avec enthousiasme, avec amour. » (Arnault, t. II, 1833, p. 53). Un siècle plus tard, l'un des biographes de Lange, citant une source inconnue, affirmera : « Celui-ci se mit au travail avec une ardeur d'autant plus vive qu'on le disait très épris de son modèle. » (Vincent, J. (1932). *La belle Mademoiselle Lange* (p. 142). Paris : Hachette ; cité dans Chenique, 2005, p. 453). Pourtant, l'expression « *con amore* » s'adresse davantage à l'acte de peindre qu'au modèle lui-même : « [On] dit de l'artiste qui ne désespère pas, ou qui consacre tous ses soins à un ouvrage, qu'il travaille *con amore* ; on cite aussi un ouvrage bien exécuté comme fait *con amore*. [...] » (Bescherelle, L. N. (1845). *Dictionnaire national ou Grand Dictionnaire classique de la langue française...* (t. 1, p. 716). Paris : Chez Simon).

⁵² Coupin, P.-A. (1829). *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire : suivies de sa correspondance* (t. 1, p. XIVV). Paris : Jules Renouard.

D'autres personnes donnèrent leur propre version des faits – Julie Candaille⁵³, Michel Nitot-Dufresne⁵⁴ et la duchesse d'Abrantès⁵⁵, tous trois amis intimes de Girodet, ainsi qu'Arnault⁵⁶ et le critique d'art Étienne-Jean Delécluze⁵⁷. Bien que les versions ne soient pas toutes concordantes, on observe une division entre deux camps : un camp en faveur de Lange et un camp en faveur de Girodet. Les partisan·e·s du camp Lange s'accordent à dire que le portrait de l'actrice portait atteinte à son image et que celle-ci avait tous les droits de ne payer que la moitié des honoraires du peintre. Les partisan·e·s du camp Girodet, elleux, appuient le témoignage de celui-ci selon lequel l'attitude de Lange n'était pas liée au manque de ressemblance de l'œuvre, mais à l'indifférence que le peintre opposa aux charmes de la comédienne, affront que celle-ci n'aurait pas supporté. L'enjeu ici n'est pas de déterminer quel camp a raison, mais de connaître les circonstances qui expliquent la réaction de Girodet et son choix délibéré de rendre public son désir de vengeance, tel qu'évoqué par Coupin. Un élément de réponse se trouve dans ce billet écrit par Lange adressé au peintre :

Veillez, Monsieur, me rendre le service de retirer de l'exposition le portrait qui, dit-on, n'y peut rien pour votre gloire, et qui compromettrait ma réputation de beauté. Mon mari et moi vous supplions de vouloir bien faire en sorte qu'il n'y demeure pas vingt quatre [sic] heures de plus. / J'ai l'honneur d'être, &c⁵⁸.

⁵³ Candaille, J. (1829). *Notice biographique sur Anne Louis Girodet et Amélie Julie Candaille, pour mettre en tête de leur correspondance secrète, recueillie, et publiée après leur mort par...* Nîmes, 1^{er} août 1829 (p. 10-11). Montargis : Musée Girodet.

⁵⁴ Cahier manuscrit de Michel Nitot-Dufresne, Bibliothèque des arts décoratifs ; cité dans Ratouis de Limay, P. (1949). « 5 novembre 1949. Un chanteur de l'Opéra, graveur et collectionneur, au début du XIX^e siècle. Michel Nitot-Dufresne ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p. 75.

⁵⁵ Junot d'Abrantès, L. (1831). *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon : la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* (t. IV, p. 47-48). Paris : Ladvocat.

⁵⁶ Prenant la défense de son amie, Arnault laisse entendre que le portrait n'est pas ressemblant, légitimant du coup l'attitude de M^{lle} Lange. (Arnault, t. II, 1833, p. 54-55.)

⁵⁷ Delécluze, É.-J. (1855). *Louis David, son école & son temps : souvenirs* (t. 1, p. 261). Paris : Didier. À noter que l'auteur confond M^{lle} Lange avec Julie Candaille : les deux actrices ont épousé un membre de la famille Simons – en devenant toutes les deux M^{me} Simons, la confusion était donc inévitable. Par ailleurs, Pierre Larousse tombe dans le même piège dans la notice qu'il écrit sur Candaille dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*.

⁵⁸ Le billet est retranscrit dans la *Notice biographique* de Candaille. (Candaille, 1829, p. 11.)

À la demande de sa commanditaire, Girodet retire le tableau du Salon. Toutefois, son geste ne s'arrête pas là : après avoir mis la toile en pièces et expédié les morceaux chez les Simons, l'artiste s'enferme dans son atelier durant plusieurs semaines⁵⁹, au terme desquelles il achève une œuvre superbe⁶⁰ qu'il expose deux jours avant la fermeture du Salon (**fig. 1.1**). En guise de cartouche, un simple papier écrit par le peintre porte cette explication neutre : « Danaé, fille d'Acrise⁶¹ ».

Ce n'est pas la première fois que le peintre met en scène ce mythe ; l'année précédente, il composa une grande Danaé pour décorer le salon de l'hôtel de Benoît Gaudin, rue du Mont-Blanc, à Paris. Or, cette fois, la fable est un prétexte à peine voilé pour railler la personnalité de la comédienne.

⁵⁹ La durée exacte d'exécution varie d'un.e auteur.trice à l'autre : selon un journaliste du *Journal des arts*, Girodet aurait composé le second portrait en quarante jours (« Précis historique de ce qui s'est passé au sujet du portrait de la C Lange femme Simons ». *Journal des arts* (pièce 584, p. 581-584). Paris : BnF, collection Deloynes, 21, Salon de 1799 ; cité dans Lafont, A. (2001). *Une jeunesse artistique sous la Révolution : Girodet avant 1800* (Thèse de doctorat) (t. 1, p. 171). Paris : Université Paris IV-Sorbonne). Coupin, lui, parle d'un « ouvrage fait rapidement en six semaines » (Coupin, [1825] ; cité dans Lemeux-Fraitot, t. II, 2003, p. 42). Pour Candeille, il se mit « aussitôt à une composition qui lui coûta quinze jours, quinze nuits de travail, et plusieurs années de repos » (Candeille, 1829, p. 11). La duchesse Abrantès évoque un délai de « huit jours » (Abrantès, t. IV, 1831, p. 48), quand Arnault affirme « six semaines » (Arnault, t. II, 1833, p. 55) et Delécluze, enfin : « [en] l'espace de quelques jours et de quelques nuits » (Delécluze, 1855, p. 261). C'est nous qui soulignons.

⁶⁰ Jacqueline Pruvost-Auzas l'exprime très bien dans le catalogue de l'exposition sur Girodet en 1967 : « Pour une fois, il n'est pas revenu à plusieurs reprises sur son œuvre, et la rapidité de l'exécution a donné une sensibilité franche à cette toile. » (Pruvost-Auzas, 1967, [s. p.], notice 64.) D'autres historien.ne.s soutiennent ce point de vue : Bernier, 2005 ; Bellenger, 2005 ; Lafont, 2001.

⁶¹ *Le Parisien* ([22 octobre 1799]) ; cité dans Vincent, 1932, p. 145 et Stern, 1933, p. 152.



Fig. 1.1, Girodet, *Mademoiselle Lange en Danaé*, dit aussi *Danaé, fille d'Acrisis*, 1799, huile sur toile, 64,8 × 54 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.

Dans la toile de 1799⁶², M^{lle} Lange apparaît sous les traits d'une Danaé nue, assise au bord d'un lit, entourée d'une fillette grimée en cupidon représentant sa fille, Palmyre. Le dindon incarne son mari, présenté ici comme « le dindon de la farce » à qui un enfant remplace ses plumes par celles d'un paon. Le message que lance Girodet est sans équivoque : M^{lle} Lange, alias Danaé, est terriblement vénale, cynique et infidèle. La pluie de gros sous qu'elle récupère dans son long drap bleu illustre son avidité ; le miroir brisé dans lequel elle admire son image reflète son incommensurable vanité ; les papillons qui se brûlent les ailes sur un autel voué au culte de l'argent démontrent sa cupidité ; les colombes attachées à une balance renversée (dont une s'est libérée) soulignent son infidélité et son inconstance, que viennent accentuer le masque caché sous le lit, une pièce d'or coincée dans l'œil⁶³, et le rouleau abandonné aux pieds de la déesse sur lequel on peut lire *Asinaria*, le titre latin d'une comédie de Plaute datant du II^e siècle av. J.-C. qui tourne en ridicule un mari trompé.

Quoi qu'exposée seulement deux jours, la nouvelle Danaé attire immédiatement la foule ; les critiques commentent abondamment l'événement dans la presse⁶⁴. Des gravures sont même reproduites dans les journaux, que Girodet tente très vite de faire interdire⁶⁵. Si l'on en croit la comtesse de Basily-Callimaki, « l'exposition de ce tableau causa un tel scandale, que la peinture fut retirée par ordre de la Police⁶⁶ ». Un amateur signant des lettres

⁶² Pour une analyse iconographique complète de cette œuvre, voir : Levitine, G. (1969). « Girodet's New Danaë: The Iconography of a Scandal ». *The Minneapolis Arts Bulletin*, 58, 69-77 ; Pruvost-Auzas, J. (1970). « Girodet et le thème de Danaé ». *Revue du Louvre* (6), 377-382 ; Lafont, 2005, p. 67-78 ; Bellenger, 2005, p. 272-281 ; Lemeux-Fraitot, t. 1, 2003, p. 313-323 et t. 2, p. 40-42.

⁶³ En référence à Leuthrop Beauregard, un ancien amant de l'actrice.

⁶⁴ Beaucoup de journalistes soutiennent l'artiste et lui donnent raison, mais d'autres blâment la composition de l'œuvre et l'attitude du peintre vis-à-vis l'actrice. Le *Journal des Arts*, par exemple, affirme : « Nous sommes persuadés que quelque sujet de plainte que le citoyen Girodet ait pu recevoir de la citoyenne Lange-Simons, rien n'a pu autoriser l'auteur de ce tableau à lacérer avec un dépit réfléchi le portrait d'une femme intéressante et aimée du public, à le mutiler avec un raffinement barbare et à lui renvoyer dans cet état. On s'accorde à voir dans ce procédé peu délicat l'excessive sensibilité d'un amour blessé, une vengeance déplacée. Comment présenter sous un aspect plausible l'irrégularité d'une action qui a paru aux hommes sages et civils une insulte envers la citoyenne Simons ? » (*Journal des Arts* ; cité dans Vincent, 1932, p. 144-145.)

⁶⁵ Chenique, 2005, p. 460-461. Pour plus d'informations sur Girodet et la satire, voir : Lemeux-Fraitot, t. I, 2003, p. 318-323.

⁶⁶ De Basily-Callimaki, E. (1909). *J.-B. Isabey : sa vie, son temps, 1767-1855, suivi du Catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey* (p. 31). Paris : Frazier-Soye. L'information semble fautive, car Girodet prit soin de ne l'exposer que deux jours, ne laissant ainsi aucune possibilité de recours judiciaire au couple Simons.

« L. T » suggère même à Girodet d'exposer le tableau dans une exposition privée (payante)⁶⁷, à l'instar de Jacques-Louis David avec ses *Sabines*⁶⁸. Girodet ne pousse toutefois pas le ressentiment aussi loin.

Il n'existe aucune preuve écrite connue d'une offensive lancée directement par M^{lle} Lange à propos de cette affaire. En revanche, l'historienne de l'art Ewa Lajer-Burcharth émet l'hypothèse que l'actrice serait peut-être intervenue de manière détournée dans la publication d'une gravure caricaturale, *Dédié au peintre G* (**fig. 1.2**), qui retourne la stratégie allégorique du peintre contre lui-même, notamment en l'assimilant à un oiseau moqueur⁶⁹. Puisque la gravure est anonyme, on peut difficilement conclure qu'il s'agisse d'un plan orchestré par l'actrice et/ou par un·e membre de son entourage. Rappelons que, sous le Directoire, M^{lle} Lange tient un salon fréquenté par de célèbres personnalités de l'époque, dont le miniaturiste Jean-Baptiste Isabey, qui prend notamment la défense de l'actrice dans une lettre publiée dans *Le Rédacteur*⁷⁰. Lajer-Burcharth pense que c'est justement dans ce milieu mondain que l'idée de la gravure aurait émergée⁷¹.

⁶⁷ Lettre de L. T à Girodet, Paris, 3 brumaire an VIII [vendredi 25 octobre 1799], Montargis, fonds Pierre Deslandres, t. IV, n° 29.

⁶⁸ Les *Sabines* furent exposées en parallèle au Salon dans une salle de l'ancienne Académie d'architecture au Louvre. (Van de Sandt, U. (1988). « Institutions et concours ». Dans Michel, R. et Bordes, P. (dir.). *Aux Armes et aux arts ! Les arts de la Révolution (1789-1799)* (p. 161). Paris : Adam Biro ; cité dans Lemeux-Fraitot, 2003, p. 321.) Mais, même si Girodet ne suivra pas l'exemple de David pour la nouvelle *Danaé*, il le fera toutefois avec son *Ossian* (1801), qu'il expose dans son atelier en visite privée (Bellenger, 2005, p. 239, 242.)

⁶⁹ La caricature anonyme utilise le même format ovale et le même concept de médaillons ornant le cadre du tableau satirique de Girodet. Dans chaque médaillon figure une image associée à une citation : en haut à gauche, on retrouve une ruche (« *Repousser le Frelon peuple aimable d'artistes* ») ; en haut à droite, un serpent (« *De son propre venin ce reptile mourra* ») ; en bas à gauche, une pelle et de l'argent (« *la pelle d'un bonneur lui tient lieu de palette* ») ; et en bas à droite, une statue sur un piédestal et un singe (« *il ne peut l'imiter moins encor l'outrager* »). La caricature anonyme est également légendée d'un extrait du dictionnaire de Valmont de Bomare (Valmont de Bomare, J. C. (1791). *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle* (p. 56-61). Lyon : Chez Bruyset frères ; cité dans Lemeux-Fraitot, 2003, t. I, p. 322).

⁷⁰ Dans sa lettre, Isabey manifeste une volonté délibérée d'étouffer le scandale de la *Danaé*. (Lettre de Jean-Baptiste Isabey au *Rédacteur*, 18 brumaire an VIII [samedi 9 novembre 1799] ; citée dans Basily-Callimaki, 1909, p. 28, avec la fausse date du « 30 octobre 1799 ».)

⁷¹ Lajer-Burcharth, E. (1999). *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror* (p. 343). New Haven : Yale University Press.

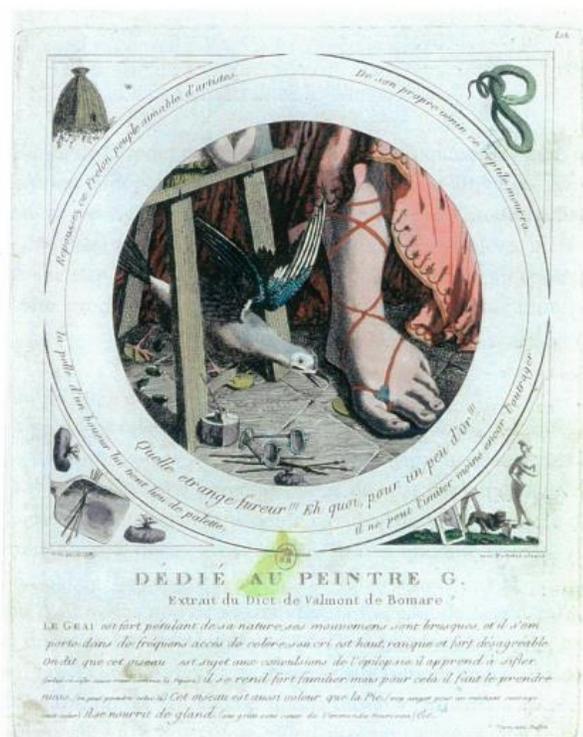


Fig. 1.2, Anonyme, *Dédié au peintre G.*, dit aussi *Le Geai*, c. 1799, estampe satirique, Paris, BnF.

Dans une dernière tentative de défendre son honneur, Girodet écrit une lettre dans laquelle il nie le caractère satirique dont la presse affuble son tableau⁷². Malgré tout l'appui de l'entourage du peintre⁷³, le public se range du côté de M^{lle} Lange, causant un terrible coup à la notoriété de Girodet⁷⁴. Il prend soin de conserver le tableau dans son atelier⁷⁵, où seuls ses proches ont la possibilité de le contempler. À la suite de cette aventure, le peintre acquiert la réputation d'un homme peu galant, coléreux et capricieux :

⁷² Copie autographe d'une lettre de Girodet à un correspondant inconnu, Paris, 6 brumaire an VIII [28 octobre 1799], BAA, carton 15, peintres, Girodet, Mf 5859 ; cité dans Pruvost-Auzas, 1970, p. 380-381.

⁷³ Coupin est d'une loyauté à toute épreuve, disant de lui qu'il était un « génie, armé du fouet de la satire ». (Coupin, 1825, p. 5 ; cité dans Chenique, 2005, p. 460.) Pierre-Césaire-Joseph Gobet (1765-1832) lui adresse une longue lettre de félicitations pour son geste vindicteur (lettre de Gobet à Girodet, [Paris], 2 brumaire an VIII [jeudi 24 octobre 1799], Montargis, fonds Pierre Deslandres, t. IV, n° 25).

⁷⁴ Voir aussi *Arlequin au museum ou les tableaux en vaudeville*, salon de l'an VII [1799] (Paris : BnF, département des Estampes, coll. Deloynes, t. 21 ; cité dans Lemeux-Fraitot, 2003, p. 318), qui fait état de la mauvaise réputation qu'acquiert Girodet à la suite de cette affaire.

⁷⁵ Le tableau figure à l'inventaire Girodet (n° 399) – il était chez lui enfermé dans un cabinet. (Voir Bajou, V. et Lemeux-Fraitot S. (2002). *Inventaire après décès de Gros et de Girodet : documents inédits* (p. 128-129). Paris : V. Bajou/S. Lemeux-Fraitot.)

Si [la nouvelle Danaé] donna la mesure des ressources que l'artiste pouvait trouver dans son esprit, elle fit prendre une fâcheuse idée de son caractère. Dès ce moment, Girodet fut redouté de tout le monde [...]. Ce peintre a toujours eu le grand défaut de ne consulter personne et de n'écouter ni conseils ni critique pendant l'exécution de ses ouvrages⁷⁶. C'était [...] un homme doux et fort raisonnable au fond, mais que ses premiers succès, très-mérités sans doute, rendirent trop fier de son mérite et trop sûr de lui-même. Aussi, dans les actions ordinaires de la vie comme dans sa carrière d'artiste, ne put-il jamais supporter une contradiction. Les hommes les plus dignes de sa confiance, son maître, David lui-même, n'avait aucune autorité sur lui⁷⁷.

À bien des égards, ce portrait satirique est remarquable pour ses dimensions allégoriques, symboliques et iconographiques ; elle demeure une œuvre importante du corpus de Girodet⁷⁸. Cependant, elle porte un coup dur à la carrière de l'artiste ; celui-ci ne produira et n'exposera d'ailleurs aucune œuvre de grande envergure avant 1801, année où il crée son mystérieux tableau *Ossian* ou *L'Apothéose des héros français*. Certains salons, notamment dans le monde du théâtre, iront jusqu'à lui refuser et même lui interdire l'accès⁷⁹. Comme le fait remarquer Coupin, « tout cela n'était digne, ni du caractère, ni du talent de Girodet, aussi regretta-t-il, depuis, jusqu'au succès qu'il avait obtenu⁸⁰ ». Le peintre choisit de se terrer dans l'ombre quelques temps, prenant ainsi ses distances avec le scandale qui venait d'éclabousser sa réputation (et son orgueil).

⁷⁶ À noter que Delécluze, comme tant d'autres avant et après lui, ne rendent pas compte du rôle de Candeille dans la vie et l'œuvre de Girodet. Si cette remarque est juste (« Ce peintre a toujours eu le grand défaut de ne consulter personne et de n'écouter ni conseils ni critique pendant l'exécution de ses ouvrages »), elle ne se réfère qu'à la période *avant* que le peintre ne fasse de Candeille sa partenaire professionnelle à partir de 1807. (Voir les chapitres 2 et 3.)

⁷⁷ Delécluze, 1855, p. 262. C'est nous qui soulignons.

⁷⁸ Anne Lafont démontre bien l'importance de cette œuvre dans la carrière de l'artiste. (Lafont, 2001, p. 175-176.)

⁷⁹ Lemeux-Fraitot, 2003, p. 323.

⁸⁰ Coupin, t. I, 1829, p. xiv. D'autres personnes de l'entourage de Girodet démontrent que ce dernier ressentait du regret par rapport à cette affaire. La duchesse d'Abrantès, en 1831, déclare : « J'en ai parlé depuis à Girodet ; il m'a témoigné ressentir quelque regret de s'être laissé emporter à une vengeance peut-être trop forte. "Mais aussi elle m'avait bien offensé !" disait-il » (Abrantès, t. IV, 1831, p. 50). Delécluze stipule en 1855 : « il est certain que cette malheureuse caricature a été un sujet de regret amer pour lui dans la suite ». (Delécluze, 1855, p. 262). Ironiquement, Girodet, dans son poème *Le Peintre*, évoquant l'affaire Lange, n'hésitera pas à écrire : « Oui ! le peintre a le droit de punir la sottise » (Girodet. *Le Peintre*, chant second ; publié par Coupin, t. I, 1829, p. 99).

1.2.2 L'envers du décor : (l'absence de) reconnaissance du talent féminin

Quelques années avant le scandale Lange-Girodet, Candeille vit son propre lot d'émotions avec sa pièce de théâtre *Catherine ou la Belle Fermière*⁸¹, une comédie en trois actes qui parut d'abord sous le titre de *La Fermière de qualité* avant d'être renommée par son titre actuel⁸². Il s'agit de l'une des pièces de théâtre les plus jouées à Paris pendant et après la Terreur⁸³. Comment expliquer qu'une comédie dont l'écriture et la musique sont composées par une seule femme puisse connaître un tel succès durant une période aussi sombre pour la condition féminine⁸⁴ ? Pour répondre à cette question, il faut se remettre en contexte : à la fin du XVIII^e siècle, l'opéra est extrêmement populaire. En 1791, la *Loi relative aux spectacles* permet aux gens d'ouvrir une salle de spectacle sur simple déclaration, en plus de reconnaître la propriété intellectuelle aux dramaturges⁸⁵. Ainsi, dans la décennie qui suit, plusieurs théâtres voient le jour dans la capitale, et la demande pour de nouvelles représentations grimpe en flèche⁸⁶. Les théâtres acceptent les travaux de tout auteur, y compris les novices et les femmes⁸⁷. Résultat : entre 1770 et 1820, il y a cinq fois plus de compositrices d'opéra que toutes les femmes réunies au cours des 125 années écoulées depuis le début de l'opéra en France, en 1645⁸⁸. Cette ouverture peut s'expliquer par le fait

⁸¹ Le jeudi 3 janvier 1793, la *Gazette nationale* (anciennement *Moniteur universel*) analyse la pièce en détails et en donne un excellent résumé.

⁸² Candeille justifie ce changement de désignation dans un texte de 1817 : « La pièce avait été reçue sous l'anonyme. Mes camarades [de théâtre] me conseillèrent [de] changer un titre qui infailliblement serait rejeté à la censure de 1792 (mois de décembre ! ...). On proposa le titre de *la Belle Fermière*. [...] » (Candeille, J. (1817). *Réponse de Madame Simons-Candeille à un article de biographie* (p. 3-4). Paris : J. Gratiot.)

⁸³ Letzter, J. (1999). « Making a Spectacle of Oneself: French Revolutionary Opera by Women ». *Cambridge Opera Journal*, 11(3), 215.

⁸⁴ La répression jacobine est fortement hostile à l'égard des femmes durant la Terreur. (Voir Martin, J.-C. (2008). *La révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*. Paris : Armand Colin.)

⁸⁵ Hesse, C. (1989). « Reading Signatures: Female Authorship and Revolutionary Law in France, 1750-1850 ». *Eighteenth-Century Studies*, 22(3), 474.

⁸⁶ Pougin, A. (1883, 7 octobre). « Une charmeuse : Julie Candeille ». *Le Ménestrel*, p. 356.

⁸⁷ Letzter, J. et Adelson, R. (2000). « French Women Opera Composers and the Aesthetics of Rousseau ». *Feminist Studies*, 26(2), 77.

⁸⁸ *Ibid.*

que le genre « opéra-comique » constitue, par ses thèmes sentimentaux et domestiques, le plus approprié et accessible aux femmes⁸⁹.

Malgré ces facteurs favorables, l'opéra en tant que voie professionnelle pour les femmes reste un choix risqué, car il les place dans une zone dangereusement publique et très controversée sur le plan idéologique. D'une part, l'opéra est le divertissement aristocratique par excellence de l'Ancien Régime ; il est donc suspect dans la nouvelle République. D'autre part, l'opéra est utilisé comme moyen de propagande politique à travers des pièces de circonstance qui commentent des événements contemporains spécifiques et des concepts ou des idéaux révolutionnaires. Pour les femmes, ces deux alternatives comportent leur part de danger ; bien que l'idée d'écrire des œuvres politiques soit attrayante, elle pousse directement les autrices au cœur de la Révolution. Éviter explicitement les sujets politiques semble *a priori* une stratégie plus sûre, mais cela risque d'être considéré comme anti-révolutionnaire, car le fait de s'abstenir est perçu comme étant tout aussi politique et dangereux qu'écrire un travail engagé. Devant ce dilemme, un juste équilibre entre le divertissement et la politique est absolument nécessaire.

En dépit de ce climat de tensions, écrire un opéra devient, pour la première fois de l'histoire française, une occupation rémunératrice pour un groupe précis de femmes⁹⁰. En effet, ce ne sont pas toutes les femmes qui peuvent profiter de ce privilège : celles qui en bénéficient sont intimement liées au monde du théâtre grâce à un parent ou à un conjoint. C'est le cas de Candeille, qui put intégrer facilement le théâtre par l'intermédiaire de son père⁹¹. Ayant reçu une formation en musique, elle est attirée très tôt par l'opéra, alors le genre théâtral le plus prestigieux, et ses créations théâtrales lui permettent d'acquérir une indépendance financière. Toutefois, c'est loin d'être une vie facile : le théâtre est l'un des

⁸⁹ Letzter, 1999, p. 217.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Candeille était la fille du compositeur d'opéra Pierre-Joseph Candeille (1744-1827), qui l'encourage dès son plus jeune âge dans sa carrière de musicienne et cantatrice. Très tôt, elle apparaît en tant que pianiste virtuose au Concert Spirituel. À seize ans, elle fait ses débuts en tant que chanteuse à l'Opéra, puis devient en 1796 la 189^e sociétaire de la Comédie Française.

domaines les plus publics de la fin du XVIII^e siècle, bouleversant ainsi grandement la vie privée des femmes compositrices et librettistes, lesquelles sont examinées de près par le public et par la presse⁹². Pour éviter de devenir la cible de critiques tendancieuses, certaines femmes tentent de travailler soit sous le couvert de l'anonymat, soit en ayant recours à la protection de leur mari ou d'un parent haut placé. Pour sa part, Candeille choisit le plus souvent de promouvoir ses œuvres sous son propre nom et, chaque fois qu'elle est assaillie par les critiques, elle se défend publiquement⁹³. Comme le fait très bien remarquer Jacqueline Letzter : « *Perhaps it was [her] confidence in the free press as a means of public redress of injustices that made [...] Candeille among the most vocal on behalf of women in [her] profession*⁹⁴. » Candeille est d'ailleurs très consciente de son privilège et n'hésite pas à écrire des pièces et des opéras sur les conditions féminines de son époque. À la fin de sa vie, elle écrit un *Essai sur les félicités humaines* (1828) dans lequel elle exprime l'espoir qu'un jour les femmes puissent avoir d'autres vocations ou d'autres opportunités professionnelles à l'extérieur du théâtre, qu'elle considère comme l'un des seuls moyens de soutien viables pour les femmes de sa génération⁹⁵.

Ce genre d'interventions s'adresse directement au public féminin, mais les autrices n'ont pas toujours accès à des mesures aussi concrètes. Étant donné le contexte répressif de la Révolution à l'encontre des « femmes publiques », Candeille doit utiliser des stratégies plus

⁹² Voir Berlanstein, L. R. (2001). « The Erotic Culture of the Stage ». *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle* (p. 104-134). Cambridge : Harvard University Press.

⁹³ Lorsqu'une critique de la *Gazette nationale* attribua l'échec de la comédie *La Bayadère* (1795) de Candeille à la vanité exagérée dont elle faisait preuve en se donnant le rôle principal (comme elle l'avait fait avec beaucoup de succès dans *Catherine ou la Belle fermière*), elle répondit avec virulence dans une lettre parue dans le *Journal de Paris* le 28 février 1795 (Pougin, 4 novembre 1883, p. 388).

⁹⁴ Letzter, 1999, p. 219.

⁹⁵ Dans son essai, Candeille offre même une définition de sa profession qu'elle décrit comme un métier noble mais nourri de préjugés injustes envers les femmes. (Candeille, J. (1828). *Essai sur les félicités humaines, ou Dictionnaire du bonheur* (t. II, p. 185-187). Paris : Pilet aîné.) Vingt ans auparavant, elle avait d'ailleurs fait part de sa réflexion à Girodet : « Girodet déconseillez à toute femme qui aura conservé un peu de la modestie et de la sensibilité de son sexe, déconseillez-lui de se faire auteur, et surtout, auteur dramatique. Dans la Comédie-Française, [...] j'ai à supporter [...] tout ce que le choc des amours-propres les plus irascibles, tout ce que l'impatience causée par un talent de femme peut inspirer de plus pointilleux, de plus inconciliable avec les ménagements que je leur dois et que je me dois à moi-même ! » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 7 décembre [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 49. C'est Candeille qui souligne.)

circonspectes pour faire passer des messages dans ses opéras. Par exemple, afin de rendre ses activités professionnelles plus « acceptables » aux yeux du public, elle choisit d'écrire une comédie sentimentale, *Catherine ou la Belle Fermière*, un genre dans lequel les femmes sont censées exceller puisque les intrigues sont associées au domaine féminin⁹⁶. Cependant, elle remodèle audacieusement la représentation féminine en exprimant son scepticisme vis-à-vis du mariage. Pour ce faire, elle met en vedette une femme célibataire, forte et capable de subvenir à ses propres besoins⁹⁷. Qui plus est, elle joue elle-même le rôle-titre, invitant ainsi le public à appliquer les revendications de son héroïne en matière de droits sociaux et maritaux à des femmes de la vie réelle. Le lien autobiographique qu'elle établit entre ses héroïnes et elle, et particulièrement le rôle de Catherine dans la *Belle Fermière*, renforce ainsi le message féministe de ses opéras⁹⁸. Le parallèle avec la théorie du point de vue (*standpoint theory*) est intéressant à former, car le genre constitue, selon cette théorie, un facteur primordial dans la construction de notre vision du monde. Et c'est précisément du point de vue féminin dont il est question ici ; une femme autonome qui exerce le métier de dramaturge n'adoptera pas forcément le point de vue de ses homologues masculins. C'est justement là que réside le cœur de la théorie du point de vue : parce que sa position d'« *outsider* de l'intérieur » est unique, une femme peut développer une perspective plus nuancée, ou du moins plus objective sur l'espace social. Cette stratégie discursive rappelle également la technique de la mascarade⁹⁹ théorisée par Mary Anne Schofield qui, dans son livre *Masking and Unmasking the Female Mind*, affirme que des écrivaines du XVIII^e siècle utilisaient les intrigues amoureuses de leurs romans pour *masquer* leurs intentions

⁹⁶ Letzter et Adelson, 2000, p. 76.

⁹⁷ Dans sa préface à *Catherine, ou la Belle fermière*, Candeille explique que son travail s'inspire d'un conte moral populaire de J.-F. M. Marmontel, *La bergère des Alpes* (1763), que l'auteur transforma lui-même en un opéra (raté) en 1766. Cette association avec Marmontel était astucieuse de la part de Candeille, car Marmontel était plus sécuritaire idéologiquement et elle pouvait transformer subtilement l'héroïne de Marmontel – Adélaïde – afin de représenter ses propres idéaux féministes sans choquer son auditoire. À travers sa parodie de Marmontel, Candeille ne cherchait pas simplement à créer un effet comique ; elle souhaitait surtout exprimer sa sensibilité féministe. (Letzter, 1999, p. 222-223.)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁹⁹ « *Masquerade technique* ». Schofield, M. A. (1990). *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799* (p. 17-29). Newark : University of Delaware Press.

féministes et *démasquer* la réalité sur l'exploitation et la frustration liées à leur sexe : « *The novelist uses the ubiquitous masquerade to reveal feminine aggression; she takes on the accepted romance pattern, deconstructs it, reinterprets it, and reconstructs it, thereby telling a tale far different from the surface romance*¹⁰⁰ ». Cette stratégie vaut toutefois à Candeille d'être ridiculisée par la critique, qui la considère comme radicale et subversive, et son travail futile et insipide¹⁰¹. En revanche, le public est loin de partager cet avis : d'un côté, *Catherine ou la Belle Fermière* est un succès retentissant – fait exceptionnel pour une œuvre théâtrale féminine – mais, d'un autre côté, la pièce est très controversée ; elle fait couler plus d'encre que toute autre œuvre de théâtre musical réalisée par une femme¹⁰². Là où certaines personnes critiquent le fait que ce ne soit qu'une comédie sans aucun lien avec les événements de la Révolution, d'autres saluent justement cette absence de contenu politique. Or, la popularité constante de l'œuvre, même au plus fort de la Terreur, suggère que le public ne se concentre pas sur son conservatisme politique, mais plutôt sur les qualités de l'héroïne ; en identifiant Candeille à Catherine, le public accentue le message féministe de cette œuvre que l'on peut même considérer comme une *performance*¹⁰³. En admettant que la mesure dans laquelle une représentation fait référence à son créateur ou à sa créatrice détermine son degré de performance, Candeille serait « l'artiste révolutionnaire ultime » qui, par les dimensions performatives et autobiographiques de son opéra, créa de nouveaux idéaux révolutionnaires pour les femmes de sa génération¹⁰⁴.

Cela n'empêche pas le fait que toute femme essayant de se tailler une place dans un domaine aussi prestigieux que l'opéra rencontre systématiquement une désapprobation

¹⁰⁰ Schofield, 1990, p. 24.

¹⁰¹ Hemmings, F. W. J. (1994). *Theatre and State in France, 1760-1905* (p. 97). Cambridge : Cambridge University Press ; cité dans Letzter, 1999, p. 221.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ À ce propos, voir le travail de l'historien James H. Rubin : « Disorder/Order: Revolutionary Art as Performative Representation » (1989). Dans Petrey, S. (dir.). *The French Revolution 1789-1989: Two Hundred Years of Retinking* (p. 83-111, esp. 8). Lubbock : Tex.

¹⁰⁴ Letzter, 1999, p. 227.

générale¹⁰⁵. Ce discours s'inscrit dans ce que les historiens Jacqueline Letzter et Robert Adelson surnomment « l'idéologie républicaine du genre¹⁰⁶ », dont son plus célèbre défenseur est le philosophe Jean-Jacques Rousseau qui, depuis les années 1760, dénonce les femmes qui refusent de « respecter leur place » dans la sphère privée pour s'aventurer dans la sphère publique¹⁰⁷.

Par ailleurs, la comédie *Catherine ou la Belle Fermière* ne subit pas seulement une forte désapprobation de la part des critiques ; on accuse également sa créatrice d'avoir été aidée par un homme pour rédiger la pièce et composer la musique. En effet, un article de la *Revue d'art dramatique* soutient que la pièce de Candeille ne put être réalisée par elle seule :

[...] de *tous* les ouvrages signés Candeille, le vaudeville de 1792 [*La Belle Fermière*], – qui eut du reste un succès prodigieux et constant, – est incontestablement le..., disons le meilleur. puisqu'il s'agit d'une jolie femme ! Il y a donc eu là l'empreinte d'un esprit supérieur, la griffe du lion¹⁰⁸.

L'auteur avance que Pierre Victurnien Vergniaud (1753-1793), l'un des plus grands orateurs de la Révolution française, serait le « lion » qui marqua de sa « griffe » cette comédie populaire, et donc le co-créateur de la pièce (pour ne pas dire la tête pensante derrière le projet). Selon l'auteur de l'article, Vergniaud n'aurait pas démenti les rumeurs de collaboration entre Candeille et lui au lendemain de la première de la pièce : « beaucoup des hommes politiques de cette époque s'occupèrent de théâtre ; soit comme auteurs, soit

¹⁰⁵ Une journaliste du périodique *Le spectateur français au XIX^e siècle* exprime bien cet état d'esprit : « Si une femme obtient un succès dramatique, qu'arrive-t-il ? La tête lui tourne ; elle est envivée des vapeurs de la métromanie. Loïn d'elle tous les soins domestiques et les devoirs qui la lient ! [...] Mais si elle éprouve les revers du théâtre, et pour appeler choses par leur nom, si elle est sifflée et ressifflée [sic], que dira-t-elle ? que fera-t-elle ? De quel œil reverra-t-elle le soir cet honnête et patient mari, qui a toléré son essor vers l'immoralité, et qui malheureusement se trouve en société avec les huées du public ? [...] Ma foi, je vous avoue qu'à la place du pauvre mari, je tiendrais ce langage à ma très-peu digne moitié, qui, en dépit du sens commun, et des bienséances, a voulu absolument se rendre *publique* ! » (Anonyme (1805). *Le spectateur français au XIX^e siècle* (t. 2, p. 557) ; cité dans Letzter et Adelson, 2000, p. 70.)

¹⁰⁶ « *Republican gender ideology* » (*Ibid.*)

¹⁰⁷ Voir Popiel, J. J. (2008). *Rousseau's Daughters: domesticity, education, and autonomy in modern France*. Durham : University of New Hampshire Press.

¹⁰⁸ Peltier, P. (1894). « Une comédie de Vergniaud ». *Revue d'art dramatique*, XXXV, 196.

comme amateurs¹⁰⁹ ». Cet argument ne repose pourtant sur aucune preuve ; il prend plutôt appui sur les rumeurs évoquées dans une notice de la *Biographie des hommes vivants*, publiée en 1817 chez le libraire et imprimeur français Louis-Gabriel Michaud. Dans cette notice, on peut y lire : « Quoique cette pièce soit très faible sous le rapport de la composition, quelques jaloux en contestèrent la gloire à M^{lle} Candaille, et ils l'attribuèrent au célèbre Vergniaud ; ce qui n'est guère probable¹¹⁰. » Cette affirmation, ainsi que l'ensemble de la notice, est catégoriquement niée par Candaille dans une réponse publique : « J'aurais peine à me rappeler les traits de M. Vergniaud : je ne lui ai jamais parlé. (Pourquoi donc raconter *ce qui n'est pas probable* ? – Et omettre ce dont on est sûr)¹¹¹ ? ». Plusieurs textes attestent toutefois d'une liaison entre l'orateur des Girondins et la comédienne¹¹², alors que celle-ci démentit toujours ces rumeurs. On peut se douter que l'attitude de Candaille concerne en réalité des motifs politiques : Vergniaud était une figure importante de la Révolution française, mouvement auquel elle prit part de façon modérée, et sa position politique pouvait lui porter préjudice sous l'Empire et la Restauration, elle qui s'affichait désormais en tant que royaliste. Le fait de nier toute affiliation avec Vergniaud n'était peut-être qu'une simple tactique politique pour continuer à percevoir sa pension d'ancienne sociétaire et de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹¹⁰ Michaud, L. G. (dir.) (1816, octobre-1817, février). Candaille (Julie). *Biographie des hommes vivants ou histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits. / par Une Société de gens de lettres et de savants* (t. II, p. 33). Paris : L. G. Michaud. À noter que le terme « homme » doit être compris ici dans son sens le plus large, c'est-à-dire en référence à l'espèce humaine, ce qui explique la présence de quelques femmes.

¹¹¹ Candaille, 1817, p. 4. En tout, 2 000 exemplaires de cette *Réponse de Madame Simons-Candaille à un article de biographie* furent imprimés et distribués par ses soins, faute d'avoir obtenu assez rapidement la rétraction souhaitée. Après avoir envoyé à Girodet un exemplaire de sa *Réponse* pour l'affaire de la *Biographie*, elle lui confie : « Je maudirais à chaque instant ma carrière... si elle ne m'eût jetée sur votre chemin. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 18 [juin] [1817], musée Girodet, t. 3, 1816 [sic], n° 58.)

¹¹² De Lamartine, A. (1861). *Histoire des Girondins* (t. 11, p. 312-313). Paris : chez l'auteur ; Blanc, L. (1864). *Histoire de la Révolution française* (t. 3, 2^e éd., p. 56). Paris : Pagnerre/Furne et cie ; Michelet, J. (1849). *Histoire de la Révolution* (t. 4, p. 122). Paris : Chamerot. D'autres textes cultivent la rumeur d'une prétendue liaison ; Alexandre Dumas père en fera même un élément central de son roman *Création et Rédemption*, écrit en 1867 et publié à titre posthume en feuilleton en 1892, sous les titres « Le Docteur mystérieux » et « La Fille du marquis », dans le quotidien *L'Intransigeant*.

femme de lettres¹¹³. Comme l'énonce Charles Terrin : « Vraie ou non, cette liaison devait tout à la fois gêner l'actrice et accroître son prestige¹¹⁴ ».

À la suite du succès de *Catherine*, Candaille subit plusieurs revers de fortune :

- ★ *Bathilde ou le Duo* (1793) est une comédie en un acte et en prose dans laquelle M^{lle} Candaille exécute, avec l'acteur Nicolas Anselme (1761-1835), dit Baptiste aîné, un duo de piano et violon. Le public applaudit le duo mais siffle la pièce, si bien que la comédie est annulée seulement après la cinquième représentation.
- ★ En 1794, elle écrit anonymement une comédie en deux actes, *Cange, ou le Commissionnaire de St Lazare*, inspirée par la chute de Robespierre, qui connaît un fort grand succès. La pièce est attribuée à un homme, le vicomte de Ségur, mais aussitôt l'identité de l'autrice révélée, les représentations sont annulées¹¹⁵.
- ★ Sa seconde comédie musicale, *La Bayadère, ou le Français à Surate*, n'aura qu'une seule représentation, le 24 janvier 1795¹¹⁶. À l'instar de Girodet en 1799, Candaille essuie une écrasante humiliation ; on reproche notamment à Candaille sa double position d'actrice et d'autrice dramatique, laquelle ne suscite plus l'intérêt du public¹¹⁷.

Face à tous ces déboires, qui causent même la fin de son premier mariage¹¹⁸, Candaille quitte la Comédie-Française, fuit le Directoire et se rend en Hollande et en Belgique pour y donner quelques représentations musicales et théâtrales. C'est lors de l'un de ses voyages

¹¹³ C'est du moins ce qu'affirme Hector Fleischmann dans son livre *Les Femmes et la Terreur* (1910), dont un chapitre entier est dédié à Candaille et sa prétendue liaison avec Vergniaud (Fleischmann, H. (1910). « La maîtresse de Vergniaud ». Dans De Pawlowski, G. (dir.), *Comoedia*, p. 2).

¹¹⁴ Terrin, 1936, p. 415.

¹¹⁵ Dessales, R. (1843). M^{lle} Julie Candaille. *Revue de Paris*, 22, 88. Soulignons que *Catherine ou la Belle Fermière* (1793) et *Le Commissionnaire* (1794) sont les seules pièces de théâtre de Candaille à avoir été imprimées à usage commercial. (Quérard, J.-M. (1827-1839). Simons-Candaille. *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France*, IX, p. 179).

¹¹⁶ Crow, T. (1997). *L'atelier de David. Émulation et Révolution* (p. 319). Paris : Gallimard.

¹¹⁷ Apparemment, « le public était prévenu, indisposé contre l'actrice qu'il soupçonnait d'avoir voulu se peindre dans le personnage même, et de s'en être attribué complaisamment tous les mérites. » (Dessales, 1843, p. 89.) Dans le cas de *La Bayadère*, par exemple, Candaille récuse les allégations à son encontre : « La Bayadère devait tomber, parce que c'était une mauvaise pièce, et non parce que l'auteur [Candaille] aurait été du nombre de *certaines acteurs*, mal avec le public. » (Candaille, 1817, p. 5.)

¹¹⁸ Lassère, M. (2005). *Le portrait double : Julie Candaille et Girodet* (p. 35-36). Paris : L'Harmattan.

à l'étranger qu'elle fait une rencontre insolite qui la conduira aux premières loges du milieu culturel parisien, où elle sera une figure active du monde des arts.

1.2.3 La belle fermière et l'artiste maudit

À différents intervalles, Candaille et Girodet vivent une période sombre dans laquelle iels tentent de réparer le déficit d'estime et de bienveillance publiques dont pâtit leur réputation.

Au moment où éclate le scandale Lange-Girodet, Candaille s'est mariée en secondes noces au patriarche de la famille Simons, Jean Simons (1735-1821), riche homme d'affaires et propriétaire d'une importante fabrique de carrosses de luxe à Bruxelles.

En août 1796, Candaille est de passage dans la capitale belge pour y présenter sa comédie à succès, *Catherine ou la Belle Fermière*¹¹⁹. Là-bas, elle fait la connaissance de Jean Simons, un homme doux, galant, très riche et bien plus âgé qu'elle (de 32 ans son aîné). Leur rencontre ne donne pas suite. Ce n'est que l'année suivante que leurs chemins se croisent à nouveau : Simons apprend que son fils, Michel-Jean, veut épouser une actrice du Théâtre-Français – Élise Lange. Outré à l'idée que son enfant « s'abaisse » à un tel niveau (les rumeurs sur la conduite sulfureuse de M^{lle} Lange sont très connues à l'époque), il se rend à Paris pour empêcher les fiançailles. Pour ce faire, il fait appel à Candaille, qui est à la fois la camarade de théâtre de Lange et une personne estimée par Simons père. « On lui avait vanté au surplus l'esprit, la raison et la conduite [de Candaille] ; il la prie de vouloir bien l'aider de ses conseils, de s'interposer personnellement dans cette affaire épineuse¹²⁰ ». L'ironie du sort veut que, en l'impliquant dans son plan de dissuasion contre son fils, Jean Simons se soit épris de sa complice. « En voulant éteindre le feu, il était tombé dedans¹²¹ », souligne

¹¹⁹ Les seules représentations de la pièce en 1796 sont les six représentations qu'elle donne en tournée à Bruxelles. Ce sont ses dernières apparitions en tant qu'actrice. (Letzter et Adelson, 2004-2005, p. 15.)

¹²⁰ Dessales, 1843, p. 90.

¹²¹ Marquiset, A. (1911). *Quand Barras était roi* (p. 101). Paris : Émile-Paul.

malicieusement Alfred Marquiset. Comme il est veuf et elle divorcée¹²², iels se marient sans plus de façon le 11 février 1798, soit deux mois seulement après le mariage de Lange et Simons fils.

Cette histoire n'est pas sans rappeler un élément du portrait satirique de Lange : la pièce antique *Asinaria*, dont le rouleau enflammé git aux pieds de Danaé, raconte l'histoire d'un jeune homme demandant à son père qu'il finance son mariage avec une courtisane, souhait auquel le père accède à la seule condition qu'il puisse passer un moment seul avec elle. Le parallèle avec l'histoire romanesque des Simons est plus qu'évident¹²³. On parlera même de l'union de Simons père et de Candaille comme d'un « mariage de comédie¹²⁴ », ce qui, au regard de la situation, paraît bien employé. De plus, cette histoire aurait même inspiré l'auteur dramatique François Andrieux à écrire une pièce de théâtre – *La Comédienne* – qui reprend le même thème, mais dans une formule comique destinée au grand public¹²⁵. Donc, en épousant le patriarche de la famille, Candaille devient la belle-mère de Lange. Or, même avant de devenir les épouses Simons, les deux femmes ne s'entendaient pas bien¹²⁶. Cela ne signifie pas pour autant que Candaille approuve la démarche vindicative derrière le portrait satirique de Girodet¹²⁷, même si elle ne démentit pas les allégories qui dénoncent la vénalité de M^{lle} Lange¹²⁸.

Ce serait d'ailleurs lors d'un concert chez une certaine M^{me} Le Fèvre, depuis comtesse de Saint-Didier, que Candaille et Girodet se rencontrent pour la première fois. L'événement est évoqué dans deux lettres ; celle du peintre, datant de l'été 1807, décrit la scène ainsi :

¹²² La loi autorisant le divorce en France est adoptée le 20 septembre 1792 par l'Assemblée nationale (elle sera modifiée par des décrets de 1793 et 1794). Candaille put donc divorcer de son premier mari, Louis Nicolas Delaroche, le 13 décembre 1797.

¹²³ Lafont, 2005, p. 70.

¹²⁴ Dessales, 1843, p. 90.

¹²⁵ *Ibid.* La pièce est présentée au Théâtre-Français au printemps 1816.

¹²⁶ Candaille affirme dans sa *Notice biographique* que « les deux dames ne s'aimaient point, et se voyaient peu au Théâtre, où d'ailleurs Mad.^{lle} Candaille ne s'était jamais liée intimement avec aucun de ses confrères. Elles se voient presque aussi peu en famille. » (Candaille, 1829, p. 6.)

¹²⁷ Elle dira d'ailleurs à Girodet que sa vengeance était « exagérée ». (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], mi-novembre (?) [1807], musée Girodet, t. 1, 1807, n° 28.)

¹²⁸ Candaille, 1829, p. 7-8.

[Lorsque] je vous vis l'autre jour, le charme que j'ai toujours trouvé dans votre présence non seulement depuis notre liaison, mais même le jour ou, il y a 8 ou 9 ans je vous vis pour la première fois au concert de la rue de Cluny, ce charme dis-je au quel [sic] je me laissais si doucement aller, m'empêcha d'être blessé de votre abord froid, de votre rire moqueur et [...] de votre regard de pitié sur moi¹²⁹.

L'accueil « froid » souligné par l'artiste fait sans doute référence à la rancune de la femme de lettres par rapport au scandale du fameux portrait qui créa un tumulte dans sa belle-famille¹³⁰. Or, Candaille ne semble pas garder un souvenir amer de cette rencontre. Au contraire, elle raconte l'événement dans une lettre datée du 13 octobre 1808 sur une note plutôt nostalgique : « Mad.^{me} le Fèvre était revenue me voir il y a 8 jours. touchée de son souvenir parce que j'ai eû de l'amitié pour elle, et parce qu'aussi, c'est chez elle que je vous ai rencontré [...]»¹³¹.

Ces extraits concordent avec la *Notice biographique* de Candaille, un court document de 36 pages qu'elle rédige en 1829 pour commémorer sa relation avec Girodet, décédé quatre ans plus tôt¹³². Dans cette *Notice*, elle mentionne la rencontre dans deux passages différents. Le premier passage, plus formel, se lit comme suit :

Ils s'étaient rencontrés chez Mad^{me} le fèvre, très jolie femme séparée de son mari par une foule d'aventures [...]. Les causeries de cette jeune femme dont Girodet, très prompt à s'enflâmer, avait été quelque tems amoureux, excitèrent vivement d'abord la curiosité, ensuite, l'intérêt de Mad^{me} Simons¹³³.

¹²⁹ Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [mai-juin ?] [1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 21-22, lettre n° X.

¹³⁰ Elle écrit d'ailleurs dans sa *Notice* : « M.^{me} Simons [Candaille] ne pouvait l'observer de trop près à cette époque où tant de motifs la portaient à mériter la confiance des mères de famille. Elle se refusait surtout à une liaison trop intime avec l'Artiste dangereux en qui tous les Simons voyaient un ennemi... » (Candaille, 1829, p. 9. C'est Candaille qui souligne.)

¹³¹ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], samedi ?? [1810] (Montargis, musée Girodet, t. 1, 1808, n° 77).

¹³² Précisons que, dans sa *Notice*, Candaille parle d'elle-même à la troisième personne. La narration à la troisième personne du singulier impose une distance entre l'écrivain·e et son texte. Germaine de Staël, par exemple, avait recours à ce procédé dans plusieurs de ses écrits pour mettre un détachement qui atténue le tragique de son passé : « Dans la "nouvelle" ou l'"histoire" de l'époque classique, la narration à la troisième personne était liée le plus souvent à une perspective désenchantée qui voyait dans les actions aveugles ou arbitraires des personnages la manifestation d'une nécessité impersonnelle. » (Coleman, P. (1995). « Intimité et voix narrative dans *Corinne* ». *Littérales* (17), 61. Voir aussi : Monicat, B. (2006). *Devoirs d'écriture : modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.)

¹³³ Candaille, 1829, p. 10.

Jusque-là, rien à signaler. Mais le deuxième extrait, lui, mérite notre attention :

[...] quand arriva le moment où elle devait enfin se rencontrer avec cet homme célèbre, [elle] se sentit saisis d'une telle crainte que, se trouvant alors en assez fausse position pour se croire à peu près belle, et voyant Girodet rapidement traverser au petit salon qui servait d'introduction à celui où le cercle était rassemblé, [elle] se mit à dire dans son cœur : « Eh bien, ... de tous les hommes qui pourraient m'occuper, voilà certainement le dernier sur qui devrait tomber mon choix. » Et le choix était déjà fait ; et, de ce jour, Mad.^{me} Simons ne cessa de penser à l'homme qu'elle voulait fuir¹³⁴.

Difficile de déterminer à quel aspect du peintre Candeille se réfère lorsqu'elle dit ressentir une « crainte » envers lui : serait-ce en raison de son apparence (souvent qualifiée de négligée¹³⁵), de son attitude (que l'on disait assez austère) ou simplement à cause de l'amertume liée au scandale qui affectait encore la belle-famille de l'écrivaine ? Cette dernière option semble plus probable, car Candeille est toujours sensible face à ce sujet lorsqu'elle y fait allusion en 1807 :

Elle interrogea le grand peintre sur les causes secrètes de sa conduite avec M^{me} Michel [Lange]. « Rien ne pouvait, lui semblait-elle, excuser une telle vengeance ». – Maintenant, lui dit Girodet, je vois la chose ainsi que vous, Madame. Mais j'étais bien blessé... et j'avais huit ans de moins »¹³⁶.

Étrangement, ce portrait satirique qu'elle désapprouve tant sera retiré, selon sa propre volonté, des œuvres de Girodet mises aux enchères après la mort de celui-ci¹³⁷. Ses motivations sont explicitées dans sa *Notice biographique* :

[...] quand, après sa mort, et lors de la vente si courue qui suivait cet événement, Mad.^{me} Simons [...] insiste pour que le portrait allégorique de sa ci-devant belle-fille [M^{lle} Lange] ne fût point exposé aux regards malveillants, on approuva cette délicatesse qui, pour plus d'une faute, avait son côté généreux et l'on crut, en cédant aux supplications de la décence, honorer encore la mémoire de l'homme honnête et bon, et du peintre immortel¹³⁸.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 8. C'est Candeille qui souligne.

¹³⁵ Delécluze disait de lui qu'il avait « l'aspect le plus sauvage » (Delécluze, 1855, p. 270-271).

¹³⁶ Candeille, 1829, p. 10.

¹³⁷ Pruvost-Auzas, 1967, notice 64 ; Bernier, 1975, p. 40-42.

¹³⁸ Candeille, 1829, p. 12.

Donc, en gardant ce tableau au sein de la famille du défunt (les Becquerel-Despréaux étant les héritiers de Girodet¹³⁹), Candaille souhaitait préserver sa mémoire et éviter qu'il ne soit à nouveau l'objet d'une source de représailles envers le peintre comme il le fut de son vivant. Ajoutons que ce tableau est à l'origine de leur collaboration exceptionnelle, car c'est grâce au scandale suscité par cette œuvre que Candaille confronta Girodet lors de cette fameuse soirée de 1799 et qu'elle vit en lui son futur partenaire de création, et certainement le plus grand amour de sa vie.

1.2.4 L'association inattendue : entre passion et raison

La France de la période postrévolutionnaire est un terrain miné pour les femmes souhaitant faire carrière dans le monde des arts. Comme nous l'avons vu précédemment, ce sont les femmes des hautes classes de la société qui sont mieux outillées pour faire face aux obstacles se dressant sur leur chemin.

Étant donné les préjugés et les perceptions négatives par rapport à la place des femmes dans les arts, les chances de voir un homme issu de ce milieu s'allier professionnellement à une femme sont très minces. En fait, lorsqu'on observe le contexte masculiniste dans lequel Girodet évolue à la fois en tant qu'homme *et* artiste, on s'étonne qu'il choisisse une femme comme partenaire de création. Après tout, il aurait pu opter pour un ami, un élève, ou encore un émule et confrère qu'il côtoya durant sa formation dans l'atelier de David, tels que François-Xavier Fabre, Antoine-Jean Gros, ou même François Gérard¹⁴⁰. Or, c'est vers Candaille que se tourne son choix. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit la seule femme importante de sa vie. On peut même affirmer que l'artiste accorde une place

¹³⁹ Puisque Girodet ne laissa pas de testament, sa fortune et ses biens furent légués à sa plus proche parente, sa nièce Rosine Girodet, épouse de l'avocat et notaire Denis Étienne Becquerel Despréaux, avec qui elle s'occupa de la succession. (Voignier, J.-M. (2005). « La fortune de Girodet ». *Bulletin de la Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis* (128-129), p. 146.)

¹⁴⁰ Avant d'être rivaux, Girodet et Gérard étaient de bons amis. On fait traditionnellement remonter leur rivalité artistique au Salon de 1795 où triomphe ce dernier avec son *Bélisaire* (toile non localisée, connue par la gravure de Boucher-Desnoyers). « Sans exclure cette jalousie, on fera remarquer que les deux amis ne cessèrent pas pour autant de se croiser, voire de collaborer et que leur brouille, sans nul doute très complexe, trouvera de multiples rebondissements. » (Chenique, 2005, p. 399.)

privilegiée au regard féminin dans son œuvre ; des femmes comme Constance de Salm¹⁴¹ et Germaine de Staël¹⁴², qu'il tient en haute estime pour leur érudition et leur éloquence, occupent une place décisive dans sa vie professionnelle. C'est néanmoins Candeille qui joue le rôle le plus déterminant dans la production, la réception et la diffusion de ses œuvres, ainsi que dans le développement social, intellectuel et artistique du peintre.

En analysant les 336 lettres qu'ils échangent entre 1807 et 1824, le caractère exceptionnel de leur correspondance nous apparaît évident, et ce, pour deux raisons : d'une part, pour son contenu inédit qui trace l'évolution de leur relation/partenariat, et d'autre part, pour son exclusivité. En effet, peu de temps avant de mourir, Girodet aurait exigé que soient brûlées toutes ses missives personnelles :

Il ressentit, en effet, plusieurs affections passionnées, et il les entretint avec une extrême discrétion. La grande quantité de lettres qui furent religieusement détruites le jour même de sa mort, selon la prière qu'il en avait faite à ses amis, prouve la place que ces affections occupaient dans son existence intérieure¹⁴³.

Les nombreuses lettres échangées entre Candeille et Girodet échappent miraculeusement à l'autodafé mentionné par Coupin, sans doute par ordre du peintre¹⁴⁴. Toutefois, après avoir examiné attentivement cette correspondance, il nous apparaît évident qu'un certain nombre de lettres écrites par Candeille ont bel et bien été détruites. Il en est sans doute de même pour celles de Girodet, car elles sont inversement proportionnelles en nombre à

¹⁴¹ Bied, R. (1977). « Le rôle d'un salon littéraire au début du XIX^e siècle, les amis de Constance de Salm ». *Revue de l'Institut Napoléon* (113), 121-160.

¹⁴² On ne sait par quels cercles communs Girodet et Germaine de Staël se sont rencontrés. Bruno Chenique pense que ce serait peut-être par l'intermédiaire du groupe des Idéologues, « dernier des remparts républicains et démocratiques et, à ce titre, pourchassé par le Premier consul » (Chenique, 2005, p. 528). Sidonie Lemeux-Fraitot mentionne dans l'inventaire après décès du peintre la possible existence d'un portrait, non localisé, de M^{me} de Staël peint par Girodet (Bajou et Lemeux-Fraitot, 2002, p. 281-282). Une hypothèse que viendrait renforcer cette lettre de Girodet : « Mad de St. [Staël] n'est pas belle et on la prendrait pour une bonne femme si on ne savait pas que c'est un grand génie néanmoins je trouverais piquant de faire son portrait ». (Extrait d'une lettre de Girodet à une correspondante inconnue, s. d., s. l. n. é. ; citée dans le catalogue de la librairie Castaing (125), 1988).

¹⁴³ Coupin, t. I, 1829, p. xlvijj.

¹⁴⁴ Déjà, en 1809, Girodet conservait toutes les missives de son amie : « [...] Je vous remercie du sentiment qui vous fait garder mes lettres. » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [dimanche] 10 septembre 1809, Montargis, musée Girodet, t. II, 1809, n° 11.) L'exhaustivité de leur correspondance démontre que ce geste fut honoré jusqu'à la fin de la vie du peintre.

celles de Candaille – sur les 336 lettres qui composent leur correspondance, seules 31 d’entre elles sont écrites par le peintre. La femme de lettres aurait peut-être procédé à une autocensure lorsqu’elle élabore le projet (jamais réalisé) de publier cette correspondance en même temps que ses mémoires ; à moins que ce ne soit Girodet lui-même qui aurait veillé à récupérer et disposer certaines de ses lettres. Cette hypothèse semble plausible, car il prend soin au début de leur relation d’en numéroter la vaste majorité. Candaille recourt au même procédé de numérotation, mais son classement chronologique et ses annotations tardives sont parfois fautifs.

Cette correspondance démontre également les multiples facettes de leur relation : Candaille est à la fois une conseillère avisée, une collaboratrice dévouée et une critique astucieuse et passionnée du travail du peintre. Elle contribue considérablement à reforcer l’image publique de l’artiste en s’associant à sa vie professionnelle et personnelle. Si depuis quelques années plusieurs auteur·rice·s décrivent leur relation comme étant « platonique¹⁴⁵ », une lecture attentive des premières lettres qui nous sont parvenues ne laissent planer aucun doute sur le caractère romantique de leur liaison¹⁴⁶. Cela dit, Candaille semble avoir du mal à équilibrer son élan passionnel face à l’attachement plus modéré de Girodet. Bon nombre d’historien·ne·s voient d’ailleurs dans la réserve émotionnelle¹⁴⁷ du peintre un signe évident de son homosexualité, voire de son aversion des femmes¹⁴⁸. Il

¹⁴⁵ Cet avis est partagé, entre autres, par : Grimaldo Grigsby, D. (2002). *Extremities: painting empire in post-revolutionary France* (p. 125-129). New Haven : Yale University Press ; Blanc, O. (2006). « Amélie-Julie Candaille : la séductrice ». *Portraits de femmes : artistes et modèles à l’époque de Marie-Antoinette* (p. 322). Paris : D. Carpentier ; Crow, 1997, p. 319.

¹⁴⁶ À titre d’exemple, voici un extrait d’un poème que Candaille écrit à Girodet en 1809, en référence au concert chez Madame Le Fèvre où iels se sont rencontré·e·s pour la première fois : « Te souviens tu de la soirée, / heure paisible heure sacrée, / où le plus noble sentiment, / où ta Langueur voluptueuse / et ma sécurité trompeuse / te donnèrent le nom d’amant ? » (Poème de Candaille à Girodet, Auteuil, mardi [juillet (?)] [1809], Montargis, musée Girodet, t. 2, 1809, n° 26.)

¹⁴⁷ Abigail Solomon-Godeau parle même d’un « handicap sentimental » par rapport à l’attitude amoureuse de Girodet. (Solomon-Godeau, A. (1997). *Male Trouble: A Crisis in Representation* (p. 70). Londres : Thames & Hudson Ltd.)

¹⁴⁸ À la suite de Georges Bernier (1975, p. 16, 126), d’Albert Boime (1987, p. 449-450) et de Dominique Fernandez (1989, p. 161, 165-166), qui, les premiers, soulevèrent la question, ces nuances permettent à Darcy Grimaldo Grigsby d’étayer, chez Girodet, l’hypothèse d’une homosexualité refoulée, latente ou assumée. Sur

n'est pas question ici de débattre sur l'identité ou l'orientation sexuelle de Girodet ni sur les rumeurs concernant la nature de ses liaisons intimes. Cependant, la relation qu'il entretient avec Candeille soulève un point pertinent sur son rapport au féminin, et plus spécifiquement avec ce qu'Anne Lafont appelle les « femmes actives¹⁴⁹ ». Selon elle, sa relation avec Candeille serait le « moteur de réconciliation de l'artiste avec le monde féminin¹⁵⁰ ». Cette prise de position rejoint celle d'Ewa Lajer-Burcharth, pour qui le portrait satirique de M^{lle} Lange serait une preuve évidente des rapports conflictuels de l'artiste avec les femmes¹⁵¹. Elle va même plus loin en inscrivant la Danaé allégorique dans la même lignée que le célèbre tableau *Le Sommeil d'Endymion* (1791)¹⁵² (**fig. 1.3**), une œuvre phare de la carrière de Girodet dont la composition poétique et la dimension homoérotique forment une rupture esthétique et idéologique avec le style néoclassique plus rigide de Jacques-Louis David, son ancien maître¹⁵³. Lajer-Burcharth avance l'idée que Girodet ferait de l'auto-projection à travers ces deux personnages picturaux (Danaé et Endymion) afin de signifier son inconfort vis-à-vis le désir féminin. Elle justifie ce geste par le choix stylistique du peintre : dans le cas d'Endymion, Girodet se projette en homme passif dans un corps féminisé, tout en étant l'objet de désir d'une femme active (la déesse de la lune, Séléné) ; dans le cas de Danaé, il se travestit en une double figure féminine –

ce débat qui divise les exégètes, voir aussi : Davis, 1994a, p. 168-201 ; Crow, 1997, p. 221 ; Smalls, 1996, p. 20-27 ; Lajer-Burcharth, 1999, p. 253- 255 ; Lafont, t. I, 2001, p. 201.

¹⁴⁹ Lafont, 2005, p. 86.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 81. En effet, Candeille semble avoir milité pour changer la mentalité de Girodet par rapport aux femmes. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 8 février [1810], musée Girodet, t. 3, 1812 [sic], n° 1.)

¹⁵¹ Lajer-Burcharth, 1999, p. 251-257.

¹⁵² Le tableau illustre le mythe de Séléné et d'Endymion. Selon la version la plus populaire, Endymion serait un berger à la beauté exceptionnelle qui aurait été condamné au sommeil éternel. Durant son sommeil, la déesse de la Lune, Séléné, venait lui rendre visite toutes les nuits et, ensemble, ils auraient eu 1 fils et 50 filles – les Amazones. Séléné est donc une figure centrale du mythe. Pourtant, dans ce tableau, on ne la voit pas. Girodet choisit de supprimer la déesse et de la remplacer par un « effet de lune » afin de créer un effet plus poétique. La présence féminine est donc indirecte, masquée, voire désincarnée.

¹⁵³ L'œuvre a fait l'objet de très nombreux travaux au cours des cinquante dernières années : Levitine, 1952, p. 117-134 ; Lippert, S. (2017). « The Iconography of Girodet's Endymion during the French Revolution ». Dans Peer, L. H. et Clason, C. R. (dir.). *Romantic Rapproches: New Essays on Romanticism across the Disciplines* (p. 96-119). Suffolk : Boydell and Brewer ; Davis, W. (1994a). « The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion* ». Dans Bryson, N., Holly, M. A. et Moxey, K. (dir.). *Visual Culture. Images and Interpretations* (p. 168-201). Hanovre/Londres : Wesleyan University Press/University Press of New England.

Danaé, une déesse, et M^{lle} Lange, la commanditaire – et donc deux femmes au pouvoir séducteur très actif.



Fig. 1.3, Girodet, *Le Sommeil d'Endymion*, dit aussi *Endymion, effet de lune*, 1791, huile sur toile, 198 × 261 cm, Paris, Musée du Louvre.

Cette attitude à l'encontre du pouvoir féminin serait symptomatique de la crise de la masculinité touchant la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle¹⁵⁴. Les démêlés de Girodet avec M^{lle} Lange, à l'instar de ceux vécus par d'autres artistes à la même époque¹⁵⁵, « révéleraient donc le nécessaire réajustement du statut de l'artiste, majoritairement masculin, en fonction de sa nouvelle clientèle, souvent féminine¹⁵⁶ ». Bien que cette théorie amène un point de vue intéressant sur l'affaire Lange-Girodet, les arguments mentionnés ne suffisent pas, à notre avis, à asseoir la thèse de la conflictualité entre l'artiste et les femmes. Candeille souligne à ce propos une remarque intrigante dans sa *Notice* :

¹⁵⁴ À ce sujet, voir l'excellent ouvrage d'Abigail Solomon-Godeau : *Male Trouble* (1997, p. 16-41).

¹⁵⁵ Parmi les exemples les plus connus, citons le cas de Jacques-Louis David qui, vers 1800, entreprend faire le portrait de la célèbre salonnière Juliette Récamier. Mais, à la suite de mésententes concernant la nature des poses, les expositions et les paiements, David laisse le tableau volontairement inachevé. (Paccoud et Widerkehr, 2009, p. 101.)

¹⁵⁶ Lafont, 2005, p. 77.

[...] les nobles jours de l'estime authentique, de l'amitié fidèle, et des souvenirs mémorables, allaient tous deux les relever, l'une du reproche de trop d'amour, l'autre, d'une inégalité de procéder, ... ou si l'on veut, d'une hésitation d'attachement qui ne tenait, hélas, qu'à la secrète défiance qu'avaient osé lui donner de lui même des femmes indignes de partager son sort¹⁵⁷.

Cette « secrète défiance » serait-elle en lien avec la syphilis que Girodet contracta dans sa jeunesse¹⁵⁸ ? Cela expliquerait-il pourquoi le peintre ne s'afficha jamais publiquement avec une femme¹⁵⁹ ? Il ne serait pas déraisonnable de croire que la sexualité du peintre affecta sa vie sentimentale et alimenta une honte de soi jumelée à une colère détournée vers les femmes. Toutefois, nous ne devons pas réduire la dualité qui l'opposa longtemps à la gent féminine sur la seule base d'une condition physique et sexuelle précaire. Girodet vécut bien des conflits avec des femmes au cours de sa vie et les enjeux de ces conflits allaient souvent au-delà du cadre sexuel. Or, le fait que Julie Candaille soit présente à ses côtés pendant près de vingt ans démontre la sincère capacité de Girodet à considérer la femme comme son égale, et même comme son égérie. (Cet aspect sera explicité au chapitre 2).

Par ailleurs, si les rapports qu'entretient Girodet avec les femmes sont parfois problématiques, il en est de même pour Candaille avec les hommes : son père, Pierre-Joseph Candaille, est un homme de théâtre qui, dans sa vanité, est persuadé d'avoir créé un enfant prodige. Il juge donc « opportun de produire en plus haut lieu et de vite exploiter les *talens naissans* de sa fille¹⁶⁰ ». Dans ses *Mémoires*, elle raconte comment cet homme lui donna le pire et le meilleur de lui-même :

¹⁵⁷ Candaille, 1829, p. 14.

¹⁵⁸ Certes, la syphilis de Girodet causa inévitablement des difficultés d'ordre sexuel, mais cela ne l'empêcha d'avoir connu quelques liaisons au cours de sa vie. Outre Julie Candaille, ses liaisons connues sont, semble-t-il, « une des sœurs Leroux-Delaville, future M^{me} Larrey, M^{me} Lefèvre, et M^{me} Berthon, jeune veuve du fils du compositeur “mort à 22 ans d'excès d'amour pour sa femme” » (Bellenger, 2005, p. 40 ; Candaille, 1829, p. 28, en note).

¹⁵⁹ Sylvain Bellenger ajoute à ce sujet : « Il reste difficile de prendre la mesure des conséquences de la syphilis sur l'instabilité de sa vie amoureuse et de son caractère sans ajouter un poncif nouveau à sa légende, mais comment ne pas imaginer que cette maladie, contractée à l'âge de 25 ans, n'ait pas perturbé sa sexualité autant que sa santé. » (Bellenger, 2005, p. 40.)

¹⁶⁰ Dessales, 1843, p. 78. Les italiques sont de l'auteur.

[Mon père est un homme] très brave, tant soit peu querelleur, aimant la table, les femmes et le jeu, dépensant beaucoup, gagnant peu, refusant tout à son ménage, puisqu'il n'y apportait rien, et s'endettant de tous côtés. Mais il était gai, obligeant, excellent musicien sans trop bien savoir la musique, d'une franchise à toute épreuve, et d'un dévouement absolu à ses camarades de plaisir¹⁶¹.

C'est à lui qu'elle rapporte « l'inconséquence qui a jeté l'équivoque ou le blâme sur quelques actions de [sa] vie », et « le continuel contraste de ces beaux mouvements du cœur et de ces fautes de conduite dont [il lui] légua l'héritage¹⁶² ». Ce sera d'ailleurs le seul héritage qu'elle recevra de lui, car il vivra toute sa vie au crochet de sa fille¹⁶³ pour rembourser toutes ses dettes liées au jeu, à la boisson et aux prostituées.

Les choses s'enveniment avec ses deux premiers mariages : elle épouse en 1794, à l'âge de 27 ans, le médecin Louis-Nicolas Delaroche. Elle décrit ses premières noces comme un mariage de convenance, un événement inévitable¹⁶⁴ : non seulement cet homme avait-il soigné ses parents et épongé ses dettes, mais ce mariage républicain lui assurait également un certain statut et une indépendance face à son père avare et despotique. Or, à la suite de l'échec de l'une de ses pièces – *La Bayadère* (1795) – elle reçoit les foudres de la critique et de son mari, qui exige le divorce en 1797. Un an plus tard, elle se marie avec un homme d'affaires, Jean Simons, dont elle se sépare en 1802 pour cause de troubles mentaux qu'il manifeste au moment de la chute de son empire commercial¹⁶⁵.

¹⁶¹ Terrin, 1936, p. 407.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Même Antoine-César Becquerel, cousin issu de germain de Girodet, était au fait de la situation de Candeille. (Lettre d'Antoine-César Becquerel ; cité dans Pommier, A. (1911). « Note sur des manuscrits et lettres autographes de Girodet conservés aux archives de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais ». *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (p. 22). Orléans : Librairie Gatineau.)

¹⁶⁴ Lassère, 2005, p. 35.

¹⁶⁵ La santé mentale précaire de Simons père est attestée dans plusieurs sources (Dessales, 1843 ; Terrin, 1933 et 1936 ; Bellenger, 2005 ; pour ne nommer que ceux-ci), ce que Candeille confirme dans ses *Mémoires* et sa *Notice biographique*.

L'échec de ses deux premiers mariages lui servira d'ailleurs d'inspiration pour son livre hautement autobiographique *Lydie ou les mariages manqués* (1809)¹⁶⁶ : le roman met en scène un peintre du nom de Valmont, décrit comme « caustique, impoli, insoutenable¹⁶⁷ », qui tombe amoureux de la protagoniste, Lydie, alors qu'il réalise son portrait aux côtés de son mari tyrannique. Les allusions à Girodet, Candaille et son second mari, Jean Simons, sont sans équivoque.

En dépit de leurs rapports conflictuels avec le sexe opposé, Candaille et Girodet trouvent le moyen d'unir leur destinée, même si les tensions entre eux sont parfois très fortes, et de surpasser leurs différends en faisant honneur à leur devise : « par le travail et l'amitié ». D'autres gens auront un impact positif et décisif dans leur carrière respective, mais comme nous le verrons dans cette étude, Candaille et Girodet forment tous les deux les bases solides d'un partenariat construit sur la parité, la loyauté et la réciprocité professionnelles et personnelles.

¹⁶⁶ Elle discute à maintes reprises de cet ouvrage avec Girodet dans leur correspondance. Voir les lettres suivantes (musée Girodet, Montargis) : t. 2, 1809, n° 18 ; t. 2, 1809, n° 31 ; t. 2, 1809, n° 33 ; t. 2, 1809, n° 35 ; t. 2, 1810 [1809], n° 59 ; t. 2, 1810, n° 49.

¹⁶⁷ Candaille, J. (1809). *Lydie ou Les Mariages manqués* (t. I, p. 13). Paris : Barba.

CHAPITRE II

LE GÉNIE ET L'INGÉNIEUSE

2.1 La muse devenue alter ego

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté la difficulté qui s'impose aux femmes aspirant à une carrière plutôt qu'à la domesticité. La dualité opposant la société patriarcale de la France post-révolutionnaire à l'émancipation des femmes s'explique par une multitude de facteurs et d'enjeux complexes. Ce sexisme à grande échelle institutionnalise la domination des hommes sur les femmes autant dans le cadre marital et familial qu'en dehors. Non sans surprise, Girodet manifeste à son tour une certaine réticence à l'égard des femmes pendant plusieurs années. Ce n'est qu'en les côtoyant de près qu'il modifie sa perception, sans toutefois être considéré comme un fervent partisan de l'égalité des sexes. Que Julie Candaille soit la seule femme connue dans son entourage à avoir véritablement partagé sa vie n'est donc pas surprenant, même si, au grand regret de l'écrivaine, iels ne vont jamais se marier. Du moins, pas de façon conventionnelle.

Les premières lettres qui nous sont parvenues de leur échange épistolaire remontent au début de l'année 1807. Durant cette période, Candaille est toujours mariée à Jean Simons, de qui elle est légalement séparée depuis cinq ans. Selon toute vraisemblance, à la même période, le peintre et elle sont amants depuis peu¹. Cependant, la passion ardente de

¹ Dans une lettre du 3 mars 1808, Candaille déclare que leur « anniversaire » serait le lendemain, soit le 4 mars. La nature de cet anniversaire n'est pas spécifiée, mais à en juger par l'explication qu'elle en donne (« du 1^{er} jour où je vous appartins »), nous sommes portée à croire qu'il s'agit peut-être de la date de leur première

Candeille se heurte à la tiédeur amoureuse de Girodet, lui qui se montre toujours si réservé par rapport à ses relations intimes². La disproportion de leur attachement mutuel conduira inévitablement à un changement radical au courant du printemps 1807 : en effet, dans une lettre du 19 avril, Candeille lance une étrange confession : « Mon ami hâte-toi – hâte-toi de me rassurer – je tremble de t’avoir déplu³ ». Elle ne mentionne pas la source du conflit, mais nous pensons que ce serait peut-être en lien avec sa chanson intitulée *Les adieux. Rom^o à g⁴*, dans lequel il est question d’une « erreur » qui pourrait les « separer [Girodet et elle] pour jamais ». Le contenu de cette chanson semble avoir sérieusement choqué l’artiste, car il envoie à Candeille une réplique à laquelle il joint (ou plutôt retourne) la romance en signe de mécontentement :

[Vos] étranges couplets [la chanson *Les adieux*] même ne m’avaient en quelque façon qu’étonné mais [...] je me croyais des droits assurés a votre estime constante et a la plus tendre amitié ; et parce que je pensais les mériter personnellement et parce que ce sont les sentimens que je vous ai vouës. jugez d’après cela combien le soupçon odieux que vous m’avez manifesté a du me surprendre et me blesser⁵.

Selon George Levitine, le ton profondément offensé de Girodet pourrait se rapporter à des accusations d’homosexualité⁶. Il est vrai qu’à l’époque des rumeurs allaient bon train sur les présumées préférences sexuelles de l’artiste, notamment en lien avec les visiteurs

relation sexuelle. Toutefois, cette date est changeante : elle varie entre le 12 janvier, le 6 mars et le 24 avril. À l’évidence, cet anniversaire, quoique fluctuant, présente un enjeu sentimental d’importance majeure pour Candeille. Ajoutons à cela le poème que Girodet écrit en 1807, intitulé « a Julie », dans lequel il parle des deux premiers époux de Candeille ; s’il ne se gêne pas pour tourner au ridicule le premier mari (Delaroche), il pousse la dérision encore plus loin avec le second mari (Simons) en proposant à Candeille de le tromper en termes assez comiques. (Poème de Girodet à Candeille, [1807], musée Girodet (inv. 967.2.2) ; cité dans Pruvost-Auzas, 1967, p. 83, n° 135).

² Elle l’admet elle-même dans sa *Notice biographique* : « on reconnaît avec peine, dans la première partie des lettres d’Anne-Louis et de Julie Candeille, que cette dernière, plus entraînée que lui par un sentiment vrai, ne sacrifiait à l’amour propre que pour ne pas voir s’éloigner de chez elle, ou pour y ramener celui dont la seule présence suffirait à tous ses devoirs. » (Candeille, 1829, p. 12.)

³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [19 avril] [1807], musée Girodet, t. 1, 1807, n° 24.

⁴ Lire : « Romance à Girodet ». Dans son article, Jean Nivet s’est trompé en publiant ce poème sous le nom de Girodet (Nivet, 2003, p. 21-22, lettre n° 10). Il s’agit bien de l’écriture de Julie Candeille.

⁵ Lettre de Girodet à Candeille, [Paris], [mai-juin ?] [1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 20-21, lettre n° 10.

⁶ Levitine, 2, p. 100A.

qu'il accueillait tard dans son atelier⁷, mais ces commérages ne constituent pas, à notre avis, une source fiable sur laquelle appuyer une théorie sur l'identité homosexuelle supposée du peintre. Nous penchons plutôt en faveur d'une accusation d'adultère, car, plus loin dans la lettre, Girodet demande à Candaille de ne plus envoyer sa femme de chambre chez lui : « si elle rencontrait encore chez moi quelqu'ouvrier ou quelque modèle que j'eusse mandé, son imagination active y pourrait voir des filles de mauvaise vie a peu pres comme don quichotte voyait des chevaliers dans des moulins à vent⁸ ». Candaille était sans doute jalouse des femmes qui fréquentaient l'atelier de son amant, en qui elles voyaient des rivales potentielles⁹. Persuadée d'être trahie par le peintre, elle lui aurait même laissé entendre qu'elle pourrait prendre « un autre attachement¹⁰ ». Toutefois, Girodet dément fortement ces accusations et lui propose qu'à l'avenir, iels ne recourent plus qu'à des coursiers pour échanger leurs lettres. Afin de se faire pardonner, Candaille lui offre en

⁷ Coupin, t. I, 1829, p. xlviij.

⁸ Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [mai-juin ?] [1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 21, lettre n° 10.

⁹ La jalousie de Candaille est palpable dans quelques lettres qu'elle adressa assez froidement à Girodet (t. 1, 1807, n° 8 ; t. 2, 1809, n° 5 ; t. 2, 1809, n° 30 ; t. 2, 1810, n° 40). Il y a pourtant une lettre très intéressante dans laquelle elle prétend être revenue à la raison : « cher girodet, j'ai enfin trouvé le moyen de vous aimer sans rivales. tant qu'il m'importait d'être l'objet de vos desirs le moins beau de vos modèles pouvait me causer un juste effroi ; mais à présent que je ne veux de vous que le meilleur, et qu'il dépend de moi me taire et de garder ma part, vous jugez si elle est bonne et si rien au monde pourra me l'arracher. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 18 décembre (?) [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 22. C'est Candaille qui souligne.) Dans son livre *Extremities*, Darcy Grimaldo Grigsby suppose sur la foi de cette lettre que Candaille aurait surpris l'artiste en « flagrant délit » avec un de ses modèles masculins (alors qu'en français, le masculin de « modèle » vaut pour les personnes des deux sexes), que leur liaison serait par la suite restée platonique et que, finalement, elle se serait résignée à ne lui inspirer aucun désir (Grimaldo Grigsby, 2002, p. 125-129). Comme le souligne Abigail Solomon-Godeau, c'est faire dire beaucoup de choses à une lettre où rien de tout cela n'est écrit explicitement (Solomon-Godeau, A. « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer ». Dans Bellenger, 2005, p. 94, note 74).

¹⁰ Cette menace n'avait pour objectif que de provoquer Girodet, et Candaille regretta amèrement cette bassesse : « Mon ami ? Nous pouvons sans risques être maintenant tout à fait naturels l'un avec l'autre ; je n'ai point pris de nouvel amant, et je suis bien sincèrement dégoûtée de l'amour, ce qui, je crois, s'accorde avec vos dispositions. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], mardi [3] novembre 1807, musée Girodet, t. 1, 1807, n° 12.)

cadeau un porte-crayon et une lanterne ; le peintre n'acceptera que le premier présent¹¹, dont il va se servir pour composer les *Odes* d'Anacréon¹².

L'accusation d'adultère de Candaille, bien qu'il soit impossible d'en prouver la réalité, mettra fin à leur liaison amoureuse¹³. En contrepartie, iels manifestent tous les deux le profond désir de transformer leur idylle en amitié privilégiée qui, aux yeux d'Anne Lafont, deviendra « un amour filial de substitution¹⁴ ». Précisons qu'en 1807, Candaille et Girodet ont tous les deux 40 ans ; leur bagage relationnel est donc lourd et chargé d'une multitude d'enjeux sociaux et familiaux complexes.

¹¹ Candaille et Girodet s'offrirent plusieurs cadeaux au cours de leurs longues années d'amitié ; iels échangèrent une écritoire, des livres, des pierres précieuses, de la nourriture, des fleurs, des accessoires (cravates, ceintures, boutons de manchette, etc.), et parfois de l'argent. Le fait que Girodet rejette la lanterne est assez étonnant, lui qui affectionnait particulièrement les effets produits par cet appareil dans la composition de ses œuvres. À ce sujet, voir le court mais non moins fascinant ouvrage d'Helen Weston : *Girodet et les lanternes magiques* (2006).

¹² Girodet le mentionne dans une lettre de juillet 1807 : « J'ai oublié de vous dire l'autre jour ce que j'avais sur le bout des lèvres, c'est que c'est avec votre porte crayon que je compose mes dessins pour Anacréon. il m'auras plus inspiré que le poète lui même. » (Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [? juillet] [1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 16, lettre n° 5.) Ce projet monumental l'occupera tout au long de sa vie. Même si, dès le début, Henri-Guillaume Chatillon (1780-1856), l'élève et ami de Girodet, est associé au projet et travaillera sans cesse sous sa direction, le peintre ne le mènera jamais à terme tant l'entreprise est colossale. Sur ce sujet, voir les brillantes analyses de Sidonie Lemeux-Fraitot (t. I, 2003, p. 389-398).

¹³ Ce constat repose sur quatre annotations tardives et une lettre de 1808. Les annotations datent de plusieurs années *après* la mort de Girodet et ont été rédigées par deux personnes : Candaille elle-même, et Antoine-César Becquerel, cousin germain du peintre. Afin de mieux comprendre la situation, il faut se remettre en contexte : Candaille procéda à la fin de sa vie à un regroupement minutieux de toutes les lettres qu'elle conserva de sa relation épistolaire avec Girodet dans le but (inachevé) de les publier. Très souvent, elle annotait les lettres afin d'y apporter des précisions ou des informations additionnelles. De son côté, Becquerel fit don à la SAHO entre 1849 et 1860 de plusieurs documents ayant appartenu à Girodet, dont 31 lettres que l'artiste écrivit à Julie Candaille (Nivet, 2003, p. 5-8). Becquerel regroupa arbitrairement les lettres en deux ensembles ; à l'instar de Candaille, il arrivait qu'il apporte quelques annotations en marge ou en tête des lettres.

La première annotation tardive est faite par Becquerel sur une lettre écrite par Girodet en mai-juin 1807 : « après rupture. adieux en vers » (les « adieux en vers » se réfèrent à la chanson *Les adieux* de Candaille). Donc, selon Becquerel, la relation entre Candaille et Girodet s'essouffle au printemps 1807. Cela abonde dans le même sens que la deuxième annotation, rédigée par Candaille, en tête d'une lettre qu'elle écrit en août de la même année : « de cette lettre a daté l'éloignement de Girodet ». La troisième annotation est de la main de Becquerel sur une lettre écrite par Girodet datant du 11 ou 12 septembre 1807 : « Il y a eu rupture ». Cette fois, l'allégation est catégorique et ne laisse place à aucune ambiguïté – la liaison est officiellement terminée. (Nous reviendrons plus loin sur le contenu de cette lettre.) La quatrième et dernière annotation est de Candaille, où elle écrit « faux soupçons » en marge de la chanson *Les adieux*, signe qu'elle admet avoir accusé injustement Girodet d'une faute qu'il n'avait finalement pas commise.

¹⁴ Lafont, 2005, p. 83.

Pour la femme de lettres, ce bagage comprend : un père cupide, « qui ne [lui] a donné la vie que pour [la] rendre constamment pénible ou odieuse¹⁵ » ; un premier époux si nocif qu'elle refuse d'en porter le nom¹⁶ ; et un second époux paranoïaque qui n'a jamais pu lui offrir autre chose qu'un nom prestigieux¹⁷. Divorcée, remariée puis séparée, elle demeure néanmoins fidèle à sa famille et soutient ses proches au mieux de ses capacités et de ses moyens.

Pour le peintre, ce bagage comprend un lot de tragédies, dont la perte d'êtres chers dans sa famille – son père meurt en 1784, sa mère en 1788, son frère aîné en 1802. Orphelin à 21 ans, Girodet devient le protégé d'un ami proche de la famille, le docteur Benoît-François Trioson (1735-1815) qui, après avoir perdu sa femme, ses deux beaux-fils et son fils unique entre 1796 et 1804, finira par adopter l'artiste en 1809, à l'âge de 42 ans. Girodet, fortement affecté par ses nombreux décès prématurés et successifs¹⁸, gardera des liens étroits avec son père adoptif jusqu'à la mort de celui-ci en 1815. Il ne s'agit toutefois pas des seules familles (biologique et adoptive) de la vie de Girodet : Thomas Crow avance l'idée que le peintre se serait également constitué une famille « virtuelle » dans l'atelier de Jacques-Louis David, où ce dernier incarnait une figure paternelle forte, masculine et dominante¹⁹.

¹⁵ Dans cette même lettre, elle prétend avoir dû payer à son père « 50,000 frans de Dettes par lui contractées depuis [sa] naissance ». (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], dimanche ?? [1807], musée Girodet, t. 1, 1807, n° 14.)

¹⁶ Elle indique dans sa *Notice* que, lors de son mariage avec M. Delaroche, elle garda toujours son patronyme de naissance (Candaille, 1829, p. 26). On ne connaît qu'une seule lettre où elle signe « femme R... ». Louis Schneider donne une explication éclairante sur la nature de cette signature : « Il ne faut pas oublier que sous la Terreur les “de” et les “de la” [dans les noms de famille] étaient suspects, et que c'est une des raisons pour lesquelles elle signa “femme R...”, c'est-à-dire Roche. » (Schneider, L. (1932, 25 septembre). « Une musicienne, comédienne, auteur dramatique : Julie Candaille (1767-1834) ». *Le Temps* (s. p.).)

¹⁷ Même après leur séparation légale en 1802, elle continue de porter le nom de son mari (Candaille, 1829, p. 8).

¹⁸ C'est pour cette raison que l'on retrouve dans son œuvre plusieurs représentations de familles en péril, dont *La Scène de Déluge* (1806) demeure l'exemple le plus expressif.

¹⁹ Voir le chapitre « Affaires de famille » du livre de Crow (1997, p. 17-45). Ce type de « famille virtuelle » rejoint la thèse d'Abigail Solomon-Godeau sur l'« homosocialité », un concept que l'autrice définit comme des réseaux de relations entretenues exclusivement par des hommes, qu'il y ait ou non des relations érotiques ou sexuelles entre eux (Solomon-Godeau, 1997, p. 29).

Tous ces éléments expliqueraient, selon Anne Lafont, pourquoi les solutions amoureuses de Candaille et Girodet « tournèrent toujours autour du travestissement du lien familial parce que l'un comme l'autre avaient dû imaginer une famille meilleure que celle donnée par la vie²⁰ ». On peut effectivement attester de cette « fraternité » dans leur correspondance qui prend forme sous la plume de Candaille :

Je te tutoie. Je t'invite à en faire de même. Nous voilà frère et sœur, et puisque je n'ai plus de frère²¹, il faut bien que je te traite un peu mieux, toi qui es tout pour moi, et qui, jusqu'au tombeau, pourra, tant qu'il voudra, me tenir lieu de tout dans le monde²².

Lafont interprète ce lien fraternel comme « une forme d'adoption éternelle, par-delà le vulgaire contrat d'époux²³ ». Mentionnons que, dans sa persévérance, Candaille réussira à épouser le peintre en invoquant un « mariage de talents²⁴ ». Cette notion de « mariage » sera approfondie dans le prochain chapitre.

2.1.1 Le double portrait : symbole d'une filiation

Quelle que soit la nature de leur relation, Girodet est manifestement très attaché à Candaille, en qui il ne voit ni une muse ni une admiratrice, mais son *égale*. Le double portrait qu'il lui fait parvenir en octobre 1807 (**fig. 2.1**) revendique justement le privilège d'une relation où leur individualité est à la fois exaltée et confondue.

²⁰ Lafont, 2005, p. 84.

²¹ Candaille est enfant unique. Sa remarque fait référence au fait qu'elle n'eut jamais de frère et que Girodet compense ce vide (ou plutôt ce manque) dans sa vie.

²² Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], jeudi [6 octobre (?)] [1808], t. 1, 1808, n° 64. (C'est nous qui soulignons.) Dans les écrits de Candaille, et particulièrement dans les lettres qu'elle envoie à Girodet, elle utilise cette formule de parenté imaginaire à de nombreuses reprises pour signifier la dimension fraternelle de leur relation : « Ô mon ami, mon frère, mon trésor / amant chéri tant que tu voudras l'être [...] » (1807, t. 1, n° 7) ; « amant et frère / je trouve tout en Lui [...] » (1808, t. 5, n° 5) ; « mon bon frère (j'en ai tant désiré un ! – j'en ai un cette fois ; et dans la plus tendre acception du mot [...]) » (1808, t. 1, n° 53) (C'est nous qui soulignons). De plus, dans sa *Notice*, Candaille fait aussi état de leur « filiation » : « [Girodet] eut une sœur inconnue dans les Arts, et dont il ne parlait à personne. Si la nature [...] lui eut donné [à Candaille] le regard mystérieux, la physionomie pittoresque, l'expression pénétrante, et quelque chose enfin de la prétendue laideur de Girodet, on eut dit qu'elle était sa sœur. » (Candaille, 1829, p. 1.)

²³ Lafont, 2005, p. 84.

²⁴ Ce « mariage » est mentionné à trois reprises dans leur correspondance : d'abord, dans une lettre du 23 avril 1813, puis dans une lettre du 30 novembre 1813, et finalement dans une lettre du début avril 1821.

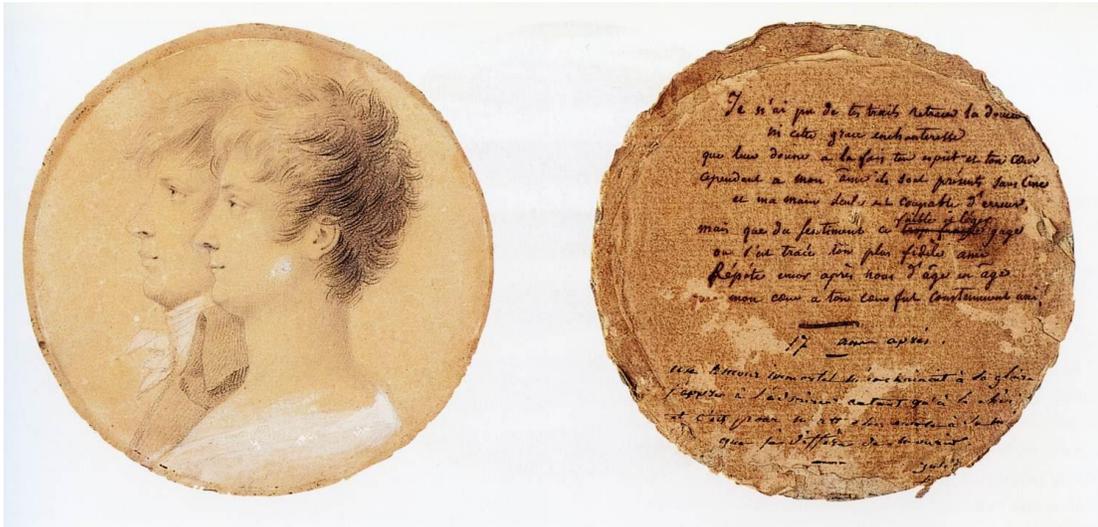


Fig. 2.1, Girodet, *Double portrait de Julie Candeille et de Girodet*, dit aussi *Médaillon aux deux têtes accolées*, 1807, crayon noir, encre brune et rehauts de craie et de gouache blanche, ovale, 11 cm de diamètre, collection particulière.

Dans ce médaillon, l'artiste ne se contente pas de superposer leurs profils ; il confond leurs traits²⁵, créant une sorte d'androgynie²⁶, voire une indistinction des genres (à l'exception des vêtements qui, eux, sont très genrés). Candeille figure au premier plan, éclipsant en partie le profil de Girodet ; elle partage avec lui la même posture, la même coiffure et la même vivacité du regard porté vers la gauche, au-delà du cadre du médaillon. On ignore si Girodet voulut masculiniser Candeille ou s'il se féminisa lui-même pour accentuer leur ressemblance, mais nous considérons que, par ce double portrait, le peintre prouve qu'il considère la femme de lettres comme son *alter ego*, officialisant ainsi leur nouveau statut de partenaires de création²⁷. Notre hypothèse s'appuie également sur les inscriptions figurant à l'endos du médaillon. Les premiers vers sont écrits par Girodet :

²⁵ Abigail Solomon-Godeau établit un lien entre la confusion des genres du double portrait de Girodet avec le tableau *L'amour adolescent pleurant sur le portrait de Psyché* (1792) de Charles Meynier, où la forte similarité entre les personnages (par un jeu de miroir) présuppose une dimension narcissique, faisant ainsi écho au mythe de Narcisse. (Solomon-Godeau, 1997, p. 120-121.) Pour une analyse plus poussée de la comparaison entre *l'Endymion* de Girodet et *l'Amour* de Meynier, voir : Fend, M. (2011). *Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)* (p. 87-90). Paris : La Découverte.

²⁶ Thomas Crow est l'un des premiers historiens à aborder la notion d'androgynie pour cette œuvre. (Crow, 1997, p. 319.)

²⁷ Cette œuvre a fait l'objet de plusieurs interprétations surprenantes : Ewa Lajer-Burcharth est d'avis que ce portrait est une preuve supplémentaire de l'auto-projection de Girodet en femme (Lajer-Burcharth, 1999, p.

Je n'ai pu de tes traits retrouver la douceur ni cette grâce enchanteresse
 que leur donne [sic] à la fois ton esprit et ton cœur
 Cependant à mon âme ils sont présents sans cesse
 et ma main seule est coupable d'erreur.
 Mais que du sentiment ce faible et léger gage
 Où s'est tracé ton plus fidèle ami
 Répète encore après nous, d'âge en âge,
 Que mon cœur à ton cœur fut constamment uni.

Une datation est rédigée ensuite par Candaille – « 17 ans après » (soit en 1824, au moment de la mort de Girodet) – à laquelle elle ajoute quatre vers épitaphes :

Un amour immortel m'enchaînait à sa gloire
 J'appris à l'admirer autant qu'à le chérir
 Et c'est pour m'attacher encore à sa mémoire
 Que je diffère de mourir.
 Julie C^{lle} / f^{me} P

Le nom de famille qui suit le prénom de Candaille fut gratté²⁸, mais la lithographie d'E. Louis Tanty indique les noms de « Girodet » et de « Julie C^{lle} / f^{me} P » de manière très lisible. Parue le 15 avril 1860 dans la revue hebdomadaire illustrée *L'Artiste*, l'œuvre est décrite par Auguste de Vaucelle, le directeur de la revue, de façon très poétique :

Voici un précieux document pour l'histoire de l'amour. Cette gravure, d'après Girodet, s'explique d'elle-même. On a reproduit en *fac simile* les vers du peintre²⁹, qui était, on le sait, un charmant poète, et les vers de la comtesse Julie. Tout le roman est là. N'est-ce pas une page immortelle ?³⁰

254-255) ; Darcy Grimaldo Grigsby soutient que le double portrait ne serait qu'un prix de consolation pour Candaille en raison des « évidentes préférences homosexuelles » de Girodet (Grimaldo Grigsby, 2002, p. 126-129) ; enfin, Gayle R. Kurtz voit dans ce double portrait la vision primitive du récit de Plinie sur l'origine de la peinture (Rodda Kurtz, G. (2000). *Primitivism and the Politics of Identity: The Art of Anne-Louis Girodet-Trioson* (Thèse de doctorat, p. 251-252). City University of New York.)

²⁸ La notice 107 du catalogue de la collection des frères Goncourt en fait justement état : « Le peintre [Girodet] s'est représenté avec sa maîtresse, dessinée les cheveux courts et coiffée en garçon. [...] À bien des années de là, sur le papier jauni, la maîtresse prenant la plume, écrivait aux bas des vers de son amant : [...] Ces quatre lignes sont signées *Julie*, que suit un nom de famille qui a été gratté. » (Duchesne, G. (commiss.) (1897). *Dessins, Aquarelles et Pastels du XVIII^e siècle* [Catalogue d'exposition] (p. 54-55). Paris : Hotel Drouot.)

²⁹ Curieusement, Tanty n'a pas reproduit en fac-similé les quatre derniers vers de Girodet.

³⁰ De Vaucelle, A. (1860, 15 avril). *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, IX, p. 168. Dans ce passage, le directeur confond gravure et lithographie – il s'agit bel et bien d'une lithographie.

À l'origine, le médaillon est joint à une lettre enflammée de Girodet dans laquelle il déclare à Candeille son affection profonde dans un magnifique hymne à l'amour³¹. La réponse de l'écrivaine sera tout aussi chargée d'émotions :

Vous avez donc songé à nous unir dans un même cadre comme nous pourrions l'être un jour sous le même toit et dans le même tombeau ! [...] Pour la 1^{ère} fois je me suis admirée moi-même : pour la 1^{ère} fois j'ai été glorieuse et jalouse de mon image et cependant votre talent, tout magique qu'il soit, n'a pû vous apprendre qu'en faisant ce dessin d'imagination vous travailliez d'après nature. C'est ainsi qu'en effet, et à notre insue, nous avons cheminés depuis le 1^{er} jour où je sentis que je vous appartenais. Ma joue collée sur votre joue... mes regards sur la direction des vôtres... attachée à vous comme votre ombre et maintenant que vos crayons ont consacré l'ouvrage de ma pensée, L'absence, mon ami, va nous rendre plus présents que j'aurais l'un à l'autre, et nous ne pourrions plus faire un pas sans vous et moi être chargés du double fardeau de mes regrets et de vos souvenirs³².

En fusionnant ainsi leurs âmes sur papier, Girodet officialise leur amitié et scelle leur destin à jamais. Candeille verra dans ce double portrait ce qu'elle avait pressenti depuis le tout début – un attachement loin de l'ordinaire³³. À défaut de ne plus être son amante, elle sera son âme sœur, son « épouse de cœur et de travaux » ; celle qui le soutiendra dans la critique et la gloire, comme dans les chutes et les victoires. Plus encore, elle deviendra son égérie³⁴, celle qui l'inspirera, le conseillera et le guidera dans ses démarches et ses discours afin que soit posée sur ses œuvres « l'empreinte de l'union [de leurs] cœurs³⁵ ».

³¹ Bien que leur relation ait changé de registre, passant de la liaison à l'amitié, la passion de Girodet n'en demeure pas moins vive et touchante : « soyez persuadée chère amie que j'apprécierai tant qu'il me restera un souffle d'existence un attachement aussi pur aussi noble et aussi sincère que celui que vous m'accordez, j'espère que vous ne m'en trouverez jamais indigne. nos âmes se sont rencontrées lorsque la votre s'est promise de me rester inviolablement attaché, indépendamment des illusions de sens. j'ai aussi fait vœu, sans vous le dire encore, de ne jamais ignorer votre existence, et d'y prendre dans tous les tems l'intérêt le plus tendre. [...] jamais il ne m'arrivera rien, jamais je ne prendrai aucun parti décisif que je ne consulte mon amie que je ne l'instruise de tout ce qui me touche, que je ne lui demande ses conseils. » (Lettre de Girodet à Candeille, Paris, [1^{er} septembre] [1807], musée Girodet, t. 5, n° 3.)

³² Lettre de Candeille à Girodet, [Noisy sur Marne], 11 octobre 1807, musée Girodet, t. 1, 1807, n° 10. En fait, l'œuvre plaît tant à Candeille qu'elle la conservera toute sa vie et souhaite même en faire le frontispice de sa *Notice biographique* sur sa relation avec le peintre. (Candeille, 1829, p. 36, en *postscriptum*.)

³³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [juillet-septembre (?)] [1811], musée Girodet, t. 2, 1811, n° 70.

³⁴ Nous empruntons ici la notion à Honoré de Balzac, pour qui une égérie désigne une femme inspirant et conseillant un homme politique ou, dans le cas qui nous intéresse, un artiste. (De Balzac, H. (1901 [1846]). *Les Comédiens sans le savoir*. Dans *Œuvres complètes* (p. 164). Paris : Ollendorf.)

³⁵ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [jeudi] 8 février [1810], musée Girodet, t. 3, 1812 [sic], n° 1.

2.2 L’alter ego devenue égérie

2.2.1 Le vase commémoratif

Le *double portrait* de Candeille et Girodet, exceptionnel à tant de points de vue, n’est pourtant pas le seul hommage que le peintre rendra à son amie. En effet, on retrouve dans l’un de ses carnets de croquis un dessin aussi fascinant qu’énigmatique : il représente un vase où sont suspendues à une tige une palette d’artiste traversée de deux pinceaux et une guitare de style baroque³⁶ (**fig. 2.2**). Entre les deux objets figurent un pupitre et la partition d’une chanson sur laquelle on peut lire deux énoncés : « objet de ma tendresse » et « loin de toi nuit et jour ». En-dessous du pupitre s’ouvre un livre avec, à gauche, le portrait d’une femme en train de peindre et, à droite, une page blanche. Au centre du vase trône le tableau encadré d’une personne allongée, souligné de l’inscription « 1806 ». L’épigraphe, rédigée dans un ruban au-dessus du vase, se lit comme suit : « d’une amitié sans fin, fragile et faible gage / [*phrase biffée*] comme elle je suis pur, comme elle sans nuage³⁷. »

³⁶ Nous émettons ici l’hypothèse qu’il s’agisse d’une guitare de style baroque, mais il est également possible que nous ayons affaire à un *cavaquinho* à quatre cordes ou à un autre type de guitare rustique. Gayle Rodda Kurtz confond la guitare avec un violon (Kurtz, 2000, p. 252).

³⁷ Peut-être n’est-ce que le fruit du hasard, mais Paul-Auguste Leroy, dans son essai sur Girodet paru en 1892, employa des termes fort semblables pour décrire la relation singulière du peintre avec Candeille : « Mais de toutes les relations de Girodet il en est une d’un caractère spécial qui ne demeura pas toujours sans nuage, peut-être même sans orage, mais dont nous devons parler, car elle a occupé plus que tout autre peut-être une place importante dans le cœur de l’artiste. » (Leroy, P.-A. (1892). *Girodet-Trioson, peintre d’histoire, 1767-1824* (2^e éd., p. 30). Orléans : H. Herluison. C’est nous qui soulignons.)

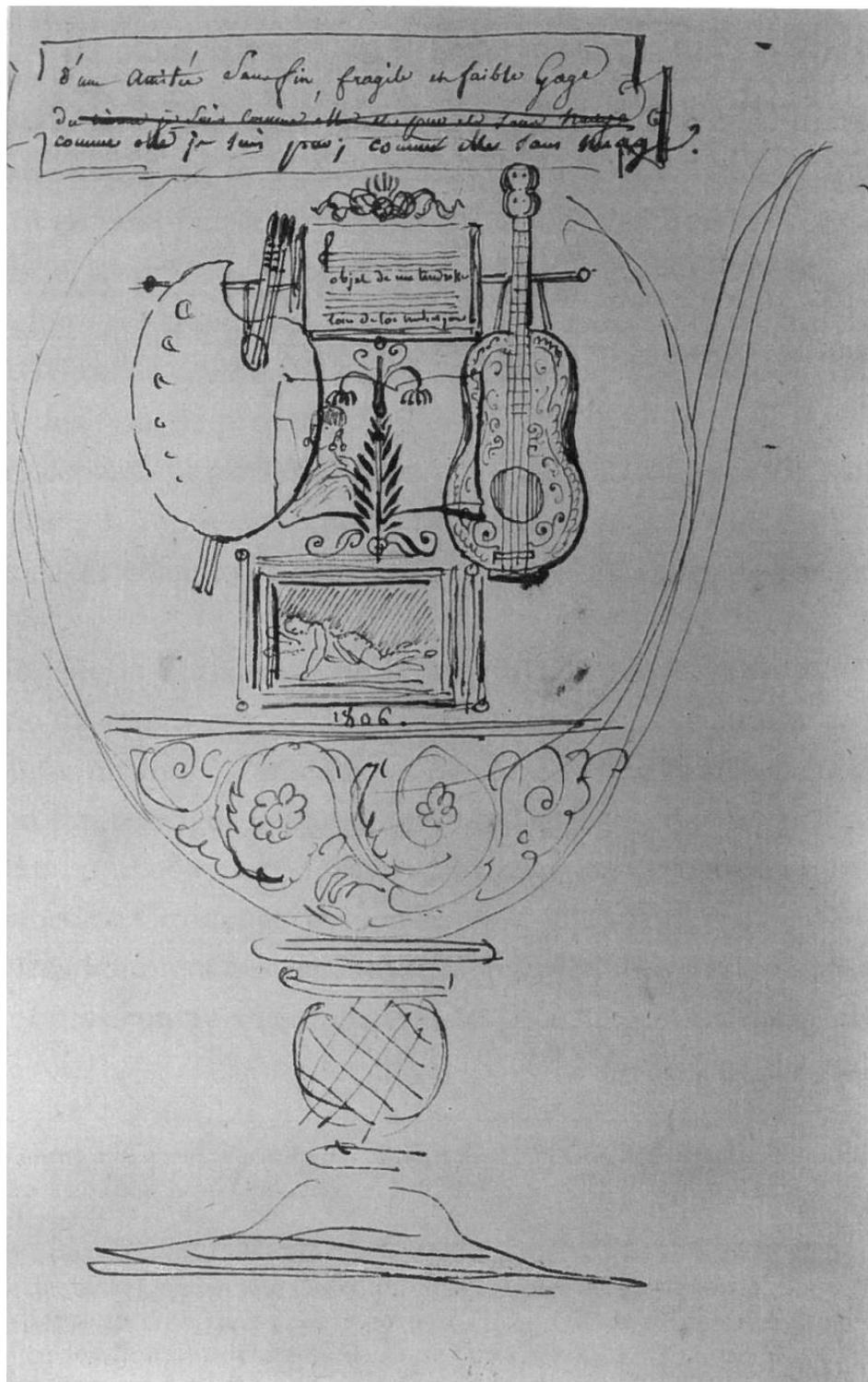


Fig. 2.2, Girodet, *Projet de vase commémoratif*, 1806, estampe noire/papier, 19 × 13,5 cm, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (collection Jacques Doucet).

Ce vase, rarement étudié, est sujet à interprétations³⁸.

L'historienne de l'art Sidonie Lemeux-Fraitot le qualifie à la fois d'*ex-voto*³⁹ et de *memento amori*. Dérivée de la locution latine *memento mori*, cette expression désigne dans ce contexte la vocation romantique attribuée au dessin⁴⁰. L'expression sera également reprise par Bruno Chenique⁴¹, qui partage la théorie de l'historienne de l'art sur le motif laudatif du vase. Toutefois, à la différence de celle-ci, Chenique est plutôt d'avis que le dessin serait dédié non pas à Julie Candaille, mais à Constance de Salm⁴², la célèbre femme de lettres. En effet, la date inscrite sur le vase (1806) laisse entendre, selon Chenique, que le dessin commémorerait leur liaison, et ce, pour deux raisons : premièrement, Girodet est très proche de M^{me} de Salm en 1806, dont il fréquente assidument le salon⁴³ ; deuxièmement, on ne détient à ce jour aucune lettre échangée entre Candaille et lui datant de cette période. Ces affirmations sont certes véridiques, mais elles ne constituent pas, à notre avis, un argument valable pour supprimer Candaille de l'équation. Le fait que nous n'ayons pas en notre possession de lettres entre Candaille et Girodet datant de 1806 ne signifie pas

³⁸ Au début du carnet de croquis dans lequel se trouve le dessin du vase, une personne anonyme a dressé une liste de tous les éléments présents dans le document avec une brève description de chacun. Le vase est décrit ainsi : « Dessin pour un vase de sèvres : emblèmes représentant l'union de la peinture et de la musique. » Cette personne penche donc en faveur d'un dessin allégorique. (Anonyme (1806-1808). *Girodet : Autographes et dessins*. Feuillet 6).

³⁹ *Ex-voto* signifie « d'après le vœu » ou « conformément à ce qui a été souhaité » ; cela fait référence à une offrande faite à une divinité en demande d'une grâce ou en remerciement d'une grâce obtenue.

⁴⁰ Originellement, *Memento mori* signifie « souviens-toi que tu vas mourir ». Dans la culture visuelle, le *memento mori* apparaît le plus souvent dans l'art et l'architecture funéraires en s'exprimant à travers des figures macabres, comme un crâne, un squelette, etc. L'expression de Lemeux-Fraitot se décortique plutôt ainsi : *memento* (« souviens-toi ») et *amori* (variante du mot *amore*, « amour »), que l'on peut simplifier à « souviens-toi d'aimer ». (Lemeux-Fraitot, t. I, 2003, p. 71, note 308.)

⁴¹ Chenique, 2005, p. 590.

⁴² Née « de Théis », Constance (1767-1845) devient par son premier mariage en 1797 « Constance Pipelet », puis, par son second mariage en 1803, « princesse Constance de Salm ». Pour les besoins de l'exercice, nous nous référerons à son second patronyme pour l'ensemble du texte.

⁴³ En 1806, Girodet commence à fréquenter le salon de Constance de Salm, inaugurée par la femme de lettres à partir de 1795. La première lettre attestant leurs relations familiales date du 20 avril 1807, dans laquelle il demande l'avis de la salonnière sur son poème la *Critique des critiques*. De plus, au printemps 1817, Girodet fera graver l'un de ses dessins, intitulé *Une Soirée chez la Princesse de Salm en 1806*, où sont groupés autour de la princesse un petit cercle de 38 habitués du salon – les figures de Girodet et de Salm sont face à face, comme sur un plan d'égalité. Même si leur relation resta essentiellement épistolaire, elle mériterait d'être approfondie dans un travail de plus grande envergure portant sur les réseaux féminins de Girodet.

forcément qu'elles n'ont pas déjà existées. La première lettre « officielle » de leur correspondance remonte au 5 mars 1807, mais, à en juger par son contenu, il est improbable qu'elle constitue leur première missive⁴⁴. Nous sommes convaincue qu'il existe d'autres lettres précédant celle-ci, mais qu'elles n'ont malheureusement pas survécues au passage du temps⁴⁵.

Sans vouloir déprécier la valeur des arguments de Chenique, nous pensons qu'il y a plus à voir dans le dessin du vase que sa lecture n'autorise à le penser. Nous sommes plutôt d'avis que, par ce projet de vase commémoratif, Girodet souhaitait rendre hommage à sa relation avec Julie Candeille. Nous basons notre hypothèse sur les éléments iconographiques centraux du dessin : la palette et la guitare. Ces deux figures sont relatives non seulement aux talents respectifs des deux partenaires – pictural pour lui, musical pour elle – mais également à leurs connaissances communes dans ces deux arts. En effet, on sait que Girodet était passionné de musique et même musicien amateur : l'*État descriptif des objets d'art et autres effets mobiliers dépendant de la succession de M. Girodet* répertorie « deux basses, sept à huit violons [et] deux boîtes à violon » dans le salon de musique qu'il avait aménagé à l'étage de sa demeure parisienne, dans l'ancien couvent des Capucines⁴⁶. On mentionne aussi dans ce registre une guitare (peut-être celle qui servit de modèle pour le dessin du vase) et, cachées dans un carton parmi une panoplie de poèmes et d'articles littéraires, des chansons écrites par l'artiste sur des musiques de Candeille⁴⁷. Girodet fut donc fortement

⁴⁴ La lettre est divisée en deux intervalles de temps : la première partie est écrite à « 7 hres », l'autre à « 11 hres ». Étant donné la longueur de la lettre, nous n'en donnerons ici que deux courts extraits. Le premier extrait (tiré de la première partie) nous indique que Candeille vit Girodet la veille au soir (4 mars) : « Vous avez dit hier, une chose qui m'a déplû... [...] pensez-vous... dis, mon bien aimé... pense-tu que je puisse m'éloigner de toi sans ton indication absolûe ? [...] ». Le second extrait (tiré de la deuxième partie) nous apprend une information importante : « Je reviens d'un concert. Vous y Etiez, gir... vous y étiez, je vous assure. Sans notre entretien continuel, je serais morte de l'ennui dont les autres ont seulement baillé. » (Extraits d'une lettre de Candeille à Girodet, [Paris], jeudi 5 mars [1807], t. 1, 1807, n° 16.) Ces indications nous informent que Candeille et Girodet se fréquentaient sur une base régulière *avant* le printemps 1807.

⁴⁵ Rappelons que la correspondance entre Candeille et Girodet échappa miraculeusement au brasier imposé par Girodet peu après sa mort. Cela dit, il est tout à fait probable que des lettres aient pu disparaître ou être détruites au cours des deux derniers siècles.

⁴⁶ Voignier, 2005, p. 128.

⁴⁷ Plaisance, D. (2009). *Fugues musicales en Gâtinais : de Machault à Bouleç, de Bruant à Louise Attaque, chorales, orchestres, harmonies...* (p. 227). Montargis : Éditions de l'Ecluse.

stimulé par la musicienne : dans leur correspondance, on note une présence commune à des concerts⁴⁸, des relations amicales avec des compositeurs tels que Méhul⁴⁹, Cherubini⁵⁰ et Carulli⁵¹, une affection partagée pour le violoniste Alexandre Boucher⁵² – bref, tout contribue à créer un climat propice à une communion musicale active⁵³. En revanche, si le talent de Candaille est incontestable dans ce domaine, celui de Girodet semble sujet à caution, comme en témoignent ses contemporains⁵⁴. Cela étant dit, le peintre, comme dans

⁴⁸ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 12 octobre [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 44.

⁴⁹ Étienne Nicolas Méhul (1763-1817) est un compositeur de musique français. Comme Girodet, il fréquente le cercle de Joséphine de Beauharnais et il est membre des « Enfants d'Apollon » (Bouilly, [1836-1837], t. II, p. 168 et t. III, p. 240 ; cité dans Chenique, 2005, p. 883.) Il est l'un des nombreux amis communs de Candaille et Girodet. Celle-ci sera durement affectée par la mort du compositeur le 18 octobre 1817 : « Hélas, que j'ai le cœur serré ! Méhul est mort ! Il est mort sans avoir pu répondre aux derniers témoignages de mon affection ! [...] encore un homme de mérite à qui je ne pourrai plus parler de vous ! [...] » (1817, t. 3, n° 71).

⁵⁰ Luigi Cherubini (1760-1842) est un compositeur italien dont une grande partie de la carrière s'est déroulée en France. (Lettre de Candaille à Girodet, côtes d'Angleterre, 15 avril 1815, musée Girodet, t. III, 1815, n° 40.) Au cours de son exil en Angleterre, en 1815, elle « emporte des lettres de recommandation pour diverses grandes dames anglaises, pour Fothergill, Viotti, Cherubini et Bossange ». (Terrin, 1933, p. 5.)

⁵¹ Ferdinando Carulli (1770-1841) est un des plus célèbres compositeurs de guitare classique du XIX^e siècle. Girodet aurait fait un portrait de lui, qui fut ensuite lithographié par Etienne Bouchardy, élève de Gros et Sicardi. Une lettre du 19 mars 1810 prouve que Candaille, Girodet et Carulli se connaissaient bien (musée Girodet, t. 2, 1811 [sic], n° 69).

⁵² Alexandre Boucher (1778-1861), compositeur et violoniste de talent, surnommé l'« Alexandre des violons ». Il existe dans le fonds Charavay (BnF, département des Manuscrits) une dédicace de Girodet adressée au violoniste qui sous-entend qu'ils se seraient connus en Italie : « À mon vieil ami de Rome le Boucher des confitures » (Bajou et Lemeux-Fraitot, 2002, p. 272). Le violoniste aurait même posé comme modèle pour le Père Aubry, un des personnages centraux du tableau *Atala au tombeau* de Girodet (Lemeux-Fraitot, 2002, p. 304, n° 171). Girodet fera son portrait en 1819, dont il existe un autre exemplaire, daté de 1822, au musée du château de Versailles (Pruvost-Auzas, 1967, p. 26-27).

⁵³ La collaboration musicale de Candaille et Girodet est attestée dans plusieurs lettres, dont cet échange de l'hiver 1807 au cours duquel Candaille et Girodet conçurent ensemble une chanson, « doux Bonsoir », qui sera très appréciée au Salon de la musicienne : « Vos dernières paroles de romance dont j'ai fait la musique ont un succès prodigieux. Toutes mes femmes qui commençaient à vous prendre en haine vous adorent sur la seule garantie du doux Bonsoir » (lettre de Candaille à Girodet, fin 1807, t. 1, 1807, n° 34 – c'est Candaille qui souligne.) Ce climat musical invitait également à la création de « Nocturnes » (1810, t. 2, n° 47 ; t. 2, 1810, n° 57) et à la prestation de chants royalistes (1814, t. 3, n° 31).

⁵⁴ En 1825, l'archéologue Jacques Boucher de Perthes décrit sans complaisance la passion musicale de Girodet : « [...] Ce pauvre Girodet ne pouvait distinguer un son juste d'un son faux, et il ne se plaisait qu'à ceux vraiment intolérables qu'il tirait de son propre instrument. » (De Perthes, B. (1947). *Hommes et Choses : Alphabet des Passions et des sensations. Esquisses de Mœurs Faisant Suite au Petit Glossaire* (p. 173-174). Paris : Perchelet ; cité dans Plaisance, 2009, p. 229). En 1818, le peintre suisse Salomon Guillaume Counis, auquel Girodet et d'autres artistes de renom étaient liés, livre un témoignage un peu plus indulgent à l'égard du peintre montargois : « [...] plusieurs amateurs, ses élèves pour la plupart, se réunissoient chez lui le vendredi de chaque semaine pour y exécuter des quatuors : il y faisoit aussi quelquesfois sa partie, mais pour parler ici

toute chose qu'il entreprend au cours de sa vie, investit beaucoup de temps et d'énergie dans sa pratique musicale, si bien que, durant plusieurs années, il organise à son domicile des réunions hebdomadaires où des personnes – le plus souvent ses élèves – sont conviées pour jouer de la musique. Il va jusqu'à surnommer ce salon musical le « Concert des Chats », dont il est le « chef des matous⁵⁵ » !

On peut dire que Candaille contribue de façon significative au développement musical de Girodet⁵⁶. Une chanson qu'elle composa au cours de l'été 1808 nous apprend qu'elle donna même des leçons de musique à l'artiste⁵⁷. De plus, sur le dessin du vase, on remarque qu'entre la palette et la guitare se trouve une partition avec cette inscription : « objet de ma tendresse ». Il s'agit du titre d'une chanson écrite par Girodet, dont nous ne sommes malheureusement pas autorisée à retranscrire le texte dans cette étude⁵⁸. Nous pouvons toutefois affirmer que la chanson ne possède aucun lien direct avec la deuxième phrase inscrite sur la partition du vase (« loin de toi nuit et jour ») puisque celle-ci ne figure nulle part dans le texte, ni dans aucun autre écrit échangé entre Candaille et Girodet. Nous ignorons encore à quoi elle peut faire référence.

Quant aux talents artistiques de Candaille, nous y reviendrons au chapitre suivant.

avec toute franchise je dirais que ce n'étoit pas toujours pour le plus grand avantage du quatuor [...] » (Counis (1935). *Souvenirs*, publiés par Naef (p. 54-55); cité dans Chenique, 2005, p. 927-928.)

⁵⁵ Lettre de Girodet à Alexandre Boucher, Le Bourgoin, 31 janvier 1818 ; cité dans Chenique, 2005, p. 926. Le peintre termine sa lettre par cette signature comique : « Le fondateur et matou en chef des chats ». Ce type d'organisation entre hommes peut être intégré à la définition d'un milieu homosocial tel que défini par Abigail Solomon-Godeau (voir [chapitre 2, section 2.1](#)).

⁵⁶ Lemeux-Fraitot, 2003, t. I, p. 71.

⁵⁷ Extrait de la chanson : « Toi, mon disciple* et mon exemple / astre fixé sur mon déclin... / Si quelqu'dieu [?] nous contemple / dans nos vœux et notre destin [...] » (Cette chanson est jointe à un poème qu'elle a écrit pour Girodet à l'été 1808 (chanson de Candaille à Girodet, [Paris (?)] [juillet (?)] 1808], musée Girodet, t. 5, n° 5.) * Au terme « disciple » figure un astérisque qui renvoie à une annotation tardive de Candaille, inscrite à la toute fin de la chanson : « J'ai donné à g... 2 ou 3 leçons de musicien ». (C'est Candaille qui souligne.)

⁵⁸ La partition de cette chanson a été achetée, avec d'autres manuscrits appartenant à Girodet, lors d'une vente de Sotheby's, à Paris. (Sotheby's. (2005, 15 juin). *Livres et manuscrits incluant des livres provenant du château de Vaux-le-Vicomte et de la bibliothèque Marcel Jeanson*. Paris : Galerie Charpentier. La chanson figure dans le lot 74, mais le texte n'est pas reproduit dans le catalogue.) Nous devons la connaissance de cette chanson à Sidonie Lemeux-Fraitot, que nous remercions chaudement.

2.2.2 L'autoportrait inédit de Julie Candaille

Nous ne nous attarderons pas à tous les éléments iconographiques du vase commémoratif, car ce type d'analyse dépasse le cadre de cette étude. Le seul élément sur lequel nous allons nous concentrer est le portrait de la femme en train de peindre, situé au centre du vase, entre la palette et l'instrument de musique. Nous sommes persuadée que la femme représentée n'est nulle autre que Julie Candaille.

Connue pour ses talents musicaux, théâtraux et littéraires, on ne sait que peu de choses sur ses aptitudes artistiques. Pourtant, elle nous informe dans ses *Mémoires* qu'elle apprit les bases de la peinture grâce à son père⁵⁹ et que, tout au long de sa vie, elle s'adonna à la peinture et au dessin. De plus, étant donné sa relation privilégiée avec Girodet, il ne serait pas surprenant qu'elle pût bénéficier de leçons particulières de la part du grand maître, tout comme lui profita des siennes en musique.

Non seulement cette pratique artistique est-elle attestée dans les écrits de la femme de lettres⁶⁰, mais nous avons également la chance exceptionnelle d'avoir une preuve matérielle pour étayer cette allégation ; il s'agit d'un tableau inédit⁶¹ mettant en scène une jeune Candaille, crayon à la main, en train d'esquisser le portrait d'un homme (**fig. 2.3**).

⁵⁹ Dans son article magistral sur Candaille, Charles Terrin cite un passage des *Mémoires* de la femme de lettres dans lequel elle affirme que son père ne lui appris pas uniquement les arts de la scène : « Une activité dévorante pour tout ce dont [mon père] n'avait pas besoin lui avait suggéré l'envie de jouer de la flûte, du violon, du violoncelle et du clavecin, dont, en riant, il me donna les premières leçons. Il dessinait aussi, il peignait, il tournait le buis et l'ivoire. » (Candaille, *Mémoires* ; cité dans Terrin, 1936, p. 407.)

⁶⁰ Elle manifeste sa pratique artistique dans plusieurs lettres qu'elle envoie à Girodet : « [...] je vous prie de m'envoyer quelques crayons de votre boîte, et si vous avez la plus légère esquisse de me la prêter seulement pour huit jours : je vous promet de faire un dessin ressemblant. » (1^{er} octobre 1807) ; « Je viens de mettre une demie heure à tracer ce peu de lignes – mon cœur est mécontent – et mon style contraint » (novembre-décembre 1807) ; « je m'estime bien connaisseur en peinture [...] » (16 octobre [1808]) ; « [...] Je suis bien novice en peinture, et bien timide auprès de vous. » (4 [novembre] 1810). Dans une autre lettre, elle mentionne un point intéressant : « Or, admirez la correction du dessin que je vous envoie ! [...] » (mi-novembre (?) 1807). (C'est Candaille qui souligne.)

⁶¹ Le tableau a été acquis très récemment par la galerie Marty de Cambiaire, à Paris. Il n'a pas encore fait l'objet d'une étude académique. (Je tiens à remercier la galeriste Laurie Marty de Cambiaire pour m'avoir fourni la reproduction de cette œuvre, dont je dois la connaissance à Sidonie Lemeux-Fraitot, que je remercie également. Crédits photo : Alberto Ricci.)



Fig. 2.3, Julie Candelle, *Autoportrait*, entre 1785 et 1789, pierre noire, sanguine, craie blanche, gouaches bleue et blanche sur papier, 31 × 23,5 cm, Paris, Galerie Marty de Cambiaire.

Une posture distinguée, des épaules droites et un regard tourné face au spectateur – tous ces signes d’activité créatrice bien exhibés donnent l’impression qu’elle se tient devant un miroir. Cette impression est d’ailleurs accentuée par le cadre ovale du tableau⁶², dont la bordure dorée rehaussée d’une arabesque torsadée en forme de ruban ajoute une touche ludique mais non moins élégante à l’ensemble de l’œuvre.

Candeille, qui ne s’autoproclama jamais peintresse ni dessinatrice, n’exerce la peinture qu’à titre d’amatrice. Ce type de pratiques artistiques est très courant au XVIII^e siècle, et surtout dans la seconde moitié du siècle où les beaux-arts sont à la mode comme jamais. C’est une époque effervescente pour les Salons qui attirent chaque année un public de plus en plus nombreux et varié⁶³. Parallèlement à ce phénomène, la peinture et le dessin deviennent des activités distinctives pour les femmes issues de la haute société – c’est ce qu’on appelle les « arts d’agrément⁶⁴ ». Or, grâce à la promotion de ces activités dans l’éducation des jeunes filles⁶⁵, l’art amateur n’est plus uniquement l’apanage des aristocrates ; il touche désormais la bourgeoisie et les classes moyennes⁶⁶. Néanmoins, les arts d’agrément sont avant tout considérés comme des aptitudes privilégiées et non des habiletés à développer. Les femmes doivent briller en société et, pour cela, une éducation riche et soignée est de rigueur. Or, en aucun cas leurs pratiques artistiques ne doivent dépasser le cadre amateur, car c’est aux hommes qu’est réservé le privilège d’exercer les arts dans une optique

⁶² Marie-Jo Bonnet aborde justement l’enjeu du miroir comme objet de revendication pour les artistes femmes : « Il n’est qu’à suivre la ligne des regards pour se rendre compte que le tableau ovale remplit la fonction d’un miroir qui renvoie à son propre regard de femme artiste, et réfléchit son propre talent. » (Bonnet, M.-J. (2002-2003). « Femmes peintres à leur travail : de l’autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) ». *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 49(3), 148.)

⁶³ À ce sujet, voir : Crow, T. (2000). *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Macula.

⁶⁴ En 1835, l’Académie française définit cette expression ainsi : « Le dessin, la musique, la danse, etc., considérés comme de simples amusements, enseignés et appris comme moyens de plaire, d’être agréable. » (Académie française (1835). *Dictionnaire de l’Académie française* (t. 1, 6^e éd., p. 110). Paris : Firmin Didot frères.)

⁶⁵ Dans les manuels d’éducation, le dessin est utilisé pour développer le goût visuel, l’imagination, la mémoire et l’exactitude des femmes, mais cette pratique est surtout promue comme atout dans la séduction d’un mari potentiel. (Borzello, F. (1998). *Femmes au miroir : une histoire de l’autoportrait féminin* (p. 95). Paris : Thames & Hudson.)

⁶⁶ Borzello, 1998, p. 89.

professionnelle⁶⁷. Puisque la peinture n'était pour Candeille qu'une activité récréative et que son autoportrait constitue l'unique témoignage de cette pratique qui nous soit parvenu à ce jour, nous pouvons supposer que sa démarche picturale n'alla pas au-delà de l'art d'imitation. Cela peut expliquer la qualité de son autoportrait qui, certes très bien exécuté, demeure sans prétention professionnelle. Peut-être était-il destiné à être offert en cadeau à un·e proche⁶⁸, ou encore réalisé dans le cadre d'un exercice prescrit par un mentor ou un professeur attiré. Serait-ce justement le tuteur artistique de Candeille que la jeune femme esquisse dans son autoportrait ? L'inscription à l'endos du tableau nous donne un indice sur son identité :

Madame Julie Amélie Candeille
 Fille de Pierre Candeille, Directeur de Théâtre
 Elle fut actrice, auteure dramatique
 Musicienne cantatrice
 Initiée dans la loge la Candeur.
 Elle eu de grandes protections
 Rentre à la Comédie Française.
 Ce Portrait la représente dessinant
 Monsieur de Boufflers.

Offert
 à Madame Prèsles, née Brochard,
 sœur de la mère de M^r. Eugène
 Rimaud et mère de M^{lle} Prèsles
 marraine de M^{me} Marie Poidebard
 née Rimaud ~⁶⁹

⁶⁷ Comme nous l'avons expliqué dans le [chapitre 1](#), plusieurs facteurs historiques, politiques et sociaux doivent être pris en compte pour comprendre l'accessibilité des femmes au milieu artistique et la professionnalisation de leur statut – surtout dans le contexte révolutionnaire. Dans le cas de Candeille, c'est son père qui l'a encouragé (forcé) à monter sur les planches et à exploiter ses talents à l'Opéra.

⁶⁸ Séverine Sofio explique que les autoportraits pouvaient servir de gages de remerciement à un·e ami·e ou à un·e parent·e : « [...] les portraits sont précieux, à une époque où la peinture et le dessin sont le seul moyen de conserver les traits d'une personne chère. » (Séverine Sofio. « Portrait de l'artiste à son chevalet ». La pratique de l'autoportrait par les artistes femmes et hommes dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Dans Trotot, C. (dir.) (2018). *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : Savoirs et fabrique d'identité* (p. 255-274). Paris : Classiques Garnier.)

⁶⁹ Toutes les informations citées ont été vérifiées et avérées par la galeriste Laurie Marty de Cambiaire. Nous tenons aussi à préciser que les deux paragraphes ont été écrits par deux personnes différentes – le premier par une personne inconnue, et le second par Candeille, dont on reconnaît aisément l'écriture.

Ce mystérieux « Monsieur de Boufflers » n'est autre que le chevalier Stanislas de Boufflers (1738-1815), marquis de Remiencourt, qui connut la renommée grâce à ses œuvres littéraires et qui, en 1784, vécut une parenthèse politique en devenant le gouverneur du Sénégal et de la colonie de Gorée pendant trois ans⁷⁰. Nous pensons que Candaille et lui se seraient rencontrés dans la loge de La Candeur, alors la loge maçonnique la plus connue et l'une des plus importantes de France⁷¹. Si l'on sait que Boufflers intègre la loge en 1775⁷², Candaille, elle, y est admise en 1781 à l'âge de seulement 14 ans⁷³. En plus de faire partie du même cercle social, ils partageaient tous les deux des opinions progressistes quant aux colonies et à l'esclavage ; peut-être se lièrent-ils d'amitié sur la base de ces positions communes. Il est toutefois inusité que, dans son autoportrait, Candaille le place en position dominante, tel un mentor, lui qui n'est peintre ni de formation ni de profession, même si sa correspondance témoigne de ses connaissances en peinture⁷⁴. Selon toute logique, le chevalier devrait tenir une place importante dans les écrits de l'écrivaine, mais les seuls textes à caractère biographique à notre disposition (ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris* (1818) ; sa *Notice biographique* (1829), ainsi que la majorité de ses correspondances) ne mentionnent pas le nom de Boufflers⁷⁵. Il ne serait pas déraisonnable de penser que les informations relatives au chevalier de Boufflers, ainsi que d'autres détails

⁷⁰ Bouteiller, P. (1995). *Le chevalier de Boufflers et le Sénégal de son temps (1785-1788)*. Paris : Lettres du Monde.

⁷¹ Jardé, M. (1999). « Saint-Charles du triomphe de la parfaite harmonie ». Une loge d'adoption oubliée (1777-1804) ». *Dix-huitième Siècle* (31), 380.

⁷² Dinaux, A. (1868). *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes, leur histoire et leurs travaux* (t. 1, p. 142-143). Paris : Bachelin-Deflorenne.

⁷³ Lilti, A. (2005). *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard ; Cara, M., Cara, J.-M. et Jode, M. (2011). « Notice "La Candeur" ». *Dictionnaire universel de la Franc-Maçonnerie* (p. 155). Paris : Larousse ; Vandevijvere, P. (2015). *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*. (Guy Bastiaensen, trad., p. 74). Bruxelles : Primento. Candaille signala à maintes reprises dans ses écrits combien son père, qui n'hésitait pas à l'utiliser comme gagne-pain, avait cherché la protection des hauts personnages de son époque pour favoriser le sort de son enfant prodige. Parmi ces protecteurs figurent la duchesse de Villeroy, le marquis de Louvois, le baron de Breteuil, ainsi que Louis-Philippe fils, duc d'Orléans et grand maître franc-maçon. (Candaille, *Mémoires* ; cité dans Aillaud, 29 décembre 1923).

⁷⁴ Il réalisa des croquis et des dessins lors de son séjour au Sénégal en 1786. (Bonnefon, P. et De Boufflers, S.-J. (1906). *Journal inédit du second séjour au Sénégal (3 décembre 1786–25 décembre 1787)* (p. 60, 102). Paris : Éditions de la Revue politique et littéraire et Revue scientifique.)

⁷⁵ Étant donné sa position haut placée et sa réputation distinguée, il est possible que le chevalier de Boufflers fasse partie des personnes sollicitées par le père de Candaille pour devenir l'un des précepteurs de sa fille.

sur sa relation avec Girodet, puissent se trouver dans ses mémoires inachevés et non publiés⁷⁶. Faute de preuves à l'appui, nous ne pouvons que spéculer sur leur contenu⁷⁷.

L'autoportrait n'étant pas daté, nous devons faire preuve de prudence pour en estimer la date d'exécution. Si le fond neutre du tableau n'offre aucune information pertinente sur le contexte de production, l'examen des vêtements de Candaille indique toutefois que le portrait fut certainement exécuté entre 1785 et 1789, soit *avant* la Révolution française. En effet, la perruque poudrée, la robe à l'anglaise en satin bleu et le fichu de gaze croisé sur la poitrine et noué dans le dos sont tous des éléments indicateurs de la mode féminine sous Louis XVI et Marie-Antoinette⁷⁸.

Candaille ne se vêtait pas ainsi pour rien : lorsque venait le temps de poser pour son propre portrait, une femme devait réfléchir au mode de présentation qui serait le sien ; elle était tout à fait consciente que son image serait examinée très différemment de celle d'un homme⁷⁹. « L'autoportrait mettait toute femme face à un dilemme : traiter à la fois avec ce

⁷⁶ Les auteur·trice·s ayant écrit les articles les plus complets sur Candaille font toutes mention de ces fameux mémoires qu'elle aurait commencé à la fin de sa vie, alors qu'elle vivait avec son troisième mari à Nîmes, dans le sud de la France, sans avoir jamais eu l'occasion de les terminer : Dessales, 1843, p. 97 ; Pougin, 1883 ; Rouff et Casevitz, 1923 ; Nel, 1930 ; Schneider, 1932 ; Jackson, 1937, p. 27 ; Letzter et Adelson, 2001, p. 247 ; Lassère, 2005 ; Jensen, 2012, p. 205-228 ; Jensen, 2013, p. 73-92. L'historien Charles Terrin, qui a rédigé quelques articles fondamentaux sur Julie Candaille dans les années 1930, prétendait que les mémoires inachevés de l'écrivaine étaient en possession d'un collectionneur et bibliophile nîmois, Charles Tur. Celui-ci aurait prêté les précieux documents à Terrin pour la rédaction de ses articles. Les mémoires inachevés seraient conservés aujourd'hui dans une collection spéciale du Musée des Beaux-Arts de Nîmes, où M. Tur a légué sa collection en 1948.

⁷⁷ On doit néanmoins garder à l'esprit que Candaille est une femme profondément fière et qu'elle avait tendance à exagérer certains faits pour se mettre en valeur. Le meilleur exemple de cette tendance est sa « rivalité » avec Mozart, raconté dans cet article : De Curzon, H. (1940, 26 avril). « Une anecdote inédite de l'enfance de Mozart à Paris ». *Le Ménestrel*, 17, p. 72.

⁷⁸ Piton, C. (1913). *Le costume civil en France du XIII^e au XIX^e siècle : d'après les documents du temps (statues, peintures murales, tapisseries, vitraux, etc.)* (p. 279). Paris : Flammarion ; Ribeiro, A. (1995). *The art of dress fashion in England and France, 1750 to 1820* (p. 33-79). New Haven : Yale University Press ; Chaumette, X., Montet, E. et Fauque, C. (1992). *Le tailleur. Un vêtement-message* (p. 19-21). Paris : Syros/Alternatives ; Ribeiro, A. (1988). *Fashion in the French Revolution* (p. 19-44). Teaneck : Holmes and Meier.

⁷⁹ Les informations développées dans ce paragraphe proviennent de diverses sources, dont : Bartolena, S. (2003). *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*. (Ida Giordano, trad., p. 49-73). Paris : Gallimard ; Goodman, D. (2009). *Becoming A Woman in The Age of Letters*. Ithaca : Cornell University Press ; Parker, R. et Pollock, G. (1981). « Critical Stereotypes: The Essential Feminine or How Essential is Femininity ». *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (p. 1-49). New York : Pantheon Books ; Hyde et Milam, 2003 ; Sofio, 2016.

que la société attendait des femmes et avec ce qu'elle attendait des artistes⁸⁰. » Puisque les deux images étaient diamétralement opposées, l'alternative de conjuguer prudence et créativité constituait un véritable défi. Afin de prouver qu'elles peignaient aussi bien que leurs contemporains, les artistes femmes devaient évacuer toute notion de vanité. Donc, lorsqu'elles se représentaient au travail, il leur fallait rester convenables – pas de vêtements sales, ni de mise en scène trop théâtrale afin de ne pas s'exposer aux commentaires négatifs sur leur apparence ou leur (absence de) moralité. Elles ne pouvaient se permettre d'ignorer les lois régissant la gestuelle à respecter ou les vêtements à adopter. La présentation des femmes dans les portraits était codifiée et soumise à des conventions sociales très strictes : ne pas montrer sa dentition ni ses cheveux dénoués, ne pas croiser les jambes, etc. Les artistes femmes devaient donc entériner les critères sociaux de la féminité tout en manifestant leur professionnalisme d'une manière crédible, ce qui n'était pas une mince affaire. Candeille s'est donc représentée dans une tenue qui, dans la réalité, ne serait pas indiquée pour faire de la peinture, mais qui, dans le contexte des autoportraits féminins de la fin du XVIII^e siècle, s'accorde parfaitement au goût du jour et aux contraintes de son temps. Ce type de vêtements et la période à laquelle ils correspondent cadrent avec l'âge qu'elle affiche dans son autoportrait, qui doit se situer autour de la jeune vingtaine.

Cette tenue diffère complètement de celle qu'elle porte dans un dessin réalisé par le célèbre miniaturiste Jean-Baptiste Isabey (**fig. 2.4**), où le costume, et surtout le chapeau haut-de-forme épinglé de la cocarde tricolore, évoque la période révolutionnaire⁸¹. De plus, l'ovale dans lequel la jeune actrice est illustrée est un artifice qui imite la loge de théâtre, dont la partition de musique qu'elle tient dans les mains renforce le lien au monde du spectacle⁸².

⁸⁰ Borzello, 1998, p. 32.

⁸¹ Ribeiro, 1988, p. 45-79.

⁸² Dans son livre sur Jean-Baptiste Isabey, Cyril Lécosse explique que le miniaturiste, à la fin des années 1780, ne brille pas encore par le raffinement qui le couronnera plus tard ; étant donné la forte demande de portraits bon marché, le peintre s'applique à la réalisation de miniatures qu'il exécute rapidement, que ce soit sur ivoire ou sur papier. Sa clientèle comprend des gens du monde du spectacle, qu'Isabey fréquente après son arrivée à Paris en 1785. On peut dès lors assimiler le portrait de Candeille aux œuvres du miniaturiste exécutées vers 1790, au moment où éclate la Révolution française. (Lécosse, C. (2018). *Jean-Baptiste Isabey : petits portraits et grands desseins* (p. 47-50). Paris : CTHS/INHA.)



Fig. 2.4, Jean-Baptiste Isabey, *Portrait présumé de Julie Candaille*, ca 1790, fusain avec rehauts de craie blanche et de sanguine sur papier marron, 30,6 × 25 cm, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans.

La pose qu'elle adopte dans son autoportrait rappelle très nettement celle dessinée par Girodet dans son vase commémoratif ; dans les deux cas, Candaille est représentée dans une position créatrice, planche à dessin à la main, alors que son visage est tourné vers le spectateur·trice, comme si elle était surprise en train de dessiner. Bien que les deux

portraits se ressemblent beaucoup au niveau de la disposition des figures, on observe néanmoins un contraste assez flagrant entre eux sur le plan esthétique : la perruque poudrée de l'autoportrait de Candeille marque la période de l'Ancien Régime, alors que les cheveux courts du portrait du vase indique plutôt une coiffure « à la Titus », popularisée durant la Révolution (et qui sera en vogue sous le Directoire et le Premier Empire) après qu'un décret de 1794 abolisse le port de la perruque⁸³. C'est également la même coiffure que Candeille porte dans le *Double portrait* de Girodet. Difficile de savoir si la femme de lettres était réellement coiffée de la sorte entre 1806 et 1807 ou si cette coupe républicaine était si prisée par le peintre qu'il en fit un attribut de beauté distinctif de l'écrivaine. Quoi qu'il en soit, c'est avec cette coiffure que Girodet la portraiture à deux reprises, à la fois dans un dessin qui ne parviendra jamais à Candeille (le vase commémoratif) et dans un médaillon symbolique (le *double portrait*) qui lui est directement destiné.

2.3 L'égérie devenue partenaire

Les mutations de la figure de Candeille opèrent un nouveau changement en 1808. D'abord alter ego du peintre au début de leur liaison, Candeille s'impose de plus en plus comme son égérie, celle qui le conseille et lui apporte un soutien infaillible. Or, avec le temps, elle ne se contente plus de ne lui offrir que conseils et support ; son implication devient plus concrète, axée sur des principes tangibles et techniques. Une nouvelle transition se crée alors au sein de leur relation ; Candeille n'est plus seulement l'égérie de Girodet – elle devient sa partenaire professionnelle.

En plus de son érudition et de ses connaissances culturelles et artistiques, Candeille dispose d'un autre atout jouant à son avantage dans sa prise en charge de la carrière du peintre : son talent de gestionnaire. À la suite de son mariage avec Jean Simons, en 1798, elle

⁸³ Laforgue, J. (1986 [1890]). *Œuvres complètes* (t. 2, p. 223). Paris : L'âge d'homme ; Ribeiro, 1988, p. 96-97 ; Larson, J. (2013). *Usurping Masculinity: The Gender Dynamics of the coiffure à la Titus in Revolutionary France* (Mémoire de maîtrise, p. 11-21). Ann Arbor : University of Michigan.

seconde ce dernier dans l'exercice de ses tâches industrielles⁸⁴ et partage avec lui la gestion de la compagnie familiale. Même si les affaires périclitent depuis quelques années, la femme de lettres réussit à tirer quelques bénéfices de la faillite de l'entreprise⁸⁵. Cependant, la chute de l'empire commercial aura raison de son mariage et, en 1802, elle n'a d'autres choix que de recourir à une séparation légale. Elle abandonne aux créanciers et à la succession de son époux tout ce à quoi son contrat de mariage lui donne droit⁸⁶. En définitive, elle revient à Paris plus pauvre qu'elle n'en est partie.

Faute de moyens, elle doit vivre avec son père, dont les opinions révolutionnaires passées firent perdre sa place à l'Opéra. Elle ne peut obtenir pour lui ni poste ni pension de l'État. Ainsi, en 1803, et pour les dix années à venir, elle est contrainte de devenir institutrice⁸⁷. Toutefois, ses revenus ne sont pas suffisants pour couvrir ses dépenses en

⁸⁴ En 1803, Candeille partage avec Anne Élisabeth Marais, devenue comtesse de Pontécoulant, le soin de faire les honneurs de la ville de Bruxelles à Napoléon et à son épouse, Joséphine de Beauharnais. Candeille croisera à plusieurs reprises l'impératrice dans des salons parisiens et cultivera avec elle une amitié sincère. On dit que c'est notamment grâce à son amitié avec Joséphine qu'elle obtient pour son mari la commande de la voiture du sacre de Napoléon. En effet, toujours en 1803, la ville de Bruxelles offre au Premier consul un carrosse de gala que l'entreprise des Simons facture à l'édilité la coquette somme de 42 000 franc-or. Enthousiasmé par le somptueux cadeau, Bonaparte visite l'atelier de Simons et lui commande quinze voitures pour ses équipages. Devenu empereur, il continue tout au long de son règne à faire confiance au carrossier bruxellois. La fameuse berline de Napoléon dont les Prussiens s'emparent au soir de Waterloo sortait justement des ateliers de Simons. (Voir : Bergeron, L. (1999). *Banquiers, négociants et manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire* (p. 65-86). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.)

⁸⁵ Candeille explique la situation dans sa *Notice* : « [Elle] se mit avec [son mari] à la tête d'une manufacture dévastée, ranima le zèle et le courage de quelques anciens serviteurs d'une maison justement célèbre ; [elle] y fait, seule, toutes les écritures jusqu'à l'instant où les dédains de l'ambitieux Michel [le fils de Jean Simons] [...] contraignirent Mad.^{me} Jⁿ Simons à dénoncer l'entreprise. La seconde année de sa gestion s'était élevée, malgré des jours encore assez mauvais, à 9400 florins de Brabant ; (environ 150,000 francs) un quart de bénéfice, net, avait été le prix de ses efforts. » (Candeille, 1829, p. 6-7, en note.)

⁸⁶ Elle laisse aux fils et aux créanciers de son mari « son douaire, ses reprises, et ne se réservant que ses modestes deniers dotaux » (Audiffret, H. (1836). « Candeille (Amélie-Julie) ». *Biographie universelle, ancienne et moderne* (p. 67). Paris : Michaud). Un « douaire » est une portion de biens que le mari assigne à sa femme pour en jouir si elle lui survivait (ce droit est abrogé en 1804 par le code civil, donc deux ans après la séparation de Candeille et Simons père) ; un « dotal » est un terme relatif à la dot, c'est-à-dire à l'ensemble des biens (meubles ou immeubles) qu'une femme apporte en se mariant.

⁸⁷ Un journal spécial, les *Annales de la musique*, nous en apporte la preuve dans l'annonce suivante : « M^{me} Simons-Candeille, professeur de piano, rue Caumartin, n° 39, prévient les personnes qui lui ont accordé leur confiance qu'elle a repris son cours d'enseignement du piano. Deux fois la semaine, M^{me} Simons donne leçon, chez elle, aux jeunes personnes. Selon la convenance des parens et les arrangemens avec M^{me} Simons, elle joint à ses leçons de piano des principes de déclamation et quelques élémens d'histoire et de littérature. » (Schneider, 25 septembre 1932).

plus de celles de son père. Elle retourne donc vers le théâtre, qu'elle avait délaissé lors de son second mariage, et produit deux pièces qui ne rencontreront aucun succès⁸⁸. Complètement anéantie, elle tente même de mettre fin à ses jours en janvier 1809. Fort heureusement, elle est sauvée *in extremis*⁸⁹ et se rétablit rapidement, mais Girodet éprouve beaucoup de mal à digérer la nouvelle. Sous le coup de la colère, il reproche à son amie d'avoir commis un geste purement égoïste : « qu'est devenu ce courage dont vous m'assuriez et qui dans la position ou vous êtes et avec le caractère, et l'âme, et le talent que vous avez ne devait jamais vous quitter⁹⁰ ? » Ces phrases font l'effet d'une bombe sur Candeille ; elle lui fait la promesse de laisser ce sombre souvenir derrière elle et d'aller de l'avant⁹¹. Sa première résolution : couper définitivement les ponts avec le théâtre⁹². Décidée à vivre de sa plume, elle se tourne vers l'écriture de romans royalistes, prônant des valeurs monarchistes, telles que l'amour de la patrie, la loyauté envers le roi de France et la fidélité à la religion catholique. Elle réussit beaucoup mieux dans ce domaine⁹³. En fait, elle y rencontre un tel succès que Girodet collaborera à deux de ses projets éditoriaux. Nous reviendrons sur cet aspect dans le prochain chapitre.

En tournant le dos au théâtre (en tant qu'actrice), elle peut désormais se consacrer à ses plus grandes passions : l'écriture et Girodet. C'est d'ailleurs durant cette période charnière

⁸⁸ Les deux pièces en question sont *Ida ou l'Orpheline de Berlin* (1807) et *Louise ou la Réconciliation* (1808).

⁸⁹ Ce serait la célèbre peintresse Élisabeth Vigée-Lebrun, accompagnée de sa fille et son gendre, qui auraient empêché Candeille de commettre l'ultime acte un jour qu'ils lui rendaient visite. L'événement est évoqué dans les lettres du 16 janvier et du 22 janvier 1809.

⁹⁰ Lettre de Girodet à Candeille, [Paris], [fin décembre 1808], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 18-19, lettre n° VIII.

⁹¹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 22 janvier [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 3.

⁹² Elle ne tiendra cependant pas parole, car entre 1814 et 1819, elle écrit cinq comédies : en 1814, *Le bonhomme ou les deux veuves* ; entre 1815 et 1817, *Les trois âges* ; en 1817, *Les deux secrétaires* et *Le mariage et le voyage, ou le secret d'un père* ; et finalement, en 1819, *Le parvenu, ou les deux sœurs*. (Letzter, J. et Adelson, R. (2001). *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution* (p. 297). Los Angeles : University of California Press.)

⁹³ Bien entendu, il lui faudra un certain temps avant d'avoir un revenu stable comme romancière. Après avoir vécu une vie de sollicitations, elle finit par toucher une pension plus que conséquente sous la Restauration. Or, elle consacra la majeure partie du subsidé royal à son mari malade et fauché, qu'elle va financièrement soutenir jusqu'à sa mort en 1821. (Schneider, 25 sept. 1932 ; Audiffret, 1836, p. 68 ; Lecestre, L. (dir.) (1897). *Lettres inédites de Napoléon I^{er} (an VIII-1815)* (p. 58, 84, 88, 93, 127, 210). Paris : E. Plon.)

qu'elle s'investit le plus dans la carrière du peintre. Elle entend mettre au service de celui-ci une expérience durement acquise et, comme le souligne Thomas Crow, la façon dont elle prend en main les aspects de la vie professionnelle de l'artiste force l'admiration⁹⁴.

La **première manière** dont Candeille intervient dans les affaires de Girodet est la perception des honoraires pour ses portraits. Il était fréquent que, dans le salon qu'elle tient à son domicile, elle reçoive des personnes influentes étant au courant de sa relation privilégiée avec Girodet. Le fait qu'elle soit reconnue par ces personnalités en tant qu'intermédiaire du peintre démontre que sa position est tout à fait adéquate pour lui transmettre des commandes, ou du moins lui signaler l'intérêt de certaines personnes à poser devant lui. Cet exemple démontre bien son pouvoir de négociation :

Mon ami, avez-vous [...] un prix pour le public, et un prix Particulier ? Peignez-vous en grand ou en miniature ? Voilà les questions que vous adresse par ma bouche le grand gros millionnaire que vous avez rencontré chez moi l'autre soir. Je pouvais me passer de vous pour y répondre – cependant, comme il connaît toute la terre, peut-être vous conviendra-t-il de traiter avec lui. Il a, m'écrit-il, l'idée de fantaisie de cumuler sa face à celle de sa fille dans un tableau en pied... Je sais que pour une seule personne, vous prenez 5000 ^{francs}. Est-ce 10, est-ce 9 pour deux personnes dans le même cadre ? Veuillez me le dire au plutôt [...] ⁹⁵.

Le ton en dit long sur sa relation avec Girodet et l'importance de son rôle dans la gestion de commandes du peintre. Or, elle ne se contente pas seulement d'agir comme agente de liaison entre l'artiste et ses futurs clients ; elle prend également en charge les retards de paiement. Ce sera le cas des 36 portraits de grand format commandés par Napoléon en 1811, tous destinés à être distribués dans les cours de justice de 36 villes de France⁹⁶, pour la somme globale de 164 000 francs⁹⁷. Girodet, qui avait décliné deux ans plus tôt plusieurs commandes des pouvoirs publics⁹⁸, ne pouvait avoir d'autres motifs à exécuter cette

⁹⁴ Crow, 1997, p. 319.

⁹⁵ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], lundi [juillet (?)] [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 78.

⁹⁶ Candeille, 1829, p. 17.

⁹⁷ Chaque tableau devait être payé 4 000 francs. À cela s'ajoutent les frais d'encadrement, d'emballage et de transport, qui étaient tous pris en charge par Girodet. (Pougetoux, A. Dans Bellenger, 2005, p. 369.)

⁹⁸ Nous pensons à un tableau en particulier qui était destiné à la salle de l'Empereur au palais du Luxembourg en mai 1809, dont la commande a été refusée par Girodet. (Cummings, F., Rosenblum R. et Rosenberg P.

énorme commande qu'un pressant besoin d'argent, aussi s'attèle-t-il à cette immense entreprise tout au long des années 1812 et 1813⁹⁹. Toutefois, le règlement des sommes est problématique en raison de la situation politique précaire de l'Empire et, finalement, seuls 26 portraits seront achevés. Bien que la totalité des portraits fût payée (en retard), aucun n'est réquisitionné par l'État ; la plupart sont répartis parmi les élèves de Girodet¹⁰⁰. Des années plus tard, dans un entretien avec la reine Hortense, la fille de l'impératrice Joséphine, Candeille explique combien le peintre fut gêné du retard de paiement pour ses portraits de l'empereur : « [la reine] a parû prendre un intérêt véritable à ce qui vous concerne, et m'a promis de recommander vos droits au Ministre de l'Intérieur [...]»¹⁰¹. On ignore cependant si Girodet obtint gain de cause.

La **deuxième manière** dont Candeille intervient dans les affaires de Girodet est l'organisation des manœuvres qu'exigent les distinctions honorifiques auxquelles l'artiste aspire : la croix de la Légion d'honneur et un siège à l'Institut de France. Pour la croix, Candeille lui confectionne le « ruban moiré » qu'il doit porter lors de la cérémonie officielle¹⁰². Cette tâche plus terre à terre lui est confiée en raison de ses talents de costumière qui s'avèrent très utiles au peintre au moment de réaliser son tableau *La Reddition de Vienne* en 1808. Pour la conception de cette œuvre, elle lui dispense des conseils sur les costumes et lui envoie même des échantillons de tissu afin qu'il s'en inspire pour

(dir.) (1974-1975). *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830* [Catalogue d'exposition] (p. 342-343). Paris : R.M.N.) Il existe toutefois au musée de la maison de l'Empereur à Ajaccio un *Portrait de Napoléon* signé « Girodet T. 1810 », provenant de la famille Larrey (Lemeux-Fraitot, 2002, p. 308, n° 199) et qui préfigure sans doute la future commande des 36 portraits de l'Empereur (Chenique, 2005, p. 680). Une lettre de Candeille datant du 4 mars 1809 atteste l'existence de ce portrait pour lequel Napoléon aurait lui-même posé (t. 2, 1809, n° 27).

⁹⁹ Plusieurs de ses élèves et amis vont le seconder dans cette entreprise monumentale (Lancrenon, Jean-Baptiste Mauzaisse, etc.), ainsi que d'autres artistes qui, eux, sont engagés principalement comme copistes, comme Duvivier. (Pougetoux, A. Dans Bellenger, 2005, p. 369.)

¹⁰⁰ Crow, 1997, p. 323. Seulement trois portraits resteront dans l'atelier de Girodet à la mort de celui-ci. (Voignier, 2005, p. 24, 37 ; Lemeux-Fraitot, 2003, p. 338.)

¹⁰¹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 22 [janvier 1814], musée Girodet, t. 3, 1814, n° 28.

¹⁰² Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], dimanche [23 octobre 1808], musée Girodet, t. 2, 1810 [sic], n° 46. Lors de la cérémonie de la Légion d'honneur, les chevaliers doivent porter « la décoration [en argent] attachée par un ruban moiré rouge, sans rosette, sur le côté gauche de la poitrine ». (Barthélemy Gallix, J. C. (1853). *Histoire complète de Napoléon III : empereur des Français* (p. 113). Paris : Morel.)

ses personnages¹⁰³. L'année suivante, elle confectionne une ceinture pourpre destinée à une femme devant poser pour le peintre dans un tableau inconnu¹⁰⁴. Il est possible que le tableau en question soit un des portraits de femmes en tenue exotique que Girodet exécuta dans les années 1810.

Si l'on en croit les souvenirs tardifs (et quelque peu royalistes de l'écrivaine), Girodet, « le lendemain du jour où Bonaparte lui avait donné la croix d'honneur, disait à [Candeille] : “c'est pour achever son sort qu'il s'occupe du nôtre : j'aime mieux être votre chevalier que le sien”¹⁰⁵ ». Bruno Chenique explique à ce propos que Girodet est bel et bien nommé chevalier de la Légion d'honneur le 22 octobre 1808, mais le brevet ne sera signé que le 8 février 1817, après que le peintre eut fourni un certificat d'individualité lui permettant d'obtenir son titre¹⁰⁶. Comment expliquer ce laps de temps aussi important ? Girodet aurait-il refusé, en 1808, comme le stipulait le formulaire qu'il avait reçu, de prêter serment « devant le Président de la Cour ou du Tribunal les plus voisins¹⁰⁷ » ? C'est une possibilité. Après tout, n'avait-il pas dénoncé en décembre 1807 les fortes contraintes exercées par le régime napoléonien sur le monde artistique : « Nous sommes tous enrégimentés quoique nous ne portions point l'uniforme pinceau à droite, crayon à gauche. en avant marche – et nous marchons¹⁰⁸ » ? Ces penchants antinapoléoniens ne pouvaient être exprimés en public sous l'Empire, mais la position politique qu'il partage à Candeille reste catégorique.

En ce qui concerne l'élection de Girodet à l'Institut de France, Candeille suit dès le début le processus d'élection de son ami : elle conspire avec lui sur les autres nominés¹⁰⁹, elle l'informe des derniers développements sur le choix et le vote des candidats¹¹⁰, elle

¹⁰³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], mardi ?? [avant octobre 1808], musée Girodet, t. 3, 1812 [sic], n° 3.

¹⁰⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 12 ou 19 septembre (?) [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 21.

¹⁰⁵ Candeille, 1829, p. 18.

¹⁰⁶ Chenique, 2005, p. 661, 873. Candeille lui adresse ses félicitations pour ce titre en janvier 1817 (lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 11 [janvier] [1817], musée Girodet, t. 3, 1816 [sic], n° 56).

¹⁰⁷ Paris, Archives nationales, L1152 ; cité dans Chenique, 2005, p. 661.

¹⁰⁸ Lettre de Girodet à Candeille, [Paris], [vers le 20 décembre 1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 24, lettre n° XIV.

¹⁰⁹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [lundi] 30 avril [1810], musée Girodet, t. 2, 1810, n° 39.

¹¹⁰ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [juillet-septembre (?)] [1811], musée Girodet, t. 2, 1811, n° 71.

s'allie même avec des gens haut placés afin de lui garantir un maximum de voix¹¹¹. Finalement, Girodet est élu le 11 juin 1815¹¹². Fidèle au poste, Candeille sera présente deux ans plus tard à l'Institut pour le discours du peintre sur la notion d'originalité en arts (discours qu'elle corrige en entier¹¹³) et lui fera un compte-rendu de ses impressions (critiques mais positives) sur sa prestation¹¹⁴.

La **troisième manière** dont Candeille intervient dans les affaires de Girodet est le développement du réseau de client·e·s du peintre. Girodet, avec sa « désinvolture coutumière¹¹⁵ », négligea toujours cette tâche. Elle s'efforce donc de lui trouver des client·e·s potentiel·le·s, de lui ouvrir des portes et, d'une certaine manière, d'endosser le rôle de porte-parole, telle une partisane engagée dans la défense publique de celui qu'elle considère comme « [son] soutien et [son] maître¹¹⁶ ». Elle se sert du réseau qu'elle constitua en tant que salonnière pour faire avancer la carrière de Girodet. C'est ainsi qu'elle trouve pour lui des client·e·s riches et important·e·s, comme le comte italien Giovanni-Battista Sommariva, célèbre collectionneur d'œuvres d'art qui tiendra une place importante dans le parcours du peintre :

¹¹¹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 7 ?? [1811], musée Girodet, t. 2, 1811, n° 72.

¹¹² Lettre de Girodet à Candeille, Paris, 11 juin 1815, Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 25, lettre n° XV. Sept jours après la lettre de Girodet, Napoléon est vaincu pour la dernière fois. Le 8 juillet, Louis XVIII est de retour à Paris.

¹¹³ Sa lettre du 19 mars 1817 est entièrement consacrée aux corrections du discours de Girodet auquel elle n'hésite pas à adopter une critique rigoureuse : « Vos idées saines et nombreuses sortent en foule de votre tête ; elles courent, elles courent sous la plume ; vous craignez, avec raison d'en laisser échapper une seule, et dans cette crainte, vous les entassez, non sans ordre et sans goût, mais quelquefois avec une distinction précipitée qui, en vous forçant de multiplier les phrases incidentes, prolongent de beaucoup trop la période, et loin de l'éclaircir, l'obscurcissent et gêne sa marche [...] » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 19 mars 1817, musée Girodet, t. 3, 1817, n° 60.)

¹¹⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 24 avril 1817, musée Girodet, t. 3, 1817, n° 61.

¹¹⁵ Crow, 1997, p. 319. Les lettres suivantes démontrent bien cette négligence de la part du peintre : t. 1, 1808, n° 78 ; t. 2, n°s 10 (1809), 39 (1810), 46 (1810 [1808]), 71 (1811) et 76 (1811) ; t. 3, n°s 1 (1812) et 28 (1814).

¹¹⁶ Poème de Candeille à Girodet, *Lettre à g...*, [Paris], 12 septembre 1807, musée Girodet, t. 1, 1807, n° 7. Le mot « maître » doit ici être perçu dans le sens sentimental du terme. Cette notion est d'ailleurs interchangeable entre eux ; parfois, elle qualifie Girodet comme son « disciple », d'autres fois comme son « maître ». Nous sommes d'avis que cette dynamique particulière reflète bien la force de leur partenariat, car aucun d'eux ne prétend être meilleur ou supérieur que l'autre.

Mons^r de l'Etang, homme aimable, grand amateur de tout ce qui est beau, et très lié avec Mons^r de Sommariva, m'a témoigné le désir d'aller voir avec lui vos ouvrages. [...] pourriez vous le recevoir ? Vous conviendrait-il de lui vendre [l'*Endymion*] ? pour quel prix en feriez vous le sacrifice ? Voilà ce que je vous prie de me faire savoir, demain, mercredi, dans la matinée. Non que je sois certaine de rien, mais parce que demain dans la journée je verrai Mons^r de l'Etang, et que je suis bien aise de pouvoir enfin répondre positivement à la question qu'il m'a plus d'une fois adressée à ce sujet¹¹⁷.

Cet exemple montre bien les accointances de Candaille en matière d'arts avec les connaisseur·seuse·s de son époque. Elle est également celle qui trouvera de multiples clientes influentes du milieu artistique à Girodet, dont quelques-unes poseront parfois à plusieurs reprises pour ce dernier. Son champ d'action opérant sur plusieurs fronts à la fois démontre bien la mesure de son talent et de son engagement dans sa prise en charge de la carrière du peintre :

[L'activisme de Candaille] impose en effet de voir en elle plus qu'une inspiratrice et une conseillère, [mais] une agente [...] qui veilla au confort de l'artiste et à la publicité de son œuvre¹¹⁸ auprès de visiteurs et d'acheteurs potentiels, qui lui consacra des vers¹¹⁹ et lui relata les effets divers que provoquait, en ville, l'exposition de ses tableaux – autrement dit [elle] l'informait de sa cote¹²⁰.

D'un côté, elle prend sa défense lorsqu'une personne attaque son intégrité¹²¹ et, d'un autre côté, elle n'hésite pas à le ramener à l'ordre quand elle juge qu'il dépasse les limites de l'indécence¹²². En plus de faciliter la publication d'un article sur son tableau *Hippocrate*

¹¹⁷ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 12 ou 19 septembre (?) [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 21.

¹¹⁸ Elle vante les mérites de l'artiste auprès d'un ami de Denis Diderot dans une lettre du 15 juin 1808 (t. 1, 1808, n° 38 et 38 *bis*).

¹¹⁹ La veille du jour de l'an 1809, lorsque Girodet envoie à Candaille une épreuve séparée d'*Atala* en guise de cadeau de Noël, elle lui écrit un poème pour le remercier du présent et lui faire savoir combien elle est dévouée à son travail et à sa vie. (Poème de Candaille à Girodet, [Paris], 31 décembre 1809, musée Girodet, t. 1, 1808 [sic], n° 79.)

¹²⁰ Fend, Hyde et Lafont, t. 1, 2012, p. 37.

¹²¹ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 3 août [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 43.

¹²² Elle le réprimande sur son arrogance à l'encontre d'un de ses élèves, Antoine-Claude Pannetier, dont il finira par devenir très proche. (Lettre de Candaille à Girodet, [Rheims], 20 août [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 41.)

refusant les présents d'Artaxerxés (1793) acquis par la Société royale de médecine¹²³, elle s'immisce dans ses rivalités avec les autres artistes, lui rapportant notamment les remarques de la « cabale de Gérard¹²⁴ » ou plaisantant avec lui de la « bouffissure » de David¹²⁵. Ces plans échafaudés afin de promouvoir la carrière de Girodet expriment l'ampleur et l'intensité de sa dévotion envers l'artiste. Elle ne se gêne pas d'ailleurs pour le lui divulguer en 1808 :

[...] s'il faut parler du fond du cœur, c'est toujours dans le vôtre que j'irai chercher le repos de mes succès ou de mes chûtes, et je ne sache rien, non, mon ami, rien au monde que vous qui puissiez me tenir loin de vous-même, n'importe en quel sens, de quelle manière ou à quel titre¹²⁶.

L'un des accomplissements les plus remarquables de l'implication de Candaille dans la carrière de Girodet est sans conteste sa contribution critique dans l'exécution, la production et la réception des œuvres du peintre. Ce privilège marque la quintessence de leur partenariat. C'est à ce volet important de leur collaboration que se consacre le troisième et dernier chapitre de cette étude.

¹²³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 15 avril [1817], musée Girodet, t. 3, 1817, n° 81. L'article en question fut publié en 1816 (Montège (1816, 21 novembre). *Hippocrate refusant les présents du rois* [sic] *de Perse*, Tableau de M. Girodet-Trioson, donné à la faculté de Médecine de Paris. *La gazette de santé* (33), p. 260-261).

¹²⁴ Voir les lettres suivantes : t. 3, 1812 [1810], n° 1 et t. 2, 1810, n° 60.

¹²⁵ Crow, 1997, p. 319. Voir les lettres suivantes : t. 3, 1812 [1810], n° 1 et t. 2, 1809, n° 24.

¹²⁶ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 7 novembre [1808], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 16.

CHAPITRE III

LE MARIAGE DE TALENTS

3.1 La critique d'œuvres et « cet instinct de femme »

Dans le chapitre précédent, nous avons établi la place prépondérante que tient Candaille dans la vie et la carrière de Girodet notamment à travers deux œuvres du peintre rendant hommage à sa chère amie : le *Projet de vase commémoratif* (1806) et le *Double portrait* (1807). La première œuvre, comme son nom l'indique, commémore la relation entre l'artiste et l'écrivaine alors que débute seulement leur relation ; la seconde, elle, officialise le début de leur partenariat professionnel. Girodet, qui alimente son cercle d'amis d'intellectuels, d'artistes et de poètes de grande estime, choisit une femme comme partenaire – une femme issue du monde des lettres et des arts, de surcroît. Le choix n'aurait pu être mieux éclairé, car elle possède non seulement des aptitudes techniques en art, mais elle en connaît également les théories, les nuances et l'extrême complexité.

Que l'art tienne une place de choix dans la vie de Candaille n'est pas surprenant : on le voit dans son roman à teneur autobiographique¹ *Lydie ou les Mariages manqués* (1809) où l'amour entre un peintre et sa modèle propulse le·la lecteur·trice dans le monde culturel parisien ; dans sa correspondance avec l'écrivain Auguste de Labouisse-Rochefort, avec

¹ Candaille l'affirmera elle-même le 28 novembre 1809, date à laquelle elle envoie le premier exemplaire de son roman à Girodet : « J'ai marqué d'un G. toutes les pages où vous êtes ; d'un J. toutes celles où je suis. et de nos deux lettres la seule où nous soyons ensemble... c'est celle des adieux. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 28 novembre 1809, musée Girodet, t. 2, 1809, n° 17). Les trois quarts de page qui suivent ont été arrachés. Il s'agit probablement d'une censure tardive de la part de Candaille.

qui elle discute de la secte des Barbus² ; ainsi que dans ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris* (1818), parsemés de références à l'art contemporain, aux artistes et à l'esthétique³. Toutes ces relations, activités et publications établissent son statut de connaisseuse des arts et sa place dans les réseaux du milieu artistique. C'est toutefois sa correspondance avec Girodet et ses écrits sur son œuvre qui révèlent son importance en tant que partenaire de création. Comme Anne Lafont l'écrit d'une façon très convaincante, les relations entre les deux partenaires sont extrêmement complexes, impliquant un profond besoin, de part et d'autre, de réassurance⁴. Tandis que la structure digressive de leur correspondance évoque par moments la dualité artiste-muse, une multitude de traits d'esprit dans leurs échanges met en scène différents rôles (amis, amants, collègues) qui, dans l'ensemble, font ressortir la notion paritaire fondamentale de leur relation.

En analysant ses écrits avec Girodet, on comprend que c'est à travers l'écriture privée que Candeille explore et exprime le mieux ses positions esthétiques. Dans ses *Souvenirs*, elle composa un essai sur la critique d'art intitulé « De l'utilité de la critique et sa difficulté » dans lequel elle s'interroge sur les différentes possibilités expressives qu'offre le genre épistolaire pour les femmes, car, selon elle, il n'y a qu'à travers la correspondance que le « génie [des femmes] se montre tout entier⁵ ». Ce raisonnement s'accorde avec la réflexion de Pamela Gerrish Nunn sur l'enjeu des femmes critiques d'art au XIX^e siècle :

Many women [...] carried on a private discussion of art, such as is to be found in correspondence, memoirs, auto/biography and oral recollections. This was an important part of certain – educated, privileged – women's discourse, but falls outside the term "art criticism" as patriarchally defined.

² Levitine, G. (1978). *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France* (p. 66). University Park : The Pennsylvania State University Press.

³ On y trouve même un chapitre consacré à l'ouvrage *Histoire de l'art chez les Anciens* du célèbre théoricien de l'art Johann Winckelmann (Candeille, J. (1818). *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, et quelques fragmens de littérature légère* (p. 144-157). Paris : Delaunay/Mongie/Lenormand/L'Huillier).

⁴ Lafont, 2005, p. 81-89.

⁵ Candeille, 1818, p. 236.

⁶ Gerrish Nunn, P. (1992). « Critically Speaking » (p. 109). Dans Campbell, C. O. (dir.). *Women in the Victorian Art World*. Manchester/New York : Manchester University Press.

Dans cette optique, la correspondance constitue pour la femme un terrain fertile où défricher l'échange et la critique, et ce, sans l'angoisse d'être jugée à cause de son sexe⁷. Cependant, le caractère privé de la correspondance limite grandement la possibilité d'une reconnaissance publique. Ce n'est qu'avec la récente publication⁸ des lettres échangées entre Candaille et Girodet que les chercheur·euse·s qui se sont penché·e·s sur l'étude de leur association, tel·le·s que Jacqueline Letzter, Robert Adelson et Heather Belnap Jensen, ont pris conscience du travail critique de la femme de lettres et qu'ils sont désormais disposé·e·s à définir son agentivité comme telle.

Girodet accorde une telle importance à l'opinion de Candaille que, dès le début de leur relation, il la laisse entrer dans son atelier et commenter ses travaux en cours – privilège qu'il n'octroie qu'à ses élèves et à de très rares ami·e·s de son cercle fermé. Le plus souvent, elle se présente seule⁹, mais il arrive qu'elle vienne accompagnée¹⁰ ou encore qu'elle convie d'autres personnes à faire un tour à l'atelier du peintre¹¹. Or, ce dernier, en misanthrope aguerrri, ne se gêne pas pour leur refuser l'entrée (surtout lorsqu'il s'agit de visiteuses). Cette mauvaise manie lui vaudra une vive remontrance de la part de Candaille¹². Toutefois, celle-ci est consciente qu'elle ne peut altérer le « système d'isolement » du peintre : « je vous assure, lui confie-t-il, que non seulement je sais souffrir seul mais encor j'ai véritablement

⁷ Candaille le mentionne d'ailleurs très clairement dans une lettre : « Je ne veux d'inégalité dans ma correspondance que celle de l'amitié à une amitié plus tendre » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], samedi [août-septembre (?)] [1809], musée Girodet, t. 2, 1810, n° 59).

⁸ Rappelons qu'une grande partie de la correspondance Candaille-Girodet a été numérisée et diffusée sous la forme d'une biochronologie (via CD-ROM) par Bruno Chenique, fournie avec le catalogue de l'exposition *Girodet (1767-1824)* présentée au Louvre, à Paris, en 2005. Précisons toutefois que l'intégralité des lettres de Candaille est conservée au musée Girodet, à Montargis.

⁹ La fréquence de ces visites est signalée dans quelques lettres de Candaille (musée Girodet, t. 1, 1807, n° 16 ; t. 1, 1808 [sic], n° 66) et de Girodet (SAHO, [1807]).

¹⁰ Par exemple, on dénote une visite avec un certain Désentelles, commissaire administrateur de l'Académie royale de musique, qui accompagne Candaille en 1814 (musée Girodet, t. 3, 1814, n° 34).

¹¹ Parmi toutes les personnes conviées à l'atelier de Girodet, notons le Capitaine Edward Moor, un homme influent en Angleterre mais peu connu en France. Candaille implore d'ailleurs le peintre « de ne pas lui refuser l'entrée de [son] atelier » (musée Girodet, t. 3, 1815, n° 46).

¹² Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], jeudi 7 septembre 1809, musée Girodet, t. 2, 1809, n° 10.

besoin d'être seul quand je souffre¹³ ». Néanmoins, au cours de ses dernières années d'activité, il finit par entendre raison et, probablement sous les conseils de Candaille, il adoptera une démarche différente pour attirer la sympathie du public et de la cour. Nous reviendrons plus loin sur ce nouvel aspect de sa carrière.

Le vif intérêt de Candaille pour la réception du travail de Girodet démontre à quel point elle s'investit profondément dans son art : « vous savez si toute la vie mon Bonheur le plus réel sera de cultiver votre attachement et de vous admirer dans vos productions¹⁴ ». Par ailleurs, dans leurs échanges, le point de vue féminin unique et précieux de Candaille est reconnu et même encouragé par Girodet¹⁵. Cette valorisation a de quoi réjouir la femme de lettres qui passa sa vie à faire contre mauvaise fortune bon cœur. Avec lui, elle réalise qu'invoquer son sexe donne une légitimité, voire de l'efficacité à sa stratégie rhétorique¹⁶. C'est le fondement de la *standpoint theory* : en plaidant l'appartenance à son sexe, Candaille met de l'avant sa prédisposition « naturelle » à la sensibilité et à la morale et n'hésite pas à l'utiliser à son avantage. Elle offre ainsi un point de vue privilégié et une perspective unique et pénétrante sur les œuvres de son partenaire. La position qu'elle soutient se situe à la périphérie de l'institution de la critique d'art puisqu'elle s'affranchit du bastion prestigieux et masculiniste que représente l'Académie. C'est ainsi que, durant les 17 années que dureront leur partenariat, Candaille concentre son attention sur la production artistique du peintre et sur la réception de celle-ci. Or, ses responsabilités ne se limitent pas à leur seul aspect pragmatique ; elle ressent très tôt le besoin – pour ne pas dire l'obligation –

¹³ Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [avril-mai 1817], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 15-16, lettre n° III. Ce « système d'isolement » est mentionné à quelques reprises dans leurs lettres et dans la *Notice* (t. 4, 1818, n° 2 ; Nivet, 2003, p. 15-16, lettre n° 3 ; Candaille, 1829, p. 8-9).

¹⁴ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], jeudi 10 septembre 1807, musée Girodet, t. 1, 1807, n° 6.

¹⁵ Elle déclare dans sa *Notice* que, au vu de ses aptitudes et ses connaissances en arts, Girodet « gagnait tant à ne consulter qu'elle ». (Candaille, 1829, p. 16.) Même si cette affirmation n'est pas tout à fait vraie (Girodet consultait également d'autres femmes, comme Constance de Salm et son élève Fanny Robert), Candaille demeure la principale personne vers qui le peintre se tourne pour connaître l'opinion sincère sur ses œuvres. Toutefois, le fait que Candaille soit citée et désignée dans les lettres ayant survécu à l'autodafé qu'impose le peintre à sa mort comme sa personne ressource démontre sa place distinctive dans sa vie et sa carrière.

¹⁶ Heather Belnap Jensen aborde cette notion de « privilège féminin » dans son texte : « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 » (2015). *Sociétés & Représentations*, 40(2), 145-161.

d'adopter un point de vue critique sur la peinture de Girodet, commentant aussi bien les aspects techniques que stylistiques de ses créations :

[...] [Candeille], qui, depuis, et tant sur [les poèmes] que sur les tableaux de Girodet, ne cachait pas plus à ce dernier la vérité désagréable que l'approbation flatteuse, et par cette rare franchise de cœur et d'esprit, obtenait peu à peu sur cet homme, redouté autant qu'idolâtré de celle qu'il aimait, un ascendant dont quelques fois il laissait percer l'expression¹⁷.

Tour à tour critique, agente artistique et collaboratrice, Candeille évolue avec aisance dans l'univers de l'artiste et se risque même à critiquer plusieurs de ses œuvres¹⁸. Puisque nous ne pouvons aborder l'ensemble des implications de Candeille dans la carrière de Girodet, nous concentrons notre analyse sur trois œuvres : *Atala au tombeau* (1808), *La Révolte du Caire* (1810) et *Pygmalion et Galatée* (1819). Ce choix se base sur deux motifs : d'abord, un motif chronologique (les trois œuvres marquent les trois différents stades de la relation des partenaires – la genèse, l'apogée et le déclin) ; ensuite, un motif historiographique (les critiques formulées par Candeille sur ces trois œuvres sont les plus riches et les plus pertinentes de toute sa correspondance avec Girodet).

3.1.1 *Atala au tombeau* (1808)

Au courant de l'année 1807, l'écrivain et journaliste Louis-François Bertin, dit Bertin l'aîné, que Girodet connaissait bien pour avoir eu son fils comme élève, commande à l'artiste le tableau *Atala au tombeau*, d'après le roman de Chateaubriand¹⁹.

Même si sa formation artistique prend racine dans la rigidité du néoclassicisme, Girodet atteint la maturité picturale dans l'expression de l'originalité : « dans le choix de deux

¹⁷ Candeille, 1829, p. 24-25.

¹⁸ Susan H. Libby l'affirme dans sa thèse : « *Even though the painting narrates ideas expressed elsewhere by Girodet, its accessibility in terms of subject matter, composition and style may have owed something to Simons-Candeille's cautionary advice to the painter.* » (H. Libby, S. (1996). « Originality, Imitation and Genius. A.-L. Girodet-Trioson and French Art Theory and Criticism, 1785-1824 » (Thèse de doctorat, p. 217). College Park : University of Maryland.)

¹⁹ Lemonnier, 1914, p. 363-371 ; S. Bellenger, 1999, p. 121-123 ; Chenique, 2005, p. 601. En fait, à en juger par le propre témoignage de l'auteur, *Atala* est devenue une image culte de son vivant (De Chateaubriand, F.-R. (1849-1850). *Mémoires d'outre-tombe* (t. 1, p. 445) ; cité dans Wakefield, D. (1978). « Chateaubriand's 'Atala' as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art ». *Burlington Magazine*, 120, 14.

défauts, disait-il souvent à ses élèves, je préfère le bizarre au plat²⁰ ». L'œuvre d'*Atala*, dont la conception et la composition furent minutieusement étudiées pour garantir l'effet le plus original, exprime parfaitement cette volonté d'authenticité teintée de sensibilité religieuse²¹. En effet, au lieu d'illustrer fidèlement le récit de Chateaubriand, l'artiste réalise plutôt une synthèse dans une image simplifiée mais efficace qui résume à la fois le sens et l'action de l'histoire : les funérailles de la jeune Atala, qui s'est empoisonnée pour ne pas briser sa promesse de vertu, dont la mort est déplorée par Chactas, l'Indien de qui elle était éprise, alors que son corps est mis en terre par le père Aubry, un missionnaire catholique. Pour concevoir cette scène, le peintre ne souhaite pas reproduire la même théâtralité que sa *Scène de déluge*, peinte en 1806, et choisit plutôt d'intérioriser les sentiments des personnages, sans artifices ni effets exagérés ou controversés. Toutefois, dans ses premières ébauches, il n'adopte pas d'emblée l'intériorisation et le hiératisme qui figureront dans l'œuvre finale.



Fig. 3.1. Girodet, esquisse pour *Atala au tombeau*, 1808, plume, encre brune et mine de plomb sur papier vergé (filigrane), 32,8 × 42,5 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

²⁰ Coupin, 1829, t. 1, p. xlv.

²¹ À la fois peintre et poète, Girodet est certainement le plus grand défenseur de *l'ut pictura poesis* de sa génération. (Voir : Savettieri, C. (2012). « L'*Atala* de Chateaubriand et l'*Atala* de Girodet : la beauté de la mort ». *Revue italienne d'études françaises*, 2, 1-13.)

L'une de ses premières esquisses, dessinée avec vigueur et virtuosité (**fig. 3.1**), lui paraît assez satisfaisante pour la présenter à Candeille dans son atelier et ainsi connaître son avis.

L'écrivaine détaille cet échange dans sa *Notice biographique* :

[Lors] de la composition d'Atala, le Peintre, soumettant, l'ébauche de ce tableau à son amie la plus sincère ; fut surpris et un peu piqué de l'air de froideur dont M^{me} Simons recevait cette communication. L'ébauche offrait bien aux yeux la même pensée le même groupe qui depuis nous ont été retracés en grand mais l'Arche du pont était fermée, et rien dans les détails ni dans la perspective (puisqu'il n'y en avait point) n'indiquait le lieu de la scène. – “Qu'est-ce que c'est que cela ?” demanda Mad^{me} Simons ; le peintre déjà impatienté répondit assez brusquement : “Quoi, Madame ! vous ne voyez pas que c'est Atala au Tombeau ?” – “Je vois bien une femme qu'un vieil hermite et un jeune sauvage enterrent dans une cave ; mais rien ne m'apprend que ce soit Atala. Où est le pont de la mort, la croix de la mission ? où sont les cabanes, les montagnes, les plantes américaines ? où sommes nous enfin ? ... je l'ignore”. – “Oh ! s'écria le peintre transporté ; oh, cet *instinct de femme*” ! Il fit une autre ébauche, et d'après cette dernière, l'admirable tableau qui, de l'aveu de tous les connaisseurs, a mis la scène à sa réputation²².

Si l'on se fie à cet extrait, le peintre fut si emballé par les remarques de Candeille qu'il corrigea immédiatement ce qu'elle perçut comme des maladresses. Et tout cela, semble-t-il, grâce à son « instinct de femme ». Nous ne pouvons évidemment pas attester la véracité de ses propos mais, quoi qu'ait pu dire l'écrivaine, ses critiques portèrent fruit, car peu de temps après avoir reçu la visite de son amie dans son atelier, Girodet se concentra sur les aspects contextuels de l'œuvre, surtout en ce qui a trait à l'environnement de la caverne et à l'agencement des fleurs exotiques²³. Il modifia également la disposition de la scène pour en améliorer la lisibilité, facilitant ainsi la lecture narrative de l'œuvre pour le public²⁴. Cette façon avec laquelle Candeille persuada Girodet d'apporter des changements à son tableau est caractéristique de la rhétorique du ravissement, un concept inventé par l'historienne de

²² Candeille, 1829, p. 14-15. Les italiques sont de l'auteurice.

²³ Lettre de Girodet à Candeille, [Paris], [6-10 octobre 1807], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 37-38, lettre n° XIV.

²⁴ En tant qu'amatrice d'art et habituée des salons, Candeille savait ce que le public appréciait le plus d'une œuvre, et elle mettait ses connaissances au profit de Girodet. C'est ce que Thomas Crow surnomme « les instincts populistes » de Candeille, qui « ont peut-être joué un rôle dans la conception de l'*Atala* de Girodet ». (Crow, 1997, p. 319-321.)

l'art Heather Belnap Jensen, qui a consacré quelques travaux au couple Candaille-Girodet dans les dernières années²⁵. Elle définit la rhétorique du ravissement comme une pratique « mettant l'accent sur les capacités [esthétiques et stylistiques d'un·e artiste] à provoquer l'émotion et sur les réactions corporelles du spectateur [face à ses] tableaux²⁶ ». L'historienne de l'art applique ce concept à la situation que vivaient les partenaires ; son opinion (que nous secondons) est que Candaille réussissait à faire modifier les œuvres de Girodet à travers ses critiques afin qu'elles suscitent plus de réactions auprès du public, démontrant ainsi son grand esprit entrepreneurial dans la fabrication de l'image publique du peintre.

Impatiente de constater les progrès du tableau, Candaille se fait de plus en plus insistante auprès du peintre pour revenir dans son atelier²⁷. Cependant, Girodet lui en refuse l'accès. Nous pensons que la raison de ce refus se trouve dans une lettre de l'automne 1807 qu'il adresse à l'avocat Emmanuel Pastoret, dont l'épouse souhaitait admirer l'ébauche d'*Atala* :

[...] Je suis infiniment flatté du désir que me témoigne Madame Pastoret mais j'éprouve le regret de ne pouvoir actuellement le satisfaire. Le Tableau dont on lui a parlé n'est encore qu'une Ebauche que j'aurais du avoir la prudence de ne laisser voir a personne et donc quelqu'unes de celles qui en ont eu connaissance en a ce quil me parait à l'indiscretion de parler et surtout beaucoup trop favorablement. Lorsque cet ouvrage sera terminé, quoique je n'en puisse encore prévoir l'époque je m'empresserai de vous en faire part. Je desire pouvoir alors justifier vos preventions favorables et celle de Ma^d Pastoret²⁸.

Se pourrait-il que, après la première visite de Candaille dans son atelier, l'artiste ressente un malaise par rapport aux commentaires que son amie aurait ébruités au sujet du tableau ? La femme de lettres a-t-elle brisé l'omerta sur *Atala* ? Le peintre est-il trop perfectionniste

²⁵ Ses travaux les plus notables sur la question sont : Jensen, H. B. (2012). « Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet ». Dans Fend, Hyde et Lafont, t. 1, p. 205-228 ; Jensen, H. B. (2013). « Amélie-Julie Candaille's Critical Enterprise and the Creation of "Girodet" ». Dans Guentner, W. A. (dir.). *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts* (p. 73-92). Newark : University of Delaware Press.

²⁶ Jensen, 2012, p. 206.

²⁷ Voir les lettres suivantes (musée Girodet) : t. 1, 1807, n° 23 ; t. 1, 1807, n° 10 ; t. 1, 1807, n° 34.

²⁸ Lettre de Girodet à Emmanuel Pastoret, [Paris], [août-septembre (?) 1807], INHA, carton 15, peintres, Girodet, Mf B VII 5871-5873 ; Coupin, t. II, 1829, p. 338-344, n° 27.

(ou trop orgueilleux) pour laisser les gens se faire une idée de son œuvre avant que celle-ci ne soit complètement achevée ? Nous ne pouvons en avoir la certitude, mais la lettre qu'elle lui envoie le 29 octobre 1808 abonde dans ce sens :

[...] la femme qui [...] a étalé le secret de votre dernier chef d'œuvre de Peinture mérite également votre confiance ; car cela prouve que l'admiration qui Bouillonne pour vous dans son cœur ne peut jamais s'en échapper que dégagé de tout alliage²⁹.

Quoi qu'il en soit, elle semble s'être résignée à ne pouvoir admirer l'œuvre finale qu'à l'ouverture du Salon de 1808, le 14 octobre³⁰ (fig. 3.2).



Fig. 3.2, Girodet, *Atala au tombeau*, 1808, huile sur toile, 207 × 267 cm, Paris, Musée du Louvre.

²⁹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [29 octobre (?) 1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 53. Une autre lettre de 1808 est tout aussi éloquente : « Vous m'avez forcée à une épreuve douloureuse, et dont je me suis appliquée à vous sauver tout le reproche apparent. Vous êtes bien le maître de me punir d'une excessive délicatesse [...] » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 28 ?? [1808], musée Girodet, vol. 1, 1808, f° 60.)

³⁰ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 17 octobre [1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 55. Elle écrira sur ce tableau des vers magnifiques (Candeille, J. (1808, octobre). *Stance irrégulière. Vers improvisés sur le tableau d'Atala*. Montargis : musée Girodet (inv. Ms. 967.2.3) ; cité dans Pruvost-Auzas, 1967, n° 132.)

Comme le dit joliment Heather B. Jensen, les critiques de Candeille sur les œuvres du peintre « évoluent librement entre cris d'enthousiasme et murmures de désapprobation³¹ ». En lui écrivant ses impressions, Candeille propulse dans un même souffle l'*Atala* au sommet de son art, tout en lui trouvant quelques défauts techniques :

[Tous] les yeux, mon ami, ne sont pas fait pour s'arrêter avec respect sur une aussi belle production qu'*Atala*. [...] C'est le seul du Salon, le seul, soyez-en sûr, qui laisse après lui un sentiment profond du pouvoir de votre art. Il n'est cependant pas bien éclairé. La tête de Chactas, cette tête si expressive, perd beaucoup par le surcroît d'ombre qu'elle reçoit et l'angle où elle est placée : un homme qui vous rend justice en a fait l'observation. Votre grand tableau est le meilleur des quatre³² [...]. Je n'ai jamais chargé de palette ; mais je crois qu'avec du blanc et du noir, on peut venir à bout de copier ce chef-d'œuvre³³.

Même si elle use de flatterie pour atténuer toute irritation éventuelle que ses mots pourraient provoquer, elle ne manque pas de faire connaître son opinion avec aplomb sur le tableau. Pour ce faire, elle évoque l'autorité d'un homme afin de donner de la crédibilité à sa remarque (dans l'extrait cité ci-haut, on peut lire : « un homme qui vous rend justice en a fait l'observation »). Ce recours au masculin doublé d'une autodépréciation sous-entendue (perceptible à la façon dont elle met de l'avant l'opinion d'un étranger aux dépens de la sienne) comme formes de valorisation à sa propre critique n'est pas rare dans les écrits des femmes critiques de cette période. La fausse difficulté éprouvée par les femmes au moment d'écrire sur des sujets aussi nobles que l'art et l'esthétique est qualifiée de

³¹ Jensen, 2012, p. 216.

³² Au Salon de 1808, Girodet expose trois tableaux : *La Reddition de Vienne* (n° 257), *Atala au tombeau* (n° 258) et le *Portrait de M^{me} Bioche de Misery* (n° 259). On y trouve également exposée la gravure « Paul chargé de Virginie traversant un torrent, d'après Girodet » (n° 828). (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 14 octobre 1808* (1808) (p. 38-39, 119). Paris : Dubray.)

³³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], mercredi 19 [octobre] 1808, musée Girodet, t. 2, 1810 [sic], n° 64. La dernière phrase de ce passage (« Je n'ai jamais chargé de palette ; mais je crois qu'avec du blanc et du noir, on peut venir à bout de copier ce chef-d'œuvre ») est très intéressante. Se pourrait-il que Candeille fasse ici allusion à la possibilité de diffuser *Atala* par la gravure de reproduction ? Nous savons que Raphaël Urbain Massard, graveur et ancien élève de Girodet, exécuta une gravure à l'eau-forte qui fut exposée au Salon de 1822 sous le numéro 1608. (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822* (1822) (p. 174). Paris : C. Ballard.) Cependant, nous ignorons si l'écrivaine fut impliquée dans le processus.

« stratégie de compromis » par Mary Poovey³⁴. Celle-ci explique que les écrivaines des XVIII^e et XIX^e siècles n'hésitaient pas à faire usage de ce stratagème pour pouvoir se faire entendre en raison des contraintes idéologiques auxquelles elles se heurtaient dans leur vie comme dans leur pratique artistique. Dans le cas de Candaille, il aurait été peu prudent de formuler une critique avec une totale franchise, surtout lorsque celle-ci s'adresse à un personnage doté d'un ego aussi développé que Girodet. Donc, afin de s'éviter les foudres d'un peintre orgueilleux, elle adopte une stratégie d'écriture qui sous-entend son « ignorance » en matières techniques, tout en lui rappelant qu'elle est assez « digne » pour émettre un jugement sur son travail.

Quelques jours après l'ouverture du Salon, elle retourne à l'exposition, mais, cette fois, elle se prête au rôle d'espionne et colporte à Girodet ce qu'on dit sur son œuvre : « On ne cite qu'atala pour la perfection du dessin [...], l'expression [...] et pour le charme de l'ensemble [...]»³⁵. » De toute évidence, elle se délecte du succès de son partenaire. En fait, le tableau plaît tant à Candaille que Girodet lui offre même en cadeau une épreuve séparée, aujourd'hui perdue³⁶.

On ne peut certifier si une partie du succès du tableau peut être réellement attribuée à Candaille grâce à sa critique incisive, comme elle l'insinue dans sa *Notice biographique*. Ce document, bien qu'offrant un témoignage captivant de son époque, demeure un récit entièrement construit par la femme de lettres. Écrivant à la troisième personne afin de s'assurer plus de légitimité, Candaille fait preuve d'une fausse neutralité par rapport à sa relation avec Girodet, qu'elle utilise presque comme faire-valoir. Pour cette raison, cette source doit être prise avec beaucoup de recul critique. Néanmoins, la façon dont elle construit sa propre image pour redorer son blason nous permet de bien cerner la

³⁴ Poovey, M. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology of Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (p. 242). Chicago : University of Chicago Press.

³⁵ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [vers le 20 octobre] [1808], musée Girodet, t. 2, 1810 [sic], n° 63.

³⁶ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], ?? [1819], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 24. L'épreuve séparée de Candaille, cependant, n'est répertoriée ni dans son héritage, ni dans celui du peintre. Il est donc possible que l'œuvre fût perdue/détruite au cours de l'un des déménagements de Candaille à Paris et en dehors.

personnalité et le caractère de Candeille, déterminée à n'être jugée que sur la base de son propre discours.

Quoi qu'il en soit, s'il nous est impossible de prouver le degré d'influence de Candeille dans l'élaboration d'*Atala au tombeau*, il ne fait cependant aucun doute que son implication contribua à la réussite du peintre et à restaurer son image auprès du public et de la critique, dont l'affaire Lange marquait encore les esprits. Le triomphe d'*Atala* aura un impact colossal sur la réputation de Girodet³⁷, mais également sur son partenariat avec la femme de lettres, car c'est vers elle qu'il se tournera dans le processus de création de ses futures réalisations, faisant d'elle sa loyale conseillère et sa critique avisée³⁸.

3.1.2 *La révolte du Caire* (1810)

Si Girodet est épargné par les critiques négatives au Salon de 1808, la raison réside peut-être précisément dans le fait qu'*Atala* est une œuvre pourvue d'une facture simple, fluide et originale. « Dans l'atmosphère encourageante de ce triomphe, [le peintre] trouve la force nécessaire pour produire la dernière grande toile de sa carrière³⁹. » Du fait de sa monumentalité et de la haute complexité de sa composition, *La révolte du Caire* (**fig. 3.3**) est considérée comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre de sa carrière, et même de son époque.

³⁷ L'*Atala* de Girodet ne remporta aucun prix (c'est *La Reddition de Vienne* qui fut couronnée par la Légion d'honneur), mais l'œuvre reçut un grand succès d'estime.

³⁸ L'œuvre représente le point culminant de la collaboration entre Candeille et Girodet : « [...] puisse le souvenir de la passion si profonde et si tendre que vous m'inspirates répandre sur vos œuvres futures l'expression de douceur et de mélancolie qui fait le premier charme de votre immortelle *Atala* ! » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 14 [novembre 1808], musée Girodet, t. 1, 1808, n° 45.)

³⁹ Crow, 1997, p. 321.



Fig. 3.3, Girodet, *La révolte du Caire*, 1810, huile sur toile, 339 × 507 cm, Versailles, Musée national du château et de Trianon.

Le sujet de cette commande d'État renvoie à la campagne d'Égypte menée par Bonaparte, un épisode vieux d'une douzaine d'années. L'événement survint durant les mêmes années d'occupation de l'armée française au Moyen-Orient qui fournirent aux peintres Antoine-Jean Gros et Pierre-Narcisse Guérin la matière de leurs propres toiles. Cependant, le tableau de Guérin – *Bonaparte fait grâce aux révoltés du Caire, 23 octobre 1798* (1808) – déplut tant à Napoléon qu'il ordonna son remplacement « par un autre représentant [pour la mise en œuvre de la] révolte du Kaire [sic] ou [un sujet] plus analogue à l'occupation de cette ville⁴⁰ ». La tâche fut confiée à Girodet, qui ne recula pas devant l'ampleur du défi. Bien au contraire.

⁴⁰ Lettre du duc de Frioul à Pierre Daru (intendant général de la Couronne), Paris, 12 février 1809, AN, O² 843, publiée par Zieseniss, 1967, p. 215 ; cité dans Chenique, 2005, p. 677. Les dimensions et le prix du tableau – « 10 pieds de hauteur sur 15 [...] [pour] 12 000 [francs] » – sont définis dans une autre lettre publiée par Marmottan (1928, p. 9 ; cité dans *Ibid.*, p. 678).

La révolte du Caire, caractérisée par la répression des Égyptiens et le massacre des Mamelouks dans la grande mosquée al-Azhar le 21 octobre 1798, constitue l'un des épisodes les plus sanglants de la campagne d'Égypte. Toutefois, la révolte n'est pas un événement historique documenté par la littérature ni par l'administration impériale ; Girodet doit donc inventer à la fois l'histoire et l'imaginaire oriental pour remplir son mandat⁴¹. À l'instar d'*Atala au tombeau*, sa peinture n'illustre aucun fait précis ; il choisit de représenter une vision issue tout droit de son imagination. Dans la biographie de l'artiste, Coupin loue le génie dont Girodet fit preuve dans cette grande toile :

Girodet n'a fait aucune autre peinture avec autant de verve, de promptitude et de sûreté ; son humeur était enjouée ; il était entouré de Mameloucks qui étaient pour ainsi dire, à demeure chez lui, et dont la beauté l'électrisait ; il semblait qu'il avait encore l'imagination frappée des souvenirs de la scène qu'il voulait représenter, et chaque jour il en retraçait quelques parties, comme il aurait continué un récit. Il est certain, au reste, qu'il ne fit même pas d'esquisse⁴².

L'enthousiasme de Coupin semble cependant tromper son jugement, car aucune autre œuvre de Girodet ne fut documentée par autant de dessins et d'esquisses préparatoires que *La révolte du Caire*⁴³. Cet accent mis sur les moindres détails, que ce soit dans le coloris ou l'expression des combattants, démontre le souci technique et la rigueur artistique qui motivent le peintre même dans ses études préliminaires. Candaille sera d'ailleurs perplexe devant l'exhaustivité de l'œuvre finale :

Anne Louis venait de finir un de ces tableaux compliqués dont chaque détail, pris à part, est une étude académique, mais qui, vûs d'ensemble, comme le déluge, et surtout l'ossian, réduisent à souhaiter que le peintre dans le développement d'un sujet bien conçu eut été moins prodigue de recherches et d'efforts : c'était la révolte du Caire⁴⁴.

⁴¹ Bellenger, 2005, p. 311.

⁴² Coupin, 1829, t. I, p. xvij. Il s'agit du fameux passage qui a prêté à tant d'interprétations contemporaines sur l'orientation sexuelle de Girodet (voir chapitre 2). Darcy Grimaldo Grigsby fait remarquer que le manuscrit de Coupin présente de légères variantes : « Jamais notre maître n'a exécuté avec autant d'abandon, de verve, de promptitude et de sûreté... Il était à son aise, gai et environné de beaux mamaloucks [sic], pour ainsi dire, domiciliés chez lui. » (Versailles, Archives départementales des Yvelines, fonds P. A. Coupin, J. 2075 ; cité dans Grimaldo Grigsby, 2002, p. 341, note 64).

⁴³ Deux études peintes et une vingtaine d'esquisses sont répertoriées et localisées (Bellenger, 2005, p. 312).

⁴⁴ Candaille, 1829, p. 13-14.

À l'été 1809, elle manifeste déjà à Girodet son désir de contempler l'ébauche de l'œuvre⁴⁵. Or, même s'il pardonna son « excès d'idôlatricie⁴⁶ », le peintre semble toujours lui tenir rigueur d'avoir ébruité ses impressions sur *Atala*, deux ans auparavant, car elle « n'approchait plus de l'atelier que sur invitation pressante⁴⁷ ». En effet, Girodet pousse la rancœur si loin qu'il lui interdit d'approcher son tableau tant qu'il ne sera pas terminé⁴⁸. Cette manœuvre délibérée de la tenir à l'écart heurte l'intégrité (et la fierté) de Candeille car, quelques mois avant le Salon, elle évoque sans ménagement le manque de vision du peintre : « Savez-vous que je suis inquiète du Salon prochain... le savés vous ? que faites-vous donc, enfin? N'allés pas me répondre : des portraits ; C'est comme si M^r de château Briand m'apprenait qu'il fait des contes moraux⁴⁹ ».

Finalement, elle n'est autorisée à voir l'œuvre que l'avant-veille du Salon, le 3 novembre. Elle relate l'épisode dans sa *Notice* :

Il n'était plus temps de parler. elle se tut ; mais la critique parla pour elle : Anne-Louis corrigea son tableau ; et l'on ne peut douter que, dans le fond du cœur ; il ne regrettât vivement les entretiens si doux où cet *instinct de femme* qui sans y penser l'éclairait[,] avait préparé les beaux jours de l'Entrée à Vienne, et de l'Atala au tombeau⁵⁰.

Une fois de plus, Candeille reprend cette notion d'« instinct de femme ». Alors que d'autres artistes auraient pu se montrer moins réceptifs face à ce genre de critique, il nous apparaît

⁴⁵ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], lundi [juillet-août (?)] [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 25.

⁴⁶ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 18 mai [1810], musée Girodet, t. 2, 1810, n° 41. En octobre 1808, après avoir pris du recul, Girodet se montra compréhensif face à l'impulsion de Candeille : « [...] Je ne peux pas vous blamer d'avoir ceder à un mouvement de vivacité je me ferais trop fort mon procès je vous plains d'être sensible moi qui suis orgueilleux de me trouver des rapports d'organisation avec vous je crois que mon bonheur eut été plus certain quoique plus borné si les dieux m'eurent fait naitre de la pâte des commis a douze cens francs. » (Lettre de Girodet à Candeille, [Paris], [30-31 octobre (?)] 1808), Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 14-15, lettre n° I.)

⁴⁷ Candeille, 1829, p. 13.

⁴⁸ Dans une lettre de l'automne 1809, elle semble attristée de ne pouvoir consulter son œuvre avant qu'elle ne soit exposée au Salon : « quelques tribulations dont j'espère être quitte avant peu, me privent du grand plaisir de voir votre tableau chez vous. Daignez recevoir en ma place deux jolis enfants et leur mère. [...] je vous demande pour [eux] le même accueil que pour Julie Simons » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 24 octobre [1809], musée Girodet, t. 2, 1809, n° 13.)

⁴⁹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], samedi 5 mai 1810, musée Girodet, t. 2, 1810, n° 40. C'est Candeille qui souligne.

⁵⁰ Candeille, 1829, p. 13 et 14. C'est Candeille qui souligne.

évident que le peintre accorde une réelle valeur aux opinions de son amie, à ce fameux « instinct » qui semble indispensable à son œuvre. Heather B. Jensen fait valoir que « cette considération est à mettre en rapport avec ce qu'on peut peut-être identifier comme une nouvelle orientation que [Girodet donne] à sa carrière par rapport aux femmes, aux artistes et aux commanditaires⁵¹ ». Cet aspect sera approfondi dans les sections suivantes.

Dans cet extrait, la dualité instinct/pensée est intrigante (« cet *instinct de femme* qui sans y penser l'éclairait »), comme si l'intervention de Candaille relevait presque de l'ordre du divin. Peut-être ne s'agit-il que d'une fabulation de l'écrivaine, qui s'attribuait trop de mérite dans l'interprétation de la situation, mais rappelons qu'elle ne put voir le tableau que deux jours avant le Salon ; les corrections que Girodet apporta à son tableau à la suite de sa critique ne pouvaient donc être que mineures. Toutefois, le fait que le peintre apporte des modifications à son œuvre finale à l'avant-veille de son exposition publique témoigne de l'importance qu'il accorde au jugement de son amie à un moment aussi crucial de son processus de création. Ainsi, nous retrouvons dans ces circonstances les mêmes éléments – quoi qu'à différents degrés – de la rhétorique du ravissement de Jensen, à savoir une critique directe menant à des changements dans la lecture du tableau certainement dans le but de le rendre plus attrayant aux yeux du public qui le contemplant.

À l'ouverture du Salon, le 5 novembre, Candaille retourne voir *La révolte*, ainsi que les huit autres tableaux de Girodet exposés⁵². Toujours investie par son rôle d'espionne, elle se rend au Salon seulement en soirée afin de pouvoir récolter les impressions des gens ayant contemplé les œuvres le matin même pour ensuite les communiquer au peintre. Elle ne tardera pas à constater l'effervescence des réactions suscitées par le tableau ; si *Atala* engendra une sorte d'accalmie momentanée, *La révolte du Caire*, elle, déchaîne les passions. Devant cette toile mélangeant splendeur et horreur, les admirateur·trice·s du peintre louent ce que ses détracteur·trice·s lui reprochent : la saturation des figures et des corps

⁵¹ Jensen, 2012, p. 217.

⁵² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810.* [Paris, Dubray, 1810], p. 46-47, 128.

enchevêtrés, la force du dessin et la vigueur du pinceau qui créent une certaine harmonie dans le chaos⁵³.

Afin d'éviter de froisser l'orgueil de son ami, elle fait preuve d'une grande prudence par rapport à ses impressions sur *La révolte* :

[...] avant de recueillir aucun avis, je veux que vous sachiez que j'ai sù cacher le mien ; que je ne le dirai à personne ; que je ne vous le dirai même pas et j'exige, pour prix de cet effort, que vous m'appeliés à l'ébauche des tableaux de 1812 – comme vous m'appelates pour Atala, et les clés de Vienne⁵⁴.

Les tableaux auxquels elle fait référence sont des portraits de deux femmes (une certaine « baronne de C.*** » et M^{me} Merlin, qui posa deux fois pour le peintre) et d'un architecte (Charles-Louis Balzac), ainsi qu'une étude de vierge⁵⁵, tous réalisés entre 1810 et 1811, puis exposés au Salon de 1812. Girodet dut accepter cet arrangement, car Candeille fit part à l'artiste de sa critique élogieuse sur *La révolte* et en fit la promotion à tout son entourage⁵⁶.

La retenue dont elle devait faire preuve avec Girodet ne dura toutefois que peu de temps. À l'automne 1811, après des mois passés à se tenir à l'écart, elle lui écrit une lettre enflammée dans laquelle elle lui partage sa déception sur le fait qu'il lui cacha ses intentions et ses idées de projet pour le prochain Salon :

[On m'a assuré que vous] vous occupiez d'une Sapho pour le Salon prochain... [Une amie commune] est venue me répéter la nouvelle, et voilà à quoi tout cela se réduit. Ne faut-il pas jaser de ce que font les Princes et les artistes, et même de ce qu'il ne font pas ? [...] Mettez-vous à l'ouvrage. Tâchez de faire votre corvée. Si vous y manquiés les Gér...istes [disciples de François Gérard] n'oublieraient pas de faire valoir ce titre près de ceux envers qui ils vous donnerait un tort. Mon ami... elle est belle cette carrière des arts ; mais quand on y est lancé comme vous il faut dire adieu au repos. qu'au moins l'amitié vous console. La mienne se console dans votre existence comme votre existence fait portion de ma vie. Souvenez-vous en,

⁵³ Voir : *Le Moniteur universel*, 28 novembre 1810, 369 (« Beaux-Arts, Exposition de 1810 », p. 1309-1310, et « Variétés. Exposition des Tableaux. 9^e article », p. 2554) ; *Sentiment impérial sur le Salon de 1810*, 1, p. 7.

⁵⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 4 [novembre] [1810], musée Girodet, t. 2, 1810, n° 42.

⁵⁵ Voir la section « Supplément » de l'ouvrage : *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} novembre 1812* (1812) (p. 135). Paris : Dubray.

⁵⁶ Elle renchérit en stipulant même avoir « oublié [ses] douleurs pour [s]'occuper de [ses] succès ». (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [16 novembre 1810], Montargis, musée Girodet, t. II, 1810, n° 43.)

et quelques soient vos projets de voyage, ou vos voyages sans projets, croyez bien mon ami, que vous ne partirez pas sans moi⁵⁷.

Sa tenacité est admirable, tout comme sa faculté de transformer une réprimande en conseil avisé en une simple tournure de phrase.

Les interventions de Candaille ne s'arrêtent pas à la critique et à la publicité : elle s'implique également dans le concours décennal de 1810 pour le tableau *Une scène de déluge*⁵⁸.

Les Prix décennaux sont des prix institués par Napoléon qui récompensent les meilleurs artistes, auteurs, savants et inventeurs de la décennie⁵⁹. Pour les œuvres qui concourent en 1810, le décret de Napoléon est statué le 28 novembre 1809, mais le jury délibère jusqu'au 15 février 1810, date à laquelle il doit remettre son rapport au ministre de l'Intérieur⁶⁰. Candaille profite de cette période décisionnelle pour favoriser le sort de son partenaire : d'un côté, elle s'occupe de la portion plus « logistique » en accordant des laissez-passer à des personnes influentes afin qu'elles puissent admirer le tableau en toute quiétude⁶¹ ; et d'un autre côté, elle se charge de recueillir des voix en faveur du peintre :

Mon ami, j'ai vû ce matin Még [Ménageot⁶²]... qui m'a donné l'espoir le plus fondé pour le prix destiné au déluge. / demain, j'en aurai des nouvelles plus positives par quelqu'un qui, déjà m'en avait parlé. J'espère que vous aviez songé à me communiquer vos démarches à ce sujet. Je vous invite à ne pas manquer ce soir M^{me} Clav [Clavier]... dont le mari et les amis peuvent faire nombre de voix⁶³.

⁵⁷ Lettre de Candaille à Girodet, [Passy (?)], jeudi [octobre (?)] [1811], musée Girodet, t. 2, 1811, n° 76.

⁵⁸ Même durant son exil forcé de l'atelier de Girodet, Candaille récolte durant trois jours les avis des visiteurs et amis du peintre ayant admiré l'ébauche de *La révolte du Caire* à l'atelier et, *de facto*, elle sollicite leur appui pour l'artiste aux futurs Prix décennaux. (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 19 mars [1810], musée Girodet, t. 2, 1811 [sic], n° 69.)

⁵⁹ Pour connaître la procédure d'attribution des prix, voir : Jourdan, A. et Lentz, T. (2010). « Napoléon et les prix décennaux : une ambition culturelle pour la gloire de la France ». *1810, le tournant de l'Empire. Actes de colloque, Centre des archives diplomatiques de La Courneuve, 8 et 9 juin 2010* (p. 193-209). Paris : Nouveau Monde.

⁶⁰ Chenique, 2005, p. 710.

⁶¹ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [fin 1809, début 1810], musée Girodet, t. 1, 1808 [sic], n° 66. Dans cette missive, l'écrivaine souligne également son propre intérêt à vouloir contempler le tableau avant l'arrivée des foules dans le musée.

⁶² François-Guillaume Ménageot (1744-1816) est directeur de l'Académie de France à Rome et membre de l'Académie des beaux-arts.

⁶³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], lundi [23 juillet (?)] 1810], musée Girodet, t. 3, 1813 [sic], n° 14.

Girodet peut donc déjà compter sur l'appui du rapporteur et du secrétaire perpétuel de l'Institut : « Je sais encore que vos admirateurs (et ils sont en grand nombre) vous estiment généralement presque autant que je vous aime, le rassure-t-elle, et vous paient avec chaleur un grand tribut de considération⁶⁴. » Elle le prévient néanmoins que l'affaire Lange de 1799 nuit encore à son image et que les gens redoutent son tempérament fougueux. Heureusement, les succès qu'il cumule depuis quelques années et ses portraits féminins témoignent de sa maturité artistique autant dans la qualité de son travail que dans ses relations avec les femmes mondaines – ce que Candeille ne manque pas de vanter auprès de ses adeptes⁶⁵. Orgueilleux comme dix, Girodet n'en demeure pas moins sensible aux critiques et retire sa *Scène de déluge* afin d'y apporter des corrections qui ne servent qu'à soulager sa conscience. Candeille s'efforce de le ramener à la raison :

Mon ami, rappelez-vous les lettres que vous m'écrivîtes du Verger⁶⁶ : “les armes sont inégales” disiez-vous. eh bien donc, repassez vos armes ; elles sont de trempe si supérieure qu'à coup sûr rien ne leur résistera quand vous vous donnerez les tems de mesurer vos coups⁶⁷.

Elle n'aurait pas su mieux dire car, à la fin du concours décennal, la commission, nommée par la Classe des beaux-arts, partage l'opinion du jury en faveur de Girodet et lui décerne le prix de première classe pour sa peinture d'histoire⁶⁸. Ainsi, contre toute attente, le peintre l'emporte sur les *Sabines* de David. Pour Coupin, « [ce] fut une chose digne de remarque : les deux athlètes purent se glorifier ; Girodet, de l'avoir emporté sur son maître ; David, d'avoir produit un tel élève⁶⁹ ».

⁶⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [jeudi] 8 février [1810], musée Girodet, t. 3, 1812 [sic], n° 1.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Nom du domaine que Girodet possède à Montargis, dont il hérite en 1795. (Lafont, 2001, t. I, p. 129.)

⁶⁷ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], dimanche [avril (?) 1810], musée Girodet, t. 2, 1810, n° 60.

⁶⁸ Après examen, les membres se prononcent sur les œuvres à récompenser au scrutin secret : l'article relatif à la *Scène de déluge* de Girodet, proposé pour le prix de la peinture d'histoire, est adopté à la majorité de 18 voix contre 4 (Rapport du jury chargé de proposer les ouvrages susceptibles d'obtenir les prix décennaux (1810) (p. 140-141) ; cité dans Coupin, t. I, 1829, p. xviii-xix ; Chenique, 2005, p. 724).

⁶⁹ Coupin, 1825, p. 8. Mais ce succès irrita les partisans de David, alors peintre officiel de l'Empereur ; celui-ci, de concert avec son ministre de l'Intérieur, prit même part à la polémique en désapprouvant le jugement qui avait couronné Girodet (Chenique, 2005, p. 734). Dans la biographie de Girodet, Coupin

3.1.3 *Pygmalion et Galatée* (1819)

Une étude sur le partenariat entre Candeille et Girodet conduit inévitablement à *Pygmalion et Galatée* (fig. 3.4), le dernier grand tableau d'histoire de l'artiste. Exposée au Salon de 1819 après sept ans de travail⁷⁰, l'œuvre néoclassique confronte au Salon l'une des futures icônes du romantisme français, *Le Radeau de la Méduse* du peintre Théodore Géricault. Si aujourd'hui la seconde surpasse la première en termes de popularité, ce n'est pas le cas au moment de leur exposition ; dès son apparition au Salon, le tableau de Girodet domine le débat critique et sème la controverse avec son allégorie de la doctrine artistique conservatrice qui s'oppose aux idées esthétiques plus libérales de la nouvelle génération d'artistes dont fait partie Géricault⁷¹.

Cette allégorie représente la légende de Pygmalion et Galatée, racontée dans les *Métamorphoses* d'Ovide : un sculpteur, Pygmalion, tombe amoureux de sa création, Galatée⁷², une statue représentant la « femme idéale » qu'il souhaite voir prendre vie ; Aphrodite, la déesse de l'amour, exauce son vœu et transforme la statue d'albâtre en femme réelle pour unir son destin (et son corps⁷³) à celui de son créateur.

commente l'événement avec amertume : « On sait, au reste, que ce concours ne fut qu'une déception et que les récompenses promises ne furent point distribuées. » (Coupin, t. I, 1829, p. xix).

⁷⁰ La longue élaboration du tableau s'explique par plusieurs facteurs, que Sylvain Laveissière résume ainsi : « [...] Quatremère de Quincy le met au compte d'une perte de confiance en soi. Plus pratique, Coupin parle du harcèlement des visiteurs, que la célébrité de Girodet lui attirait, et qui l'incita à peindre de plus en plus la nuit. Girodet lui-même invoque l'impossibilité de faire poser le modèle nu hors des saisons chaudes, et donc les obligatoires interruptions hivernales. Ajoutons l'embarrassante commande en 1813 des 36 portraits de l'Empereur, le décor de Compiègne, la construction d'un atelier, la mort de Trioson [père adoptif de Girodet] en 1815, la maladie de Girodet en 1817 et surtout le temps passé à écrire des poèmes dans le genre de Delille. Tout cela dut jouer comme cause, ou comme prétexte, pour retarder l'achèvement d'un sujet qui exigeait la perfection. » (Laveissière, S. « Le dernier chef-d'œuvre ». Dans Bellenger, 2005, p. 464.)

⁷¹ Rubin, J. (1985). « "Pygmalion and Galatea": Girodet and Rousseau ». *Burlington Magazine*, 127(989), 517.

⁷² À l'origine du mythe, Ovide ne donne pas à la statue le nom de Galatée. Elle figure sous ce nom dans une autre « métamorphose » (livre XIII), aux côtés du berger Acis et du cyclope Polyphème. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que la statue de Pygmalion sera nommée « Galatée » (Bellenger, 2005, p. 464). Les deux orthographes – Galatée et Galathée – sont possibles.

⁷³ Il existe quelques variantes du mythe chez Robert Graves, où Aphrodite, dont Pygmalion était amoureux, se refusa à lui (Graves, R. (2007 [1967]). *Les mythes grecs* (t. I, p. 228-229). Paris : Fayard). Pour compenser ce rejet, le sculpteur conçut une statue de la déesse qu'il mit ensuite dans son lit. Celle-ci s'incarna dans la statue et devint ensuite Galatée. (Voir : Apollodore, III, 14.3 ; Ovide, *Métamorphoses*, X, 243, ss ; Arnobe, *Contre les Païens*, VI, 22 ; Samuel, XIX, 13.)



Fig. 3.4, Girodet, *Pygmalion et Galatée*, dit aussi *Pygmalion amoureux de sa statue*, 1813-1819, huile sur toile, 253 × 202 cm, Paris, Musée du Louvre.

Toutefois, Girodet n'illustre pas l'histoire d'Ovide ; il s'inspire plutôt de la version de Jean-Jacques Rousseau datant de 1771⁷⁴. Celle-ci décrit sensiblement la même histoire que l'originale, à l'exception du fait que Galatée se transforme par elle-même⁷⁵. En devenant humaine, elle se serait exclamée « C'est moi ! » en se touchant la poitrine, comme il est figuré sur le tableau de Girodet, afin de démontrer qu'elle n'est plus un objet de marbre mais un sujet de chair. Cette iconographie diffère des représentations plus « classiques » du mythe dans lesquelles les anges touchent Galatée pour symboliser et signifier la transformation divine de la statue par Aphrodite. On peut supposer que le peintre, en ayant recours à la variante moderne, souhaitait conférer à la légende une intensité et une signification plus recherchées que les représentations précédentes n'auraient pas réussi à atteindre. Dans son tableau, les rôles des protagonistes sont donc inversés : Galatée est la créatrice⁷⁶ et Pygmalion le modèle⁷⁷ ou l'outil qui lui permet de prendre forme. Ensemble, iels parviennent à animer l'inanimé, à donner vie à un chef-d'œuvre ; cette métaphore illustre ce que nous percevons comme le travail d'équipe et l'accomplissement de Candeille et Girodet.

C'est d'ailleurs grâce à la femme de lettres si cette peinture put voir le jour. En effet, au cours de l'année 1809, alors qu'elle tient salon à son domicile parisien, elle fait la rencontre de Giovanni Battista Sommariva, un mécène italien avec qui elle partage un goût développé pour l'anacréontisme et l'alexandrinisme⁷⁸. En tant que partenaire de Girodet,

⁷⁴ Cette thèse est partagée notamment par James H. Rubin (Rubin, 1985, p. 517-520) et Mary D. Sheriff (Sheriff, 2004, p. 159-200).

⁷⁵ Composée en 1762 lors de l'exil de Rousseau à Neuchâtel, la pièce en un acte *Pygmalion, scène lyrique* fut publiée en 1771 et interprétée la même année à l'Opéra de Paris. Quatre ans plus tard, la pièce fut jouée à la Comédie-Française. (Pour plus de détails, voir les notes de Jacques Scherer dans : Rousseau, J.-J. (1962). *Œuvres complètes* (t. II, p. 1926-1928). Paris : Gallimard.) L'impact de cette petite pièce fut si grand qu'entre 1771 et 1813, elle apparut en six traductions différentes en Allemagne (Carr, J. L. ([1960]). « Pygmalion and the *Philosophes* ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3/4), p. 243, note 13).

⁷⁶ Surtout si c'est Aphrodite qui s'incarne dans la statue à son effigie, conformément à la variante de Graves (Graves, 2007, p. 228-229).

⁷⁷ Nous reprenons ici la formulation de Mary D. Sheriff dans le chapitre 5 (« *The Model Pygmalion and the Artist Galatea* ») de son livre *Moved by Love* (2004, p. 159-200).

⁷⁸ L'alexandrinisme représente « le goût de la mythologie gracieuse, tendre et voluptueuse, et par conséquent de la forme jolie, jolie souvent jusqu'à la manière ». Dans la société impériale de Napoléon, ce style rencontre

Candeille vante les vertus artistiques de son ami auprès du riche collectionneur, qui démontre un grand intérêt à acquérir le premier chef-d'œuvre du peintre, *Le Sommeil d'Endymion* (1791). Espérant toujours une acquisition de l'État pour cette toile, Girodet refuse obstinément de le vendre à quiconque⁷⁹. En fin de compte, Girodet et Sommariva tombent tous les deux d'accord en 1812 pour l'élaboration d'un nouveau tableau. « Il s'agissait pour [Sommariva] à la fois d'obtenir une œuvre majeure de l'un des plus grands peintres contemporains, et de célébrer l'art du plus grand sculpteur vivant, Canova⁸⁰. » Girodet reçoit effectivement pour mandat d'intégrer une statue de Canova dans sa commande, mais, fidèle à lui-même, il ne se conforme pas aux règles imposées ; au lieu de puiser son inspiration dans les déesses canoviennes, telles que la *Vénus italique* et la *Terpsichore*, il s'inspire des légendaires Vénus antiques⁸¹. Il est évident que Girodet n'avait cure de rendre hommage au sculpteur italien ; nous pensons, à l'instar d'Alexandra Wettlaufer, qu'il se souciait peu de célébrer un autre génie que le sien⁸².

énormément de succès auprès des hommes (l'Empereur possède une statue d'*Hyacinthe blessé* de Laboureur, Joachim Murat détient deux œuvres de Canova, dont *l'Amour et Psyché*) et surtout auprès des femmes (M^{mes} Groslier, Récamier, Regnault, ainsi que l'impératrice Joséphine, etc.). D'ailleurs, ce sont elles qui collectionnent le plus les œuvres de ce mouvement. (Schneider, R. (1916). « L'art anacréontique et alexandrin sous l'Empire ». *Revue des études napoléoniennes*, 2, 257-271.)

⁷⁹ Bellenger, 2005, p. 465. L'historien de l'art Sylvain Laveissière suggère que, en guise de compensation, l'artiste aurait peut-être envisagé de lui substituer un sujet analogue, *Narvisse*, dont l'esquisse est aujourd'hui conservée à la galerie Prouté, à Paris. (*Ibid.*)

⁸⁰ Ce projet est explicitement annoncé par Sommariva lui-même dans une lettre à Canova : « Je trouvai avec satisfaction déjà bien avancés les tableaux des très célèbres peintres Girodet, Prud'hon, tableaux qui représenteront comme vous le savez vos statues préférées, et qui seront prêts pour la prochaine Exposition au Salon. » (Lettre de Sommariva à Antonio Canova, Paris, [mardi] 12 janvier 1813, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fonds Canova, II. 464.3428, publié en italien par F. Mazzocca (Emilie Beck, trad.), t. II, 1981, p. 259-260 ; cité dans Chenique, 2005, p. 759.) Le tableau ne sera toutefois pas prêt pour le Salon de 1814 – il ne sera exposé qu'au Salon de 1819.

⁸¹ Mazzocca, 1981, p. 265 ; cité dans Bellenger, 2005, p. 465. Au moment où il commence son tableau, la *Vénus Médicis* et la *Vénus capitoline* sont toutes deux présentes au Louvre, et donc très accessibles au peintre.

⁸² Wettlaufer, A. K. (2001). *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac, and the Myth of Pygmalion in Post-revolutionary France* (p. 106). New York : Palgrave.

Dès le début, un mystère plane autour de cette œuvre. Même si le sujet est convenu au printemps 1813⁸³, le peintre ne communique pas l'information à son entourage⁸⁴, Candeille étant la seule exception :

Je sais que vous faites Pygmalion : cela sera beau. Vous savez ce que c'est que d'animer une femme. Quand vous me rendîtes ce service j'étais déjà une assez vieille Galathée. [...] Jamais homme, – non, mon ami ; jamais homme n'eût sur une femme un tel empire. / Pensez à moi en terminant le pygmalion⁸⁵.

À l'évidence, cet extrait peut être perçu comme une allusion à l'éveil de la sexualité, mais pour Heather Belnap Jensen, cette interprétation est contredite par une remarque de Candeille (« une assez vieille Galatée ») faisant écho à son apparence vieillissante qui perdit l'attrait de la beauté et de la séduction inhérentes à la jeunesse⁸⁶. (Rappelons que Candeille et Girodet ont tous les deux 40 ans lorsqu'ils débute leur liaison.) Aux yeux de Jensen :

[Ces] mots suggèrent [que Candeille] voyait en Girodet la personne qui avait fait son éducation intellectuelle et émotionnelle, le seul individu qui lui ait donné assez confiance en elle pour qu'elle se sente à son tour capable de développer son potentiel artistique et de s'introduire avec audace dans les milieux culturels⁸⁷.

⁸³ Le 31 mars 1813, Sommariva dévoile « en toute confidentialité » le sujet du tableau à Canova : « [...] [C'est Girodet] qui représentera Pygmalion, grandeur nature, au moment où sa statue prend vie. Il en réalise en ce moment de très importantes études, et je me flatte qu'il réussira une œuvre supérieure. » (Lettre de Sommariva à Canova (Emilie Beck, trad.), Paris, 31 mars 1813, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, fonds Canova, II. 464.3428, publié en italien par F. Mazzocca, t. II, 1981, p. 263-264 ; cité dans Chenique, 2005, p. 768.)

⁸⁴ Deux semaines plus tard, Bertin l'aîné rapporte la nouvelle au peintre François-Xavier Fabre : « Girodet assure qu'il va se mettre à faire un tableau pour M. de Sommarives [sic]. Le sujet n'est pas encore déterminé. » (Lettre de Bertin l'aîné à Fabre, Paris, 13 avril 1813, publiée par Pélissier, 1896, p. 11-12.)

⁸⁵ Lettre de Candeille à Girodet, Passy, 14 octobre 1814, musée Girodet, t. 3, 1814, n° 33.

⁸⁶ Cette théorie concorde avec une autre lettre de Candeille datant du 16 octobre 1817 dans laquelle elle s'identifie comme la « grand'mère de Galathée » (lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 16 octobre [1817], musée Girodet, t. 3, 1817, n° 70). À ce propos, Darcy Grimaldo Grigsby signale dans son livre *Extremities* que ce n'est pas la première fois que Candeille se transfigure dans l'un des personnages des tableaux de Girodet : selon l'autrice, dans leur correspondance, Candeille s'identifie à plusieurs reprises à Atala, en référence à l'*Atala au tombeau*, et identifie le peintre à Endymion, notamment pour son caractère sexuel passif (Grigsby, 2002, p. 126). Pourtant, après avoir examiné scrupuleusement leur correspondance, nous n'avons repéré nulle part de mention de ce genre dans les lettres de Candeille. Nous pensons que M^{me} Grimaldo Grigsby s'est trompée dans la traduction d'un passage d'une lettre de 1810 : « j'exige, pour prix de cet effort, que vous m'appeliez à l'ébauche des tableaux de 1812 – comme vous m'appelates pour Atala » (t. 2, 1810, n° 42). La dernière phrase peut effectivement porter à confusion si l'on y prête une lecture trop hâtive (« comme vous m'appelates ~~pour~~ Atala »). Bien sûr, il ne s'agit là que d'une supposition.

⁸⁷ Jensen, 2012, p. 218.

En 1817, le tableau *Pygmalion et Galatée* n'est toujours pas prêt à être exposé au Salon, alors qu'il s'agit de la première exposition de grande envergure depuis le retour des Bourbons⁸⁸. Le grand rival de Girodet, François Gérard, saisit cette opportunité exceptionnelle pour épater la galerie avec une toile historique grandiose : *l'Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*. Pour récompenser cette toile hautement estimée, Louis XVIII confère à Gérard la charge honorifique de Premier peintre du roi. Thomas Crow ajoute que, pour remuer le couteau dans la plaie, le monarque évoque en plein Salon la rivalité des deux artistes en soulignant l'absence (et donc la défaite) de Girodet à l'événement⁸⁹. La victoire de Gérard jette une ombre sur le travail de Girodet et le soumet à une pression encore plus grande pour son *Pygmalion et Galatée*. Voyant la détresse de son ami, Candeille s'efforce de lui remonter le moral en rabaisant le triomphe du nouveau favori du roi, même si ce discours mesquin ne sera néanmoins qu'une maigre consolation pour le peintre miné :

Le Tableau est froid, il m'a laissée à froid, et j'ai vû bon nombre d'examineurs tout aussi froids que moi même, en dépit des efforts d'un charlatanisme qui ne néglige pas la moindre petite ressource. et puis, ce bras d'henry quatre, ce bras de bois, me le donne-t'on pour bien dessiné ? Je n'en sais rien, je ne m'y connais pas. / Mais je me connais en amitié, et j'ai encore senti la mienne à ma satisfaction intérieure : j'ai joui comme une envieuse des défauts réels du Tableau⁹⁰.

Dans ce passage, Gérard n'est pas le seul à se faire rabaisser : Candeille se dévalorise elle-même (« Je n'en sais rien, je ne m'y connais pas ») afin de mettre en valeur le talent et la supériorité de Girodet – une tactique propre à la stratégie de compromis théorisée par Poovey. Ainsi, en diminuant son propre mérite, elle peut mieux flatter l'égo du grand peintre et s'attirer *de facto* ses bonnes grâces.

⁸⁸ En réalité, c'est le Salon de 1814 qui commémore le retour de Louis XVIII au pouvoir, mais l'événement est organisé à la hâte, si bien que les artistes profitent plutôt du Salon de 1817 pour faire étalage de leurs travaux réalisés depuis le départ du souverain (à l'exception des œuvres à caractère impérial ou républicain). Pour sa part, Girodet réalise une rétrospective de ses plus grands tableaux, dont *l'Endymion*, le *Déluge* et une copie de *l'Atala*. (Crow, 1997, p. 417-418.)

⁸⁹ Crow, 1997, p. 333.

⁹⁰ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 17 [août (?)] 1817, musée Girodet, t. 3, 1817, n° 87.

Si Candaille est dans le secret des dieux très tôt dans le processus de création de *Pygmalion et Galatée*⁹¹, d'autres personnes ne tardent pas à admirer (ou à manifester l'intérêt d'admirer) l'œuvre dans l'atelier du peintre⁹². Comme il fallait s'y attendre, ce dernier éprouve quelques réticences à accueillir des visiteuses⁹³. Cependant, le sexisme n'est pas le seul motif derrière cette fâcheuse manie : le temps lui manque pour achever sa toile et la venue d'intrus·e·s ralentit son travail⁹⁴. C'est une des raisons qui expliquent pourquoi il peint la nuit, à la lueur d'une lampe à trois mèches⁹⁵. Cette pratique nocturne contribue certes à l'aura mystique entourant le tableau⁹⁶ et lui donne une plus grande marge de manœuvre, mais le processus demeure très long et n'est pas assez efficace pour contrer l'impatience du comte de Sommariva :

S'il est vrai que l'être vit en proportion du temps qu'il met à naître, je crois que le *Pygmalion* du bon larron [Girodet] vivra éternellement. J'espère aussi qu'il sera admiré et canonisera la haute opinion de l'auteur ; mais le sujet est froid et a besoin de tout son talent pour se soutenir à son niveau⁹⁷.

⁹¹ Depuis 1814, Candaille visite fréquemment l'atelier du peintre pour constater l'avancée des travaux sur le grand tableau et ne tarit pas d'éloges à son endroit : « je sais que Galathée est Belle ; Belle, Divine... Divine, ma bonne Anne, comme notre amitié » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 26 mars [1818], t. 4, 1818, n° 1. C'est Candaille qui souligne.)

⁹² Par exemple, Dominique-Jean Larrey (1766-1842), le médecin qui suivit Napoléon dans toutes ses campagnes militaires, transmet ses impressions à Candaille : « [...] il m'a donné l'avant goût du grand succès qui vous attend. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], mardi [21 octobre 1817], musée Girodet, t. 3, 1817, n° 72).

⁹³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], ?? [1818], musée Girodet, t. 4, 1818, n° 6.

⁹⁴ Il le mentionne clairement dans une lettre de l'été 1819, à seulement quelques semaines de l'ouverture du Salon : « Jusqu'à ce que mon Tableau soit fini je suis décidément mort ou pour le moins invisible comme un trapiste ». (Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [juin (?) 1819], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 19, lettre n° IX).

⁹⁵ C'est une habitude qu'il prit depuis l'exécution du *Déluge*, dont la scène exigeait une ambiance particulière. Depuis, il peignit presque toutes ses œuvres à la lueur d'une lampe. Candaille nous informe dans une lettre que l'un des élèves du peintre, Antoine Pannetier, lui offrit même un appareil d'éclairage à trois mèches pour l'élaboration d'*Atala* dont il va également se servir pour *Pygmalion et Galatée*. (Lettre de Girodet à Candaille, [Paris], [mai-juin (?)] [1808], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 28, lettre n° III.)

⁹⁶ On pourrait même dire que ce tableau causa des angoisses de l'ordre du délire chez Girodet, comme en Coupin dans sa biographie de 1829 ; il raconte que, un soir, le domestique de Girodet se serait aventuré dans l'atelier de l'artiste avec la lampe à trois mèches que celui-ci utilisait pour peindre et l'aurait échappé près du tableau. Hystérique, Girodet se serait enfuit dans une autre pièce, frappé d'une crise de panique. La lampe n'ayant pas touché le tableau, le domestique rassure le peintre et celui-ci, toujours à vif, se serait emparé de son appui-main pour punir son employé de l'effroi qu'il lui a causé. (Coupin, 1829, t. I, p. xlix-l.)

⁹⁷ De Montaignon, A. (1879). « Lettres du comte Sommariva (1814-1825) ». *Nouvelles archives françaises* (Sylvain Laveissière, trad.) (p. 305) ; cité dans Bellenger, 2005, p. 465.

Comme le fait remarquer Thomas Crow, la réalisation du tableau s'est prolongée sur tant d'années que Girodet doit avoir recours à un stratagème pour compenser son embarras. À la dernière année d'exécution, en 1819, il renonce « à la brusquerie et au goût de l'isolement qui avaient troublé Julie Candeille pendant ses années les plus productives⁹⁸ » et convie la crème de la société dans son atelier pour faire étalage de son fameux tableau. Au cours de ces soirées, il ne manque pas d'y apporter des touches de finition ici et là dans une mise en scène très théâtrale qui ravit l'auditoire⁹⁹, à l'exception de Delécluze, qui qualifie ce procédé de « charlatanisme¹⁰⁰ ». Or, quoi qu'en dise le critique d'art, force est d'admettre que cette stratégie d'atelier rencontra beaucoup de succès auprès de l'élite de la société. Bien que nous n'en ayons pas la trace écrite dans leur correspondance, nous ne serions pas surpris que l'idée vienne de Candeille, elle qui détenait un « instinct sûr de ce qui plaisait au grand nombre¹⁰¹ ».

Le peintre reçoit même des visiteurs la nuit, comme le suggère le tableau de son élève François-Louis Dejuinne (**fig. 3.5**)¹⁰². Dans cette œuvre, celui-ci crée un dialogue, voire une correspondance entre Girodet et Pygmalion, notamment par la courbure des deux hommes ou par le pied de l'artiste sur l'escabeau devant sa toile qui rappelle la posture de Pygmalion sur le socle de la statue où Galatée s'éveille à la vie¹⁰³. Le parallèle entre le créateur et sa création se manifeste effectivement par un jeu subtil de ressemblance et de

⁹⁸ Crow, 1997, p. 335.

⁹⁹ Par exemple, dans une lettre qu'il envoie à un comte, il le prévient qu'il l'attend impatientement dans son atelier, « la palette à la main ». (Lettre de Girodet au comte Auguste de Forbin, [27 octobre 1819], Institut Néerlandais, Fondation Custodia, inv. 1996-A170.)

¹⁰⁰ Delécluze, 1855, p. 269-272.

¹⁰¹ Crow, 1997, p. 320.

¹⁰² Pour commenter ce tableau, Candeille a recours (encore) à la stratégie de compromis : « Merci, mon ami, j'ai pris plaisir à vous chercher, et à vous trouver dans l'un des plus petits tableaux [œuvre de Dejuinne] de l'exposition [Salon de 1822]... Mais si j'avais seulement assez de talent pour en faire un semblable, assurément vous y seriez bien mieux. » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 5 [mai (?)] [1822], musée Girodet, t. 4, 1822, n° 50.) Elle dénigre son talent pour mieux glorifier celui de Girodet.

¹⁰³ Stoichita, V. I. (2008). « La statue nerveuse ». *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres* (p. 233) Genève : Librairie Droz. À propos du tableau de Dejuinne, voir : Dagorne, R. et Lemeux-Fraitot S. (2006). *Girodet sous le regard de Dejuinne – Portrait du maître dans son atelier*. Montargis : Musée Girodet ; Dagorne, R. (2007). « Le Portrait de Girodet peignant 'Pygmalion et Galatée' de François-Louis Dejuinne trouve sa place à Montargis ». *Revue du Louvre et des Musées de France*, 57(2), 17-19.

caractère : dans la légende, Pygmalion, « révolté des vices sans nombre qui dégradent le cœur des femmes¹⁰⁴ », choisit de rester célibataire toute sa vie – un trait partagé par Girodet, l'éternel loup solitaire dont « la santé [...], [les] travaux et [les] habitudes, ne lui eussent ils pas [...] fait une obligation de célibat¹⁰⁵ », pour reprendre les mots de Candaille.



Fig. 3.5, François-Louis Dejuinne, *Portrait de Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »*, 1821, huile sur toile, 65 × 54,5 cm, Montargis, Musée Girodet.

De tous les hôtes que Girodet reçût à son atelier, les ducs et duchesses de Berry et d'Orléans sont certainement les plus illustres. Lors de cette visite, qui eut lieu le 3 novembre 1819, le peintre offre une étude peinte de l'*Amazone* à la duchesse de Berry¹⁰⁶. En guise de remerciement, elle lui donne une coupe en vermeil (aujourd'hui perdue) sur un socle orné de deux bas-reliefs représentant, d'un côté, *Le Retour de Télémaque*, et de l'autre, une réplique de *Pygmalion et Galatée* – deux œuvres de Girodet. Le lendemain de cette visite, le tableau est déplacé au palais pour être présenté au roi Louis XVIII, en

¹⁰⁴ *Les Métamorphoses*, texte établi par Désiré Nisard (livre X). (Paris : Firmin-Didot, 1850, p. 424).

¹⁰⁵ Candaille, 1829, p. 9-10.

¹⁰⁶ À la mort du peintre, la duchesse de Berry achètera l'œuvre finale de l'*Amazone*. (Bellenger, 2005, p. 393.)

compagnie du duc de Duras, du comte de Pradel, directeur général de la Maison du roi, et du comte de Forbin, directeur des musées¹⁰⁷. À la suite de cet entretien royal, Candeille s'empresse de demander un compte-rendu au peintre : « Dites-moi donc, cher ami ; Sa Maj^{esté} en est-elle restée, pour vous, aux compliments¹⁰⁸ ? » Anne Lafont déclare dans sa biographie sur Girodet que celui-ci reconnaissait en Pygmalion une figure paternelle symbolique¹⁰⁹. Selon elle, le peintre réalisa cette « paternité » au moment où le roi lui fit la remarque suivante : « N'étiez-vous pas vous-même en présence de votre Galatée, dans la situation de Pygmalion ? », ce à quoi Girodet répondit : « Sire, je crois ne l'avoir jamais regardée qu'avec les yeux d'un père ; mais ce dont je suis assuré, [...] c'est que dans ce moment je suis beaucoup plus heureux que Pygmalion lui-même¹¹⁰ ». La nature exacte de cette anecdote est mystérieuse, tout comme la situation évoquée par le roi faisant allusion à la (longue) réalisation du tableau en des termes assez étranges.

Bien que le Salon soit ouvert depuis le 25 août, le tableau n'est accroché que le 5 novembre. La nervosité de Girodet est alors à son comble, lui qui, deux mois avant le Salon, prédit que « le sort de cet ouvrage doit être d'avoir un succès décidé ou de tomber tout à plat¹¹¹ ». Il y a effectivement matière à angoisser, car l'anticipation provoquée par sept longues années d'attente est perçue comme un caprice de la part du peintre¹¹². Les espérances sont très élevées pour ce tableau qu'on annonçait comme un chef-d'œuvre avant même sa parution publique¹¹³. Le climat est donc tendu pour l'artiste de 52 ans. Or, contrairement à ce qu'il croyait, la réception de l'œuvre n'est ni une victoire ni un échec : d'un côté, on

¹⁰⁷ *Journal des débats*, 5 novembre 1819 (Levitine, 1952, p. 388). Cette présentation a lieu le 4 novembre et non le 4 août, et le roi ne vient pas dans l'atelier de l'artiste. Wettlaufer a corrigé cette double erreur souvent répétée (2001, p. 272, note 38).

¹⁰⁸ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 12 décembre 1819, musée Girodet, t. 4, 1819, n° 11.

¹⁰⁹ Lafont, 2005, p. 86.

¹¹⁰ Anonyme (1819, 6 novembre). Paris, le 5 novembre. *Le Moniteur Universel* (310), p. 1418 ; cité dans Chenique, 2005, p. 969.

¹¹¹ Lettre de Girodet à Fabre, Paris, 20 juin 1819, publiée par Pélissier, 1896, p. 125-129 ; cité dans Lafont, 2001, t. I, p. 92.

¹¹² Bellenger, 2005, p. 466

¹¹³ Crow, 1997, p. 338-339.

déplore la figure presque caricaturale de Pygmalion, à l'expression trop figée et au doigt trop hésitant ; d'un autre côté, on salue la beauté de Galatée, l'effet presque magique de sa métamorphose et le modelé de sa peau par laquelle on devine le passage de l'albâtre à la chair dans une subtilité confondante¹¹⁴. Devant cette polarisation, Girodet se tourne vers Candeille, qui lui rapporte exactement ce qu'il veut entendre – les commentaires positifs et élogieux de ses adorateur·trice·s¹¹⁵.

Dix ans plus tard, elle manifeste la même verve, la même passion envers cette toile qu'elle hisse au rang de chef-d'œuvre absolu, tout en prenant grand plaisir à rabaisser le rival de son ami au passage :

Le tableau de Galatée, si admiré, si critiqué, récompensé trois fois, et toujours moins heureusement ; mais peint avec un tel art, et dans un genre si différent du genre habituel de l'auteur que Gérard, dit-on, fut tenté de se demander à lui même s'il n'y avait pas mis la main, prit une grande place dans les dernières années de Girodet, et très certainement en diminua le nombre comme il en avait altéré le repos¹¹⁶.

3.2 « L'hymen de deux beaux talens »

Nous avons démontré précédemment que Candeille et Girodet unirent leurs forces pour construire conjointement la carrière du peintre. Il ne faut cependant pas perdre de vue qu'ils se sont associé·e·s pour former un partenariat équitable et mutuellement profitable. Ainsi, après plusieurs années à privilégier la carrière du peintre, c'est au tour de l'écrivaine de connaître son heure de gloire. En effet, Girodet participa à ses projets éditoriaux en

¹¹⁴ *Ibid.* Selon Candeille, l'effigie du tableau aurait même figurée sur les emballages de caramels en 1820. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], dimanche 9 janvier [1820], musée Girodet, t. 4, 1821, n° 39.)

¹¹⁵ Elle va d'ailleurs lui transmettre un « Impromptu sur la Galathée admirée au Salon par un groupe de belles personnes », qui encense le tableau et le génie de celui qui l'a conçu. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [novembre (?) 1819], musée Girodet, t. 1, 1807 [sic], n° 13.) Comme le précise Madeleine Lassère, « la brochure distribuée au Salon avait un titre neutre : *Description du tableau du Pygmalion et Galatée exposé au Salon par M. Girodet*, mais participait à une campagne de propagande qui fut diversement appréciée. Certains critiques jugèrent – ce qui rendit Girodet furibond – que le tableau tant vanté n'était qu'une reprise de *L'Amour et Psyché* de Gérard, exposé en 1798. » (Lassère, 2005, p. 183.)

¹¹⁶ Candeille, 1829, p. 23.

illustrant deux de ses romans – *Bathilde, reine des Francs* (1814) et *Agnès de France ou le Douzième siècle* (1821). Cette alliance, ou plutôt ce « mariage de talents¹¹⁷ », contribua au succès de l'écrivaine, en plus de consolider son association avec le peintre.

3.2.1 *Bathilde, reine des Francs* (1814)

En 1906, l'historien Frédéric Masson raconte dans son ouvrage *Napoléon et sa famille* qu'Alexandrine de Bleschamp, la seconde épouse de Lucien Bonaparte, avait composé un poème en dix chants, *Bathilde, reine des Francs*, que Candeille fut mandée de transformer en roman historique. Cette commande, initiée par l'Empereur lui-même, aurait eu pour objectif de contrer le succès du poème d'Alexandrine, dont le mari était en froid avec Napoléon¹¹⁸. Cette version corrobore celle de la duchesse d'Abrantès¹¹⁹. Or, selon Masson, « cette histoire semble improbable : pourtant, [...] il est positif que, dès le 4 mars 1813, le ministère de l'Intérieur a souscrit à soixante exemplaires d'un ouvrage qui ne devait paraître qu'en 1814¹²⁰ ». Une lettre de Candeille datant du 4 mars 1813 confirme les informations recueillies par Masson¹²¹.

Informé de la commande impériale de sa partenaire, Girodet lui conseille de confier son manuscrit à M^{me} Le Normant, dont la maison « est sans contredit une des meilleures de

¹¹⁷ Candeille parle également d'une « association de talents » pour décrire leur collaboration. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 23 avril 1813, musée Girodet, t. 3, 1813, n° 11.)

¹¹⁸ Castelot, A. (2007). *Bonaparte* (p. 600-602). Paris : Perrin. Lucien Bonaparte était le frère de Napoléon.

¹¹⁹ Laure de Saint-Martin-Permon (duchesse d'Abrantès), 1835, t. 7, p. 346-347. Malgré ce que la duchesse d'Abrantès nous dit des circonstances de la rédaction de *Bathilde, reine des Francs*, il s'agit bel et bien d'une commande impériale destinée à concurrencer le poème épique publié par Alexandrine de Bleschamp, épouse de Lucien Bonaparte.

¹²⁰ Masson, F. (1906). *Napoléon et sa famille* (t. VII, p. 416-417). Paris : Librairie Paul Olletidorff ; cité dans Terrin, 1936, p. 418-419, note 1.

¹²¹ Elle confie à Girodet l'objet de leur prochain projet commun : « Mon ami ; j'ai à vous faire savoir (et ceci, entre nous seuls ;) que le Ministre de l'Intérieur, informé de mon petit embarras, et du chagrin que m'a causé le retard de mon ouvrage, vient de souscrire pour 60 Exp^{re} de Bathilde et m'a fait compter d'avance, le montant de sa souscription ; qu'ainsi j'ai contracté envers lui l'obligation absolue de paraître au mois de novembre ; qu'ainsi je dois prévenir votre tant bonne amitié de se tenir un peu sur le qui-vive, relativement aux deux dessins promis, et déjà annoncés aux personnes qui prennent intérêt au succès de l'ouvrage. [...] » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 14 mars [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 9.)

Paris¹²² ». Le comte de Montalivet, alors ministre de l'Intérieur, fait même compter d'avance le montant de la souscription de Candeille, lui donnant ainsi l'obligation de faire paraître son roman en novembre prochain¹²³. Toutefois, M^{me} Le Normant ne peut lui allouer la somme espérée en raison des sévères restrictions relatives à l'imprimerie¹²⁴ et du climat politique tendu engendré par la campagne d'Allemagne¹²⁵. Afin de mener à bien son projet, Candeille doit, par souci financier, réduire le format du livre (passant de in-8 à in-12). En dépit de ce petit format, elle tient à y adjoindre les futures illustrations de Girodet, même si cette addition lui coûtera « mille écus », une somme faramineuse pour l'écrivaine endettée. Elle s'entend donc avec la libraire pour étaler le paiement sur dix mois¹²⁶. Confiante du triomphe de sa première édition, elle anticipe déjà la victoire de la seconde ; l'édition illustrée est plus que prometteuse, car, en réunissant dans un même ouvrage la plume de Candeille et le pinceau de Girodet, le succès est assuré¹²⁷. Notons que l'implication du peintre dans les romans historiques de son amie est exceptionnelle car, comme l'explique Barthélémy Jobert, l'artiste travailla toute sa vie sur des illustrations qui, faute de temps, ne seront publiées qu'après sa mort¹²⁸, « réservant les quelques images qu'il

¹²² Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 11 avril [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 21. Il ne s'agissait pas d'une maison d'édition à proprement dite, car le métier d'éditeur n'était pas encore tout à fait défini au début du XIX^e siècle. L'édition était essentiellement le fait d'imprimeurs et, le plus souvent, de libraires brevetés. (Mollier, J.-Y. (2007). « Éditer au XIX^e siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107(4), 771-790.)

¹²³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 11 avril [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 21.

¹²⁴ En créant une Direction de l'Imprimerie et de la Librairie, le décret du 5 février 1810 instaure un régime de surveillance très élevée. Les imprimeurs et les libraires, dont le nombre est réglementé, doivent être assermentés et brevetés par un certificat de « bonne conduite », en plus de prouver leur allégeance à la patrie et au souverain. Le brevet est indispensable pour exercer le métier d'imprimeur ou de libraire ; il pouvait être confisqué pour la moindre faute, même mineure. Les gens du milieu étaient donc extrêmement prudents et ne prenaient que peu de risques en termes de choix de publication. (Granata, V. (2006). « Marché du livre, censure et littérature clandestine dans la France de l'époque napoléonienne : les années 1810-1814 ». *Annales historiques de la Révolution française* (343), 125-126.)

¹²⁵ La Prusse et la Russie ayant formé une alliance, la Sixième Coalition se noue contre la France.

¹²⁶ Elle ajoute dans une lettre que « si je n'ai pas 2 000^{frs} de cet ouvrage, s'il ne peut pas paraître au mois de mars, je le remets en portefeuille... et le ciel sait si mes dégoûts l'en tireront l'année prochaine ! » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 11 avril [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 21.)

¹²⁷ Candeille le dit elle-même : « Mon ami ; quoique je ne vous vois pas, je ne cesse de parler de vous. Il est certain que notre mariage de talents fait plus pour le succès de Bathilde que tout le travail de ma plume – et j'aime, mon ami, à vous avoir cette grande obligation. » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], mardi, [30 (?) novembre 1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 27.)

¹²⁸ *Anacréon, l'Énéide, Les Amours des Dieux et Sappho, Bion, Moschus* sont toutes des publications posthumes.

exécuta en ce genre à des amis ou des relations proches¹²⁹ ». Candaille est l'une des rares personnes à qui il accorde cet honneur¹³⁰.

Étant tous les deux perfectionnistes, Candaille et Girodet échangent plusieurs lettres en lien avec ce premier projet éditorial commun¹³¹. Celles de Candaille expriment bien sa personnalité de gestionnaire : en plus d'écrire l'histoire, elle assume le rôle d'intermédiaire entre Girodet et les graveurs¹³², ainsi qu'entre la libraire et l'imprimeur¹³³. À plusieurs reprises, elle presse le peintre de terminer ses dessins au plus vite afin de pouvoir empêcher ses gains et régler une partie de ses dettes¹³⁴. Elle demeure néanmoins confiante et tient à inclure son partenaire à chaque étape du processus, de manière à ce qu'ensemble ils puissent décider « du sort de Madem^{elle} Bathilde qui, dans mes mains comme dans celles de son Maître, paraît destinée aux grandes aventures¹³⁵ ».

En prévision de la seconde édition de *Bathilde*, Girodet illustre deux scènes : celle de la confession et celle du jardin¹³⁶. Les illustrations plaisent grandement à Candaille¹³⁷. À en

¹²⁹ Jobert, B. Girodet et l'estampe. Dans Bellenger, 2005, p. 159.

¹³⁰ La seule autre à notre connaissance étant l'écrivain Jean-François Ducis, pour qui le peintre illustra un poème, *La Côte des deux amans* [sic], représentant ce vers : « Lui mourut de fatigue, elle de sa douleur ». (Ducis, J.-F. (1813). *Œuvres* (t. 3, p. 340). Paris : F. Didot ; cité dans Levitine, 1952, p. 372). Le parallèle avec l'histoire de Candaille et Girodet (et la fin qui les attendra) nous semble trop évident pour ne pas être souligné.

¹³¹ Puisque la plupart des lettres de Girodet furent brûlées à sa mort et que Candaille ne put en conserver qu'une partie (voir [chapitre 1, section 2.4](#)), nous n'avons pas de lettres écrites par le peintre à propos de *Bathilde*. Néanmoins, étant donné le nombre assez élevé de missives envoyées par Candaille, on peut affirmer que Girodet répliqua à quelques-unes d'entre elles, ne serait-ce que par souci logistique.

¹³² Voir les lettres suivantes : t. 3, 1813, n° 12 ; t. 3, 1813, n° 15 ; t. 3, 1813, n° 26.

¹³³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 23 avril 1813, musée Girodet, t. 3, 1813, n° 11.

¹³⁴ Rappelons que Candaille est fortement endettée depuis sa séparation ; elle doit subvenir à ses propres besoins, en plus de ceux de son mari et de son père. Girodet lui prêta d'ailleurs de l'argent (voir : t. 3, 1813, n° 11), et n'hésite pas à lui renvoyer le diamant qu'elle lui avait offert des années auparavant en guise de compensation financière. (Lettre de Girodet à Candaille, Paris, 9 avril 1815, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 33-34, lettre n° IX.)

¹³⁵ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 17 avril [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 25. C'est Candaille qui souligne.

¹³⁶ Candaille choisit ces scènes parce qu'aucune autre « ne serait plus essentiellement liée à l'action ». (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 21 mars [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 10.)

¹³⁷ À la fin du premier tome, Candaille écrit une note à propos des « vêtements sévères » de Bathilde dessinés par Girodet : « Sous la première et la deuxième race, l'habit de veuve étoit presque semblable à celui de religieuse. M. Girodet, en travaillant pour l'amitié, a évité avec beaucoup d'art l'exactitude trop rigoureuse

juger par les multiples écrits de Candaille sur l'art, les illustrations de Girodet sont en phase avec les inclinations artistiques de l'écrivaine¹³⁸. Celle-ci affectionne l'anacréontisme et le style troubadour¹³⁹, dont la popularité fut encouragée par l'impératrice Joséphine et son entourage¹⁴⁰. Ces styles correspondent aussi aux thèmes des romans historiques de Candaille, qui se concentrent autour de figures féminines fortes (que l'on pourrait oser qualifier de proto-féministes) de l'histoire de France¹⁴¹. Si Candaille peut compter sur le professionnalisme de Girodet, elle ne peut pas en dire autant des graveurs qu'elle engage. Sous les recommandations de M^{me} Le Normant, la première scène (celle de la confession) est gravée par Barthélémy Roger (**fig. 3.6**), et la seconde (celle du jardin) par François Pigeot¹⁴² (**fig. 3.7**). Seul le premier graveur respecte les délais ; le second cause un tel retard que la publication du roman s'en trouve affectée¹⁴³.

d'un costume désavantageux : le privilège du talent supérieur est d'accorder, en tout, la raison et la grâce. » (Candaille, J. (1814). *Bathilde, reine des Francs* (t. 1, p. 284). Paris : Le Normant.) Il est intéressant de constater que les commentaires de Candaille sur les illustrations de Girodet soient publiés à même l'ouvrage.

¹³⁸ C'est ce qui ressort plus particulièrement de ses *Souvenirs* (1818), de son roman autobiographique *Lydie* (1809), et plus tard de son *Essai sur les félicités humaines* (1829).

¹³⁹ Le style troubadour est un mouvement artistique qui se réapproprie l'imaginaire du Moyen Âge et de la Renaissance. George Levitine consacre dans sa monographie sur Girodet un chapitre aux oeuvres de celui-ci exploitant ce style artistique (Levitine, 1952, p. 358-378).

¹⁴⁰ L'impératrice est considérée comme la figure promotrice de ce style (Alain Pougetoux, 2003, p. 46). Sa fille, Hortense, partageait également ce goût. (Cochelet, L. (1907 [1836-1838]). *Mémoires sur la reine Hortense et la famille impériale* (t. 1, p. 42). Paris : P. Ollendorff.)

¹⁴¹ Comme le fait remarquer Jensen, l'anacréontisme et le style troubadour partagent des orientations esthétiques qui attiraient tout particulièrement les femmes, car l'émotion est palpable et « les femmes [sont] représentées comme sujets critiques et vertueuses tout en étant passionnées. » (Jensen, 2012, p. 220).

¹⁴² Levitine, 1952, p. 372.

¹⁴³ Voir : t. 3, 1813, n° 12 ; t. 3, 1813, n° 15 ; t. 3, 1813, n° 17 ; t. 3, 1813, n° 27.



Fig. 3.6, Barthélémy Roger (d'après Girodet), gravure pour *Bathilde, reine des Francs* (scène de la confession : « Elle implorait le Dieu ; elle implorait le ministre »), 1814, collection particulière. / **Fig. 3.7**, François Pigeot (d'après Girodet), gravure pour *Bathilde, reine des Francs* (scène du jardin : « Viens ! Viens ! J'ai besoin de toi. »), 1814, Paris, BnF.

À la fin de l'année 1813, Candeille reçoit un rapport de la part de son censeur : le premier volume ne doit subir que quelques changements mineurs¹⁴⁴, mais le second volume est fortement critiqué, au point que « la mère devrait en interdire la lecture à sa fille¹⁴⁵ ». Elle adapte donc son texte en conséquence et, en janvier 1814, le projet est terminé.

¹⁴⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [mi-décembre (?)] [1813], musée Girodet, t. 3, 1813, n° 17.

¹⁴⁵ Lassère, 2005, p. 127. Si Candeille rédigea une note préalable pour son roman *Lydie ou Les mariages manqués* (1809) dans laquelle elle prit soin de prévenir les parents d'une séquence « osée » présente dans le livre destiné aux jeunes filles. (Candeille, 1809, p. 267-268), elle se garda d'écrire tout avertissement au début de *Bathilde*.

L'ouvrage est distribué parmi les hauts dignitaires de l'État et de la société, dont l'impératrice régente, Marie-Louise¹⁴⁶, la duchesse de Villeroy¹⁴⁷ et la reine Hortense. La coopération de cette dernière sera d'ailleurs déterminante pour le triomphe de *Bathilde* : le 22 janvier 1814, Candaille obtient un court entretien avec elle au cours duquel elle lui présente son projet. La reine promet d'en vanter les mérites à l'Empereur¹⁴⁸ et à sa mère, Joséphine. Lorsque Candaille lui montre les épreuves des deux gravures de Girodet qui paraîtront dans la seconde édition, la reine « prétend que les images seules doivent faire la fortune du livre¹⁴⁹ ». Effectivement, le livre connaît un tel succès que, quatre mois seulement après sa parution, l'édition est épuisée¹⁵⁰. La seconde édition, enrichie des illustrations de Girodet, est publiée peu de temps après et redouble de popularité¹⁵¹. C'est une immense victoire pour les partenaires, et le succès se poursuivra des mois durant. Un article du *Journal de l'Empire* sera d'ailleurs très élogieux à propos du projet (et de l'équipe qui le réalisa) :

[...] [Nous] pouvons dire par avance, que le talent de l'auteur ne s'est montré nulle part avec plus d'éclat et de charme. Le sujet qu'a choisi Mad. Simons-Candaille est par lui-même intéressant, et l'est devenu davantage encore en passant à travers une imagination riche et brillante ; il appartient [...] aux temps les plus reculés de notre histoire ; c'est une fleur que Mad. Simons a cueillie parmi les épines de nos antiquités, et dans les champs arides de l'érudition ; nos vieilles

¹⁴⁶ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 30 janvier [1814], musée Girodet, t. 3, 1814, n° 29. C'était alors la seconde régence de Marie-Louise d'Autriche qui eût lieu pendant la campagne de France.

¹⁴⁷ Jeanne Louise Constance d'Aumont de Villequier Villeroy (1731-1816), épouse du duc Gabriel Louis de Neufville de Villeroy, est une grande femme de lettres. Candaille indique dans une lettre qu'elle s'est elle-même rendue à Versailles pour lui remettre un exemplaire. (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 12 [mai (?)] [1814], musée Girodet, t. 3, 1814, n° 35.) Elle précise dans un autre écrit que « deux dames de [la] famille [Bonaparte], et la princesse *Marie-Louise*, contribuèrent, dans le trouble de la première invasion, au succès de *Bathilde*, mon second roman, qui venait de paraître » (Candaille, 1817, p. 5. Les italiques sont de l'autrice).

¹⁴⁸ Pendant cet entretien, Candaille exprime aussi le désarroi de Girodet face au retard de paiement des 36 portraits de l'Empereur (voir [chapitre 2, section 2.3](#)).

¹⁴⁹ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 22 [janvier 1814], musée Girodet, t. 3, 1814, n° 28. (C'est Candaille qui souligne.) Nous pouvons voir dans cette valorisation des images de Girodet au détriment des textes de Candaille une autre forme de la stratégie de compromis de Poovey.

¹⁵⁰ Pour répondre à la demande, Candaille devra même demander à Girodet de lui envoyer quelques-uns de ses propres exemplaires qu'elle lui avait donnés en février pour en distribuer autour d'elle (voir : t. 3, 1814, n° 30 ; t. 3, 1814, n° 35).

¹⁵¹ Les premières semaines, 150 exemplaires seront vendus mais, au total, plus de 500 exemplaires seront tirés (*Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie* (1814) (p. 33). Paris : Pillet).

chroniques sont une mine que l'on exploite depuis une certaine époque ; mais il faut beaucoup de talent pour en faire valoir les richesses ; ces richesses acquièrent un nouveau prix entre les mains de l'auteur de *Bathilde* ; le style de cet ouvrage est plein d'âme, de vie et d'expression ; le crayon de M. Girodet, ce crayon si pur, si noble, et si éminemment propre à l'expression des scènes romantiques, embellit cette production d'une plume qui s'est beaucoup perfectionnée, et qui n'a jamais été plus digne d'une telle association : c'est l'hymen de deux beaux talens¹⁵².

Au printemps 1815, le roman est publié en Angleterre. Candaille ne contient plus sa joie :

Vous avez fait un chef-d'œuvre ; tout le monde vient me le dire : tout ce que je connais vient me faire compliment, comme si vos succès m'étaient personnels. — qu'ils ont raison ! Que cette pure amitié qui m'attache indissolublement à vous, à tout ce qui vous est cher, satisfait bien autrement mon cœur que l'amour et toutes ses folies ! Ma joie est telle en ce moment que je ne sens plus mes douleurs, et je ne serais pas surprise de vous devoir ma guérison comme je vous dois le sentiment d'une constance dont je ne me croyais pas capable¹⁵³.

Les réjouissances sont toutefois de courte durée, car au même moment éclatent les Cent-Jours, la dernière période de règne de Napoléon 1^{er} jusqu'à son abdication le 22 juin 1815. C'est au cours de cette période troublée que Candaille commet l'erreur d'écrire et de publier un texte de trois pages dénonçant le retour « du despote » et l'incurie de l'entourage du Roi, sans mesurer la teneur de ses propos¹⁵⁴. Pour éviter des représailles, elle s'enfuit en Angleterre ; elle s'installe d'abord à Brighton, une station balnéaire de la pointe sud du pays, puis à Londres, où elle donne « des séances littéraires et musicales auxquelles prirent part plusieurs artistes plus ou moins distingués et célèbres [...]»¹⁵⁵. Elle profite de son exil pour promouvoir l'art de Girodet :

¹⁵² Étienne, C.-G. (réd.) (1814, 7 février). *Journal de l'Empire*, p. 4. C'est nous qui soulignons.

¹⁵³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], dimanche [mars-avril 1815], musée Girodet, t. 3, 1817 [sic], n° 83.

¹⁵⁴ On ignore à quelle date et dans quel journal ce texte fut publié, mais il semble bel et bien avoir été rendu public, car Candaille revient à maintes reprises dans ses écrits sur cette « grande faute » de 1815 dont elle exprime le désir « [d']expier, [d']effacer la seule atteinte portée, hélas ! par moi-même, à ma réputation de bonté. » (Candaille, *Mémoires* ; cité dans Terrin, 1933, p. 5.)

¹⁵⁵ Dessales, 1843, p. 94. Il reprend presque mot pour mot les informations de l'article d'Audiffret (1836, p. 67). A la fin mai 1815, elle obtient une pension qui ne lui donne cependant pas assez de sous pour veiller à ses besoins, car une bonne partie de l'argent est saisi par les créanciers de son mari qu'elle continue de faire vivre. Elle doit donc continuer à donner des séances en Grande-Bretagne. (Voir : Bodin, T. (2014). *Femmes. Lettres et manuscrits autographes* [Catalogue de vente] (p. 229, notice 399). Paris : Ader Nordmann.)

Tout ce que je vais tenter pour ma réputation chez l'Étranger va se rapporter à l'honneur d'être votre compatriote et votre amie. Je parlerai de vous tous les jours parce que j'y penserai à tous les instants. on vous retrouvera dans mes ouvrages comme je me flatte que mon souvenir animera quelques uns des vôtres, et si jamais nous nous réunissons, ce sera avec un plaisir nouveau, et une estime plus profonde¹⁵⁶.

Or, à sa grande satisfaction, Girodet est déjà connu et même très apprécié de l'autre côté de la Manche : « [...] (dans l'Exhibition des dessins de Goubeaud – et autres exposés chez Bossange, libraire.) j'ai eû le plaisir de voir de vos dessins mis en parallèle avec ceux de Gérard – (sujets tirés de Virgile) – on n'en fait point de comparaison¹⁵⁷. » Elle se tient également informée des derniers développements de sa carrière à Paris : « je sais que Sa Majesté vous a prescrit elle même un beau sujet de tableau, et prend, de cela seul, meilleure opinion de son nouveau règne¹⁵⁸ ». Il s'agirait de la première commande royale de Louis XVIII¹⁵⁹, bien que le tableau ne fût jamais réalisé¹⁶⁰.

Candeille prétend dans sa *Notice biographique* que c'est durant son séjour en Grande-Bretagne que Girodet « reconnut à quel point il aimait la bonne et savante Julie¹⁶¹ ». Il semblerait que l'éloignement les aurait tous les deux rapprochés, car chacun avait en sa possession un portrait de l'autre, comme un gage de l'affection qu'ils se portaient mutuellement. En effet, avant de partir pour l'Angleterre, Candeille prit rendez-vous avec Girodet afin que celui-ci fasse un portrait d'elle : « Vous m'avez toujours dit que si jamais je quittais la France, vous vouliez prendre et conserver un trait de moi. Taillez donc vos

¹⁵⁶ Lettre de Candeille à Girodet, côtes d'Angleterre, 15 avril 1815, musée Girodet, t. 3, 1815, n° 40.

¹⁵⁷ Lettre de Candeille à Girodet, [Londres], 1^{er} juin [1815], musée Girodet, t. 3, 1815, n° 42.

¹⁵⁸ Lettre de Candeille à Girodet, Brighton, 19 [octobre 1815], musée Girodet, t. 3, 1815, n° 46.

¹⁵⁹ Chenique, 2005, p. 828.

¹⁶⁰ Coupin répertorie dans la liste des projets de Girodet un « projet de portrait de S. M. Louis XVIII, en pied et en manteau royal. On voit dans le fond les portraits de Henri IV et de Louis XIV. Dessin au crayon noir et à l'estompe. – Appartient à M. A. Firmin Didot fils » (Coupin, t. I, 1829, p. XCI, cité ds *Ibid.*, 829). Madeleine Lassère affirme que Louis XVIII avait commandé un tableau à Girodet, *Départ de Saint-Louis pour la croisade*, qui devait faire pendant à *L'Entrée d'Henri IV à Paris* de Gérard. (Lassère, 2005, p. 156.)

¹⁶¹ Candeille, 1829, p. 15. C'est Candeille qui souligne.

crayons, et donnez-moi votre heure¹⁶² ». Le destin que connut ce portrait est inconnu ; on ignore si, dans un premier temps, la séance de pose eut bel et bien lieu, et, dans un deuxième temps, on ne saurait déterminer avec certitude si le dessin survécut à Girodet. Il est toutefois possible qu'un portrait de Candaille dessiné de la main de Girodet nous soit parvenu : il s'agit d'une contre-épreuve figurant une femme placée de trois-quarts, vêtue d'une robe décolletée aux manches bouffantes serrées par d'étroites bretelles (**fig. 3.8**).



Fig. 3.8, Girodet, *Portrait de femme en buste [Julie Candaille ?]*, 1813 (inversé), contre-épreuve de crayon noir, estompe et rehauts de sanguine, gommage, 22,5 × 18 cm, collection privée.

Le regard de la jeune femme est tourné vers le spectateur, ses fines lèvres étirées en un léger et timide rictus. La physionomie du visage (le nez droit à la pointe légèrement tombante, la forme angulaire des joues et le double menton) rappelle celle de Candaille telle que figurée dans d'autres portraits (**fig. 3.9, 3.10 et 3.11**).

¹⁶² Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [dimanche] 26 mars 1815, musée Girodet, t. 3, 1815, n° 38. D'après l'annotation écrite à l'endos de la lettre, le rendez-vous eut lieu le « Mardi ou mercredi 1 heure », soit le 28 ou 29 mars 1815, à 13h00.

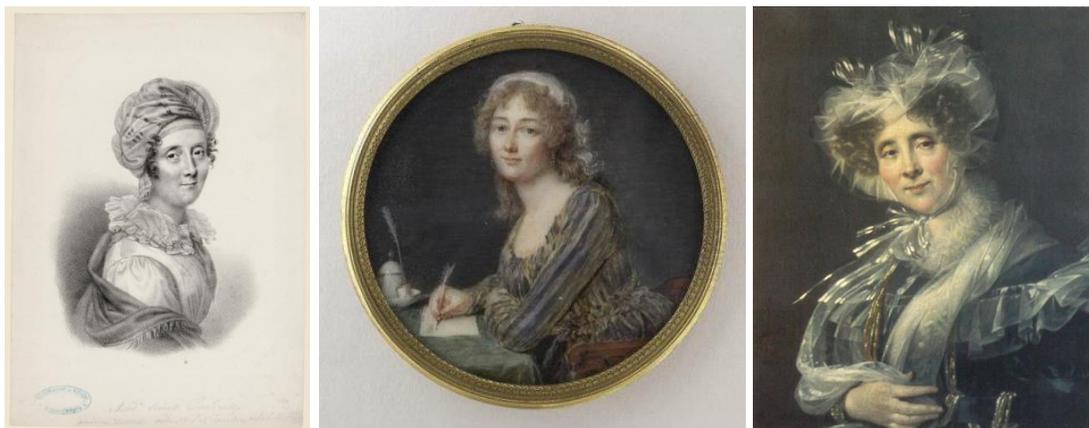


Fig. 3.9, Sébastien Cœuré (d'après Pierre-Paul Prud'hon), *Portrait de Madame Simons-Candeille*, ca 1820, lithographie, 20 × 15 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. / **Fig. 3.10**, Jeanne Doucet de Suriny, *Portrait de femme écrivant (Julie Candeille)*, Salon de 1796, miniature et enluminure, 70 cm de diamètre, Paris, musée du Louvre. / **Fig. 3.11**, Aimée Pagès, *Portrait de Julie Candeille*, 1828, huile sur toile, Nîmes, Musée des Beaux-Arts de Nîmes.

Outre l'aspect physique, une autre piste nous laisse présumer que la modèle pourrait être Candeille : deux lettres écrites en 1812 confirment l'exécution d'un dessin fait par Girodet pour lequel Candeille le « remercie de toute [son] ame¹⁶³ ». La première lettre n'indique pas la nature du dessin, mais la seconde renferme quelques indices intéressants :

Il est si joli ce petit Portrait ! il s'en faut de si peu que ce ne soit un chef d'œuvre de ressemblance comme déjà c'en est un de grace et de pureté ! Mon ami ; je vous demande une dernière heure de jour... oui, vraiment j'ose vous la demander. il n'en faudra pas davantage pour rectifier le trait du menton, et vous terminerez ensuite à la bougie. N'est-ce pas que vous viendrez à 7 heures ? je m'arrangerai pour être libre et vous remercier un million de fois¹⁶⁴.

Un tel enthousiasme par rapport à un simple dessin nous incite à penser que le portrait ne peut représenter que la principale intéressée. Cependant, l'annotation tardive qu'elle rédige à l'endos de la première lettre nous laisse perplexe : « La destination de ce dessin tient à l'Episode de Madame Dufresnoy¹⁶⁵ ». La dame en question est Adélaïde-Gillette Dufrenoy (1765-1825), née Billet, une poétesse française. Il devait s'agir d'une amie ou d'une

¹⁶³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [février ou août 1812], musée Girodet, t. 3, 1812, n° 5.

¹⁶⁴ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], lundi [1812], Montargis, musée Girodet, t. 3, 1812, n° 6.

¹⁶⁵ Annotation tardive de Candeille. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [février ou août 1812], musée Girodet, t. 3, 1812, n° 5.)

connaissance commune aux partenaires, car elle fréquentait le salon de Constance de Salm, où elle dut faire la rencontre de Girodet. De plus, en sa qualité de femme de lettres, il est plus que probable qu'elle fut un jour en contact avec Candeille. À savoir si M^{me} Dufrénoy fut impliquée dans la réalisation du portrait en tant que dessinatrice ou modèle, nous l'ignorons. Or, d'autres éléments morphologiques doivent être pris en considération : l'arcade sourcillière de Candeille est large et creusée, comme on peut le voir distinctement sur la lithographie au turban (**fig. 3.9**), alors que le dessin de 1813 présente une femme aux yeux enfoncés dans leurs orbites, couronnés de sourcils ronds et proéminants. Précisons qu'en 1813, Candeille a 46 ans, et la personne figurant sur le dessin paraît considérablement plus jeune. L'idée que Dufrénoy soit la modèle nous paraît donc peu plausible car, même si elle partage quelques similitudes faciales avec la femme sur le portrait, la poétesse était plus âgée que Candeille. Peut-être s'agit-il d'un portrait idéalisé figurant une femme aux traits rajeunis, mais on ne saurait affirmer si Girodet adopta une telle approche pour représenter Candeille ou Dufrénoy. Le *double portrait* de 1807 nous a démontré qu'il s'était déjà accordé quelques libertés dans la représentation de Candeille ; la piste de l'idéalisation est envisageable, mais nous sommes consciente que l'identification de modèles à partir de portraits peints datant de cette époque est risquée et hautement arbitraire, aussi prenons-nous le soin de préciser qu'il ne s'agit ici que d'une hypothèse.

Quoi qu'il en soit, ce portrait n'ayant pas fait l'objet d'une analyse connue, nous ne pouvons que présumer l'identité du modèle ayant posé pour Girodet dans ce dessin. Après tout, il est aussi possible que, de son côté, l'artiste fit don à Candeille d'un portrait idéalisé de lui-même. C'est du moins ce que conclut Jacqueline Boutet-Loyer, ancienne conservatrice du musée Girodet, dans le catalogue d'exposition *Girodet : dessins du musée* dans lequel figure un autoportrait (présumé) de l'artiste monogrammé et daté de 1814¹⁶⁶ (**fig. 3.12**). Candeille semblait lui être très attachée : « Votre portrait me suit, et, je crois bien aussi votre pensée...¹⁶⁷ ». Peut-être s'agit-il du même portrait que dans sa lettre du 24

¹⁶⁶ Boutet-Loyer, 1983, s. p.

¹⁶⁷ Lettre de Candeille à Girodet, Brighton, 23 [octobre 1815], musée Girodet, t. 3, 1815, n° 45.

mai 1816 (« votre portrait ne me quitte pas¹⁶⁸ ») ou encore de celle du 30 avril 1817 (« j'emporte votre image à l'Etoile comme je l'emportai dans les montagnes de Brighton, et partout, je ne vis que de nos souvenirs¹⁶⁹ »).



Fig. 3.12, Girodet, *Autoportrait présumé*, dit aussi *Portrait d'un homme*, 1814, fusain, estompe et pierre noire sur vélin, 20,6 × 17,3 cm, Montargis, Musée Girodet.

Le 25 juillet 1816, après quinze mois d'exil en Angleterre, Candeille revient à Paris et accueille la Restauration à bras ouverts. Grâce à ses relations haut placées, elle reçoit, en ses qualités de femme de lettres accomplie et d'ancienne actrice de théâtres nationaux, deux pensions de la Maison du Roi s'élevant à 3 200 francs. Il s'agit d'une rente immense, « surtout à une époque où les ministères sont assaillis de réclamations et où des hommes du plus rare mérite languissent, privés de secours¹⁷⁰ ». En comparaison, quelques années plus tard, Victor Hugo et Delphine Gay reçoivent respectivement une pension de 2 000 et 1 000 francs¹⁷¹. Cet énorme tremplin financier lui permet de se consacrer à l'écriture, dont ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris*, qu'elle publie en 1818, et le second projet éditorial qu'elle entreprend avec Girodet – *Agnès de France*.

¹⁶⁸ Lettre de Candeille à Girodet, Londres, 24 mai 1816, musée Girodet, t. 3, 1816, n° 48.

¹⁶⁹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 30 avril 1817, musée Girodet, t. 3, 1817, n° 62. C'est Candeille qui souligne.

¹⁷⁰ Propos du marquis d'Osmond (1751-1838), avec qui Candeille est en relation depuis une trentaine d'années, cités dans Lassère, 2005, p. 152. Même son père va recevoir une pension de l'État.

¹⁷¹ Lafargue, P. (1902). *La Légende de Victor Hugo* (p. 26). Paris : Librairie G. Jacques & Cie.

3.2.2 *Agnès de France ou le Douzième Siècle* (1821)

Durant l'été 1819, Candeille termine son second roman historique portant sur une autre figure féminine ignorée de l'histoire nationale française : la duchesse Agnès de France¹⁷². Désireuse de travailler à nouveau avec Girodet sur ce projet, elle ne peut lui soumettre son manuscrit qu'au début de l'hiver car, tout au long de l'année, il finalise les préparatifs de l'exposition de son *Pygmalion et Galatée* au Salon¹⁷³. Une fois sa toile exposée, il peut dès lors se consacrer à sa nouvelle tâche – celle de futur collaborateur. Cette fois, sa fonction s'effectue en deux temps : d'abord, en tant que chroniqueur ; puis, en tant qu'illustrateur. Pour sa chronique, il prend le temps de bien lire le récit¹⁷⁴ et d'en relever les erreurs pour ensuite livrer ses commentaires à Candeille, sans toutefois lui fournir les éloges nécessaires à un article promotionnel (que l'écrivaine doit rédiger elle-même¹⁷⁵). Il ne tardera pas à rectifier le tir et, le 31 décembre 1819, l'ébauche de sa critique est achevée :

[...] nous ne devons donc pas craindre de recommander encore à ceux qui ne s'attachent qu'aux lectures agréables et instructives la seconde édition d'*Agnès de France*, ouvrage au-dessus du genre par le choix important du sujet et [par] l'art avec lequel il est traité dans toutes les parties. [L'ouvrage offre une] variété piquante de caractères originaux et [une] fidèle peinture des mœurs. L'intérêt dramatique soutenu, les situations, les événements, et toutes ces qualités si essentielles embellissent les charmes d'un style sans négligence et souvent naïf,

¹⁷² C'est ainsi qu'elle introduit le sujet de son livre dans l'*Avertissement* de son premier tome. (Candeille, J. (1821). *Agnès de France ou le Douzième Siècle* (t. 1, p. vii-x). Paris : Le Normant.)

¹⁷³ Rappelons que, bien que le Salon de 1819 soit ouvert depuis le 25 août, le tableau de Girodet ne sera accroché que le 5 novembre.

¹⁷⁴ Il s'agit de la première édition du livre. Girodet lira la seconde édition en juillet 1821, dont il en dira de belles choses : « J'ai reçu ici, et lu de suite avec grand plaisir mon amie votre agnès de france je ne vous détaillerai point les Eloges qu'il me semble mériter sous tous les rapports ni quelques critiques de détail que j'hazarderai de vous faire. je vous dirai seulement que je l'ai lu avec le desir de le relire ce que j'aurais fait si ne n'eusse du m'occuper ici imperieusement de bien d'autres choses qui necessaient tout mon tems. » (Lettre de Girodet à Candeille, Le Bourgoin, 18 juillet [1821], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 39, lettre n° XVI.)

¹⁷⁵ Candeille sera d'ailleurs ennuyée de l'« oubli » de son partenaire : « Mon ami, je ne pourrai pas faire notre article, si vous ne me fournissés au moins les louanges. Jusqu'à présent je ne trouve que des critiques, et je pense qu'il en doit être ainsi quand on veut parler de soi-même. / Sérieusement, et ne fût-ce que pour savoir ce que j'aurai à corriger de l'ouvrage pour qu'il vous plaise sans mélange, écrivez sans façon ce que vous en pensez ; je rédigerai ensuite votre travail selon ce que je sais des formes reçues, et nous verrons à tâcher d'en faire un article gratuit, qui passera beaucoup plutôt, précisément parce qu'il ne coûtera rien : voilà tout le secret. » (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 11 décembre [1819], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 33. C'est Candeille qui souligne.)

quelquefois élevé [mais] toujours élégant. Elles sont les qualités brillantes qui distinguent éminemment ce roman historique inclassable [;] les pensées [qui] semblent toujours [bien] placées naissent d'un sujet en place et [on] y décèle à la fois un esprit juste et profond, une âme élevée à la réflexion comme au sentiment. On ne pouvait en attendre d'un autre genre de M^{me} Simons-Candeille [...]. Ici, la plume de M^{me} Simons-Candeille rivalise [avec] le pinceau [du grand peintre classique] Claude Lorrain, [dont] il aurait pu être inspiré par elle¹⁷⁶.

Le premier jour de l'an 1820 n'aurait pu mieux débiter pour la femme de lettres :

Je vous renvoie à regret ce journal que j'ai eû peine à ne pas mouiller des pleurs de ma tendresse et de ma reconnaissance... Il est charmant cet article ! Il l'est de bonté et de style ! Mais quel engagement vous me faites contracter, non envers le public, mais envers vous dont le suffrage m'importera toujours bien autrement que celui de tous mes contemporains¹⁷⁷.

Malheureusement, nous n'avons pas d'informations supplémentaires sur *Agnès* pour l'année 1820. Dans leur correspondance, seules huit lettres furent écrites par Candeille¹⁷⁸ cette année-là, et aucune n'est en lien avec le roman. Il faut attendre l'hiver 1821 pour que leurs lettres s'y consacrent à nouveau.

Le 10 février 1821, Candeille trouve un libraire : Claude-François Maradan, une des figures majeures de l'imprimerie durant l'ère napoléonienne, avec qui elle eut affaire au début de sa carrière pour deux de ses pièces de théâtres – *Catherine ou la Belle Fermière* (1792) et *Cange, ou le Commissaire de Saint-Lazare* (1794). Maradan connaît donc les talents littéraires de Candeille, et le fait qu'elle s'associe une fois de plus avec Girodet pour ce projet constitue une formidable opportunité pour le libraire. Cela explique peut-être pourquoi il propose à l'écrivaine un « assez beau prix » pour son roman¹⁷⁹. Comme pour M^{me} Le Normant avec

¹⁷⁶ Dans sa biochronologie, Bruno Chenique offre une transcription simplifiée qui ne tient pas compte des nombreuses ratures et surcharges. Toutefois, même simplifié, l'extrait demeure difficile à déchiffrer ; c'est pourquoi nous avons pris la liberté de corriger la forme du texte sans en modifier le fond. (Extrait d'un article de Girodet sur le livre de Candeille [Paris], [décembre 1819], Montargis, fonds Pierre Deslandres, t. IV, n° 209 ; cité dans Chenique, 2005, p. 988-989.)

¹⁷⁷ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 1^{er} [janvier] [1820], musée Girodet, t. 4, 1821 [sic], n° 38.

¹⁷⁸ En 1820, Girodet s'éloigne de Paris pendant plusieurs mois. (Chenique, 2005, p. 990-1010.)

¹⁷⁹ Candeille admet elle-même dans une lettre que le nom de Girodet fait pencher la balance en sa faveur. (Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 10 février 1821, musée Girodet, t. 4, 1821, n° 40.)

Bathilde, Maradan prévoit faire deux éditions de suite avec *Agnès* ; la première, non illustrée, en deux volumes ; et la seconde, illustrée d'un frontispice de Girodet, en trois volumes¹⁸⁰. La version illustrée sera évidemment plus dispendieuse (la gravure à elle seule coûtant 25 Louis¹⁸¹) et plus laborieuse (entre cinq et six mois de délais supplémentaires), mais Candaille se fait un point d'honneur à laisser sur son roman la trace de sa précieuse collaboration avec le peintre¹⁸².

Pour la conception du frontispice, Candaille donne à Girodet des indications très précises sur la mise en scène dans laquelle prend place l'héroïne principale :

[Agnès] n'a que 14 ans ; elle s'est réfugiée avec sa gouvernante et son vieil écuyer chez le Patriarche Euthyme, habitant des montagnes de l'hémus où Andronic, mari d'Agnès, l'avait fait exiler. Une immense caverne est contigüe à l'habitation du vieillard. [...] parvenue à l'une des extrémités de ce souterrain heureusement fermé par un mur de rocailles, elle vient de reconnaître à travers ce mur la voix de son amant qu'elle croyait bien loin d'elle. Epouvantée à cette voix, quoique charmée au fond du cœur, elle s'enfuit... pareille à la biche sauvage, emportant le trait qui la blesse. Le Patriarche, pour leur sûreté mutuelle, lui a fait quitter ses habits de cour. Ses jambes sont nûes ; ses petits pieds renfermés dans des sandales de cuir, tous ses charmes cachés dans une robe de bure nouée sous le sein avec une corde, et qui ne tombe guère plus bas que les genoux. Mais elle n'a point de capuchon, et elle a perdu son bonnet : ses longs cheveux peuvent donc flotter sur ses épaules, et l'expression de sa physionomie où la frayeur, et l'amour doivent se peindre également, la feraient aisément reconnaître¹⁸³.

Ses instructions démontrent une bonne maîtrise de la théorie et de la pratique artistiques. « Si cette situation vous plaît, lui écrit-elle dans la lettre, faites le moi dire demain matin, je vous enverrai une description plus détaillée de la caverne, qui, à certain endroit où elle se

¹⁸⁰ Il est mentionné dans la lettre du 10 février que la seconde édition contiendrait deux dessins de Girodet, mais, finalement, seule une illustration sera réalisée pour couvrir le frontispice du roman. Le frontispice est d'ailleurs mentionné dans la *Liste des principaux ouvrages de Girodet* établi par Coupin (1829, t. 1, p. lxxxij).

¹⁸¹ Le « Louis » est l'unité monétaire de l'Ancien Régime qui sera dissolue sous la Révolution. Par la loi du 28 thermidor an III (15 août 1795), le franc devient la nouvelle monnaie nationale. Le fait que Candaille se réfère à l'ancienne unité monétaire peut s'expliquer par ses convictions profondément royalistes.

¹⁸² Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [mi-février (?) 1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 20.

¹⁸³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], jeudi 22 [février 1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 22. C'est Candaille qui souligne.

divise en deux galeries souterraines, donnerait aussi plus de mouvement au dessin¹⁸⁴ ». Girodet se conforme à l'ensemble décrit par Candelle tout en modifiant légèrement la présentation de l'héroïne : il représente une femme vêtue d'une simple coule rehaussée d'un pendentif en forme de crucifix ; auréolée d'un drapé blanc, elle adopte une pose légèrement voûtée à l'ombre d'une caverne dans laquelle elle s'apprête à entrer (**fig. 3.13**). L'aspect final reste donc fidèle aux exigences de l'écrivaine. Elle se réjouit du travail et de l'implication de son ami : « ce second mariage de talens sera, j'espère, plus heureux encore que le premier puisqu'il est vrai que, même pour le succès d'un roman, la correction et la sagesse sont des titres incontestables¹⁸⁵ ».



Fig. 3.13, Pierre Adam (d'après Girodet), gravure pour *Agnès de France ou le Douzième Siècle*, 1821, fusain avec rehauts de craie blanche, 12,7 × 9 cm, Paris, BnF.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Lettre de Candelle à Girodet, [Paris], [début avril (?)] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 21.

Satisfaite du dessin, Candaille doit maintenant engager un graveur. L'éditeur lui recommande les services de Pierre-François Bertonnier, qui ambitionne « depuis longtemps l'honneur de graver quelque chose d'après [Girodet]¹⁸⁶ », mais elle l'évince au profit d'un graveur conseillé par Girodet, Pierre-Michel Adam, dont il apprécie le sérieux et le talent¹⁸⁷. Candaille sera d'ailleurs très contente du travail d'Adam : « La vignette de M^r Adam m'a paru, en effet, charmante. Il suffisait, d'ailleurs, que vous l'eussiez choisi pour que je ne regardasse à quoi que ce fut¹⁸⁸ ». On perçoit ici une subtile dépréciation de sa capacité de discernement qui insinue que, sans Girodet, Candaille n'aurait pu faire mieux, faisant ainsi écho à la stratégie de compromis de Poovey.

Une fois de plus, Candaille se charge de faire la liaison entre Girodet, le graveur et le libraire¹⁸⁹. Le dessin de Girodet est terminé à temps, mais la gravure d'Adam se fait attendre, au point que le peintre va lui-même intervenir afin que l'ouvrage soit prêt pour le mois de mai :

Je desire beaucoup mon amie que votre ouvrage ait tout le succès que lui merite son importance et le talent de l'auteur [...]. Je desire bien vivement mon amie que [...] l'accueil que j'augure pour vous dans le public de cette nouvelle production vous dédommage de toutes les manières¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [lundi] 26 [février 1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 25.

¹⁸⁷ Pierre-Michel Adam fut l'élève de Pierre-Narcisse Guérin. Il travailla avec François Gérard, Louis Hersent et Alexandre-Joseph Desenne. (Émile Bellier de la Chavignerie. *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*. [Paris, Librairie Renouard, 1, 1882] p. 7-8.) En bonne gestionnaire, Candaille tient à rencontrer toutes les personnes avec qui elle travaille, et son entretien avec Adam est loin de la décevoir : « Après quelques mots d'explication, il a paru se pénétrer du sentiment si fin de cette jeune figure d'Agnès, et m'a bien promis de mettre tous ses soins à la copier le plus heureusement, c'est à dire, le plus fidèlement possible. Si, comme il l'espère toujours, il peut être prêt pour notre époque, rien ne manquera à ma satisfaction ; parce que, à la consolation du succès dont on me flatte, se joindra le plaisir de voir mon éditeur content de son trait, et j'en serais bien charmée, car c'est un excellent homme ». (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 25 [mars (?)] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 35.)

¹⁸⁸ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 28 [mars] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 26.

¹⁸⁹ Voir les lettres suivantes : t. 4, 1820 [1821], n° 14 ; t. 4, 1820 [1821], n° 19 ; t. 4, 1820 [1821], n° 26.

¹⁹⁰ Lettre de Girodet à Candaille, Le Bourgoin, 1^{er} mai [1821], Orléans, SAHO ; cité dans Nivet, 2003, p. 38, lettre n° XV. Toutefois, le peintre ne peut assister au lancement du livre, ayant affaire à Montargis pour quelques semaines. (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], mercredi [début avril (?)] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 21.)

À la fin avril, un autre problème survient : les journaux libéraux refusent de faire la promotion d'*Agnès de France*¹⁹¹. Même si elle se console avec l'idée que les journaux royalistes évoqueront son roman¹⁹², elle espère néanmoins que l'annonce de la publication incitera plus de journaux à parler du projet¹⁹³. Au printemps, quelques articles et critiques littéraires traitent du livre¹⁹⁴ mais, au courant de l'été, aucun journal ne rendra compte de l'ouvrage, bien que la vaste majorité en annonçât favorablement la parution¹⁹⁵. Cet « insupportable silence » a tôt fait de la décourager ; en dix semaines, un seul article paraît dans les journaux quotidiens¹⁹⁶. Désespérée, elle implore l'aide à Girodet afin qu'il parle de leur projet à Bertin l'aîné, le directeur du *Journal des débats* : « tâchez qu'il fasse pour mon succès ce qu'il ferait pour un des vôtres¹⁹⁷ ». M. Bertin ne semble pas avoir pris de dispositions car, à la fin août, un « article agréable¹⁹⁸ » sur *Agnès* paraît dans la *Revue encyclopédique*¹⁹⁹, un périodique concurrentiel au *Journal des débats*. Candaille fait pression

¹⁹¹ Candaille qualifie ce geste d'« injuste » : « [...] ils ont refusé d'insérer une simple annonce préalable que leur avait envoyée une dame de mes amies : s'excusant sur la différence d'opinions qui ne leur permet pas de parler d'un ouvrage de moi sans le connaître... passe pour leur Silence et puissent-ils me l'accorder toujours ! mais quelle partialité injuste ! [...] et moi pour avoir eû celui d'être à la fois modéré et Sincère dans un ouvrage de pur agrément, il est possible [...] que je sois à la fois blâmée des vers pour ma modération ; et très mal vûe des autres pour ma témérité. » (Lettre de Candaille à Girodet, Paris, [dimanche] 29 avril [1821], Montargis, fonds Pierre Deslandres, déposé au musée Girodet, t. 4, n° 198 ; cité dans Lemeux-Fraitot, t. II, 2003, p. 108-109.)

¹⁹² Les journaux en question sont : *Le Drapeau Blanc*, le *Journal de Paris* et *La Gazette de France*. (*Ibid.*)

¹⁹³ Elle souhaite « seulement une annonce prochaine et gracieuse qui puisse motiver quelques lignes de souvenir dans la première revue littéraire : voilà tout ; et ce sera assez pour m'encourager à suivre le nouveau plan d'ouvrage qui m'occupe ». (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], mercredi 9 mai 1821, musée Girodet, t. 4, 1821, n° 41.) L'ouvrage en question est *Geneviève, ou Le Hameau, Histoire de huit jours*, publié en 1822.

¹⁹⁴ Jean Joseph Dussault, un journaliste et critique français qu'elle tient en haute estime, écrit un billet élogieux sur *Agnès* dans le *Journal des débats* (Dussault, *Journal des débats* ; cité dans *Le Mois littéraire et historique, ou Esprit des journaux* (1822) (t. 1, p. 394-397). Paris : Demonville). Pierre-Ange Vieillard, ami de Candaille, rend hommage à son roman (Vieillard, P.-A. (1821). *Annales de la littérature et des arts*, 4(34), p. 45-54) ; et Jean-Baptiste Pellissier traite le roman avec beaucoup d'égards (Pellissier, J.-B. (1821). *Mémorial universel : journal du Cercle des arts*, V, p. 357-364).

¹⁹⁵ Candaille n'est pas surprise que les journaux ayant promis de l'aider n'aient pas respecté leur engagement. (Lettre de Candaille à Girodet, Suresnes, [28 juillet] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 32.)

¹⁹⁶ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], lundi [13 août] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 31.

¹⁹⁷ *Ibid.* Rappelons que Bertin l'aîné s'est déjà impliqué dans la carrière de Girodet, notamment pour *Atala*. (À ce sujet, voir Chenique, 2005, p. 487-488.)

¹⁹⁸ Lettre de Candaille à Girodet, [Suresnes], 24 [août 1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 30.

¹⁹⁹ E. G. *Revue encyclopédique*, 11, 1821, p. 394-395, notice 205. Candaille mentionne ces « dispositions » dans une lettre du 24 août 1820 (t. IV, 1820 [sic], n° 30).

pour qu'un autre collaborateur écrive un article sur son roman dans le *Journal des débats*, mais les démarches de Bertin l'aîné ne s'avèrent pas concluantes. Elle se résout donc à l'inévitable : « nous tâcherons d'aller sans eux²⁰⁰ ! ». Ses initiatives personnelles²⁰¹ jumelées aux critiques positives des journaux et à l'association de Girodet à son livre portent fruit car, le 5 septembre, elle est à court d'exemplaires²⁰². Quelques semaines plus tard, l'article pour lequel elle s'était tant battue est enfin publié dans le *Journal des débats* : « L'article que je vous annonçais ne parle que d'*Agnès* ; mais [on] en parle très bien ce qui ne peut que vous plaire... puisqu'entre nous, tout est commun²⁰³ ».

À la suite du succès d'*Agnès*, elle débute l'écriture de deux romans : *Geneviève ou le Hameau, histoire de huit jours*, un court ouvrage commencé des années auparavant et qui finalement sera complété en 1822 sous la forme d'un récit de voyage²⁰⁴ ; et *Blanche d'Évreux, ou le Prisonnier de Gisors*, son troisième roman historique²⁰⁵ prenant place une fois de plus au Moyen Âge, mais autour de la figure de Blanche d'Évreux (ou de Navarre), reine de France. Cet ouvrage fut publié le 15 janvier 1824 chez Claude-Joseph Trouvé²⁰⁶ en deux volumes (format in-12). Durant cette période, Candaille et Girodet ne s'écrivent presque plus en

²⁰⁰ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], 24 août [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 30.

²⁰¹ Au début du premier tome de la seconde édition d'*Agnès de France*, Candaille écrit une épître dédicatoire à M^{me} la duchesse de Duras. Son mari fait partie des personnes haut placées ayant influencé le traitement de la demande de Candaille pour une pension de la Maison du Roi (Candaille, 1829, p. 18).

²⁰² Une fois de plus, elle demande à Girodet de lui prêter l'un de ses propres exemplaires. (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], [mercredi] 5 septembre [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 17.)

²⁰³ Lettre de Candaille à Girodet, [Paris], 24 [septembre] [1821], musée Girodet, t. 4, 1820 [sic], n° 36.

²⁰⁴ Candaille aurait commencé à écrire ce livre en 1811 : « Je m'occupe d'un petit ouvrage que je compte vous lire dès qu'il sera fini. J'imagine que l'histoire de 8 jours de ma vie ne sera pas sans intérêt pour vous. Mais vous croyez bien que je n'écrirai jamais celle de nos amours... [*phrase illisible*] Toutes mes couleurs seraient trop pâles. » (Lettre de Candaille à Girodet, [Paris (?)], dimanche [juillet-septembre (?)] [1811], musée Girodet, t. 2, 1811, n° 70.) L'ouvrage est publié chez Arthus Bertrand, à Paris, en format in-12.

²⁰⁵ Bien qu'il soit officiellement attribué à ce genre littéraire, l'ouvrage tire davantage de la fiction royaliste que du roman historique. Même Candaille disait de son livre que c'était un conte, « dont une moitié appartient à l'histoire, et l'autre moitié à l'imagination », comme elle le formule dans l'introduction (Candaille, J. (1824). *Blanche d'Évreux ou le Prisonnier de Gisors* (p. jx). Paris : Trouvé).

²⁰⁶ Fonctionnaire et diplomate français, Trouvé devint éditeur et un des rédacteurs du *Conservateur* entre 1819 et 1820. Il fut ensuite breveté imprimeur le 11 septembre 1821 et libraire le 17 avril 1822. (L. G. Michaud (dir.) (1819). *Biographie des hommes vivants* (t. 5, p. 472-473). Paris : L. G. Michaud.)

raison de l'état de santé du peintre qui se dégrade à vue d'œil²⁰⁷. En tout, iels ne se rencontrent que deux fois au courant de l'année 1822²⁰⁸. Cette situation explique sans doute pourquoi elle fait appel à lui non pas pour participer directement à son projet, mais pour qu'il lui recommande une personne de son atelier afin d'accomplir cette tâche :

[...] obligez-moi, avant que de partir, de m'indiquer celui de vos élèves dont le crayon le plus souple puisse le mieux se prêter à l'exécution de deux dessins fort gais, mais élégans, dont je veux escorter mon Roman Anecdote [Blanche]²⁰⁹.

Finalement, les deux dessins seront substitués par un frontispice apparaissant en tête des deux éditions de 1824. Le mystère persiste toutefois à savoir qui composa le frontispice, car la correspondance entre Candeille et Girodet ne renferme aucun indice sur l'identité du dessinateur. L'*Inventaire du fonds français après 1800* nous informe que le frontispice aurait été gravé par Antoine-Jean-Baptiste Coupé, élève de Barthélémy Roger (qui conçut l'une des gravures de *Bathilde*)²¹⁰. Le nom de Coupé figure d'ailleurs en bas à droite de la gravure. Or, en y regardant de plus près, on aperçoit un autre nom au bas de la gravure : « Périé inv. ». Se pourrait-il que ce soit Antoine-Hilaire-Henri Périé de Senovert, dit « Henri » Périé, le troisième époux de Candeille ? Ancien élève de David²¹¹, il était tout à fait apte à concevoir le frontispice d'un livre – livre écrit par sa femme, de surcroît. L'hypothèse que Candeille se soit elle-même chargée du dessin est également plausible, étant donné ses

²⁰⁷ Girodet fut même absent du Salon de 1822. Cependant, comme en 1817, le peintre y est présent par l'évocation de plusieurs de ses œuvres, dont *Pygmalion et Galatée* et le tableau de Dejuinne. (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822* (1822) (p. 36, 40, 118, 169, 171-172, 174). Paris : C. Ballard.) Candeille visite le Salon à son ouverture et, même si elle déplore l'absence de son partenaire, elle se réjouit d'y voir afficher quelques-unes de ses plus grandes œuvres reproduites en gravures (lettre de Candeille à Girodet, [Paris], [dimanche] 5 [mai] [1822], musée Girodet, t. IV, 1822, n° 50).

²⁰⁸ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], [31 décembre 1822], musée Girodet, t. 4, 1823 [sic], n° 55. Les dernières lettres qu'ils s'échangeront (de janvier à février 1824) concernent la promotion de *Blanche*, pour laquelle Candeille requiert l'aide du peintre pour en faire la publicité dans le *Journal des débats* (lettre de Candeille à Girodet, [Paris], 30 janvier [1824], musée Girodet, t. 4, 1824, n° 60 ; lettre de Girodet à Candeille, [Paris], 18 février 1824, musée Girodet, t. 5, n° 1).

²⁰⁹ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 3 novembre 1822, musée Girodet, t. 4, 1822, n° 48.

²¹⁰ Adhémar, J. (dir.) (1949). *Inventaire du fonds français après 1800* (t. 5, p. 238). Paris : BnF (Département des estampes et de la photographie).

²¹¹ Souvent qualifié de « peintre médiocre » par ses contemporains, Périé aurait eu tendance, selon Delécluze, à se promener à Paris vêtu d'un « costume du beau Paris ». (Delécluze. « 13 décembre 1824 ». *Journal*, 1948, p. 59-60 ; Levitine, 1978, p. 50-51). Au regard de cette description, l'assimilation à la secte des Barbus nous semble plus que probante.

habiletés artistiques que nous avons évoquées au chapitre 2. Nous ne disposons malheureusement pas assez d'informations pour corroborer l'une ou l'autre de ses possibilités.

Ce deuxième projet étant terminé, elle part avec Henri Périé vivre à Nîmes, dans le sud de la France, où elle vécut plusieurs années dans le confort d'une retraite paisible et bien méritée. Éloignée de la capitale, elle ne voit presque plus Girodet, dont l'état de santé s'aggrave (sans qu'elle ne soit informée de sa dégradation). Les lettres qu'elle échange avec son enoutage sont toutes teintées d'une grande tristesse par rapport à l'absence de son grand ami dans sa vie. Elle parvient néanmoins à se divertir, organisant des salons à son domicile et préparant le chantier de ses mémoires mais, à l'hiver 1824, son monde s'effondre : Girodet, après des semaines d'agonie, s'éteint le 9 décembre 1824. L'annonce de sa mort plonge Candeille dans une profonde dépression de laquelle elle n'émergea que bien des années plus tard. À Paris, elle est surnommée la « veuve Girodet²¹² » et tient ce rôle jusqu'à la fin. Ayant acheté des années plus tôt un terrain communal au cimetière du Père Lachaise²¹³, où elle espérait, le moment venu, pouvoir reposer auprès de lui pour l'éternité, elle rédigea l'épithaphe pour leur tombe commune :

De tendresse elle fut capable
plus qu'elle, il fut grand, admirable ;
priez, passant pour leur repos :
un pur amour, une gloire durable
les ont réunis sous ces tombeaux...
dans sa constance, inimitable
comme il le fut dans ses travaux²¹⁴.

Son souhait d'être enterrée avec lui ne sera, bien sûr, jamais respecté, les héritiers de Girodet en ayant décidé autrement. Bien que celui-ci soit inhumé au cimetière parisien (28^e division), son cœur repose dans une urne dans l'une des chapelles du chœur de l'église Sainte-Madeleine de Montargis, sa ville natale.

²¹² Candeille livre un puissant témoignage sur la mort de Girodet dans sa *Notice* (Candeille, 1829, p. 31-36).

²¹³ Lettre de Candeille à Girodet, [Paris (?)], 3 juin 1819, musée Girodet, t. 4, 1819, n° 9.

²¹⁴ *Ibid.*

Julie Candaille meurt le 3 février 1834, à l'âge de 67 ans, des suites d'une attaque cérébrale. À sa demande, son corps fut ramené à Paris, son cœur extrait et embaumé. Elle fut inhumée au cimetière du Père Lachaise dans la concession qu'elle avait choisie, près de celle de Girodet. Cependant, le 2 décembre de la même année, sa dépouille fut dépossédée de sa demeure et déplacée à la chapelle Ladureau, où il n'y a nulle trace de son nom ni de l'urne qui doit contenir son cœur²¹⁵.

À l'image de son exhumation, son nom tomba dans l'oubli. Figure pourtant très connue du XIX^e siècle, Julie Candaille fut effacée des mémoires et des dictionnaires pendant de nombreuses années. De son vivant, elle connut l'Ancien Régime et l'Empire, la révolution et la monarchie, le raffinement et le libertinage, les enivres et les remous des salons et de la scène, les vicissitudes de trois mariages... et l'aventure d'un grand amour. Peut-être aima-t-elle plus qu'elle ne fût aimée, peut-être fabriqua-t-elle en partie la puissance de cette liaison, peut-être exagéra-t-elle l'influence qu'elle put exercer sur celui qu'elle appela son partenaire de création, faute d'avoir pu en faire son partenaire de vie. Mais cet amour qu'elle mit en avant comme justification de son existence force le respect par sa persévérance et son dévouement absolu. Du fond de son « exil volontaire » à Nîmes, elle revoit la gloire de Girodet à travers ses souvenirs, le regard porté vers la tombe de son bien-aimé aux côtés duquel elle espère encore reposer, « et sa pensée, toujours nourrie de ce souvenir protecteur répète aujourd'hui comme hier [...], c'est à-dire dix sept ans d'une liaison qui les honora tous les deux, ... elle répète chaque jour :

*Un Amour immortel m'unissait à sa gloire ;
j'appris à l'admirer autant qu'à le chérir ;
Et c'est pour m'enchaîner encore à sa mémoire
Que je diffère de mourir !²¹⁶ »*

²¹⁵ Lassère, 2005, p. 246.

²¹⁶ Candaille, 1829, p. 35.

CONCLUSION

Nous avons pour objectif de faire une étude qui compléterait les connaissances sur le partenariat formé par Julie Candaille et Anne-Louis Girodet, et plus spécifiquement sur la contribution qu'elle apporta au travail du peintre. L'entreprise fut loin d'être aisée ; comme l'indique Heather Belnap Jensen, dans les dernières décennies, Girodet a essentiellement été étudié à travers une perspective androcentrique, c'est-à-dire en fonction du rôle central que le masculin joua chez lui, au point d'occulter la contribution des femmes dans sa carrière, que ce soit en tant que critiques, conseillères, mécènes ou disciples de son art. Pourtant, de nombreux indices tirés de sa correspondance et d'écrits contemporains laissent entendre que la carrière de Girodet n'était pas centrée autour des hommes autant qu'on pourrait le croire. En effet, des femmes de lettres comme Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Staël ont été « d'une importance capitale pour son ascension sociale et sa formation intellectuelle¹ », pour reprendre les termes de Sylvain Bellenger. Le rôle de ces femmes dans la production de ses œuvres, dans leur réception et dans leur diffusion, est crucial non seulement pour l'œuvre de Girodet, mais également pour la professionnalisation de la médiation artistique féminine au début du XIX^e siècle.

Dans le premier chapitre, nous avons démontré que la participation des femmes à la vie culturelle publique de l'Ancien Régime était plutôt marginale et relativement statique. En dehors de quelques écrivaines populaires et salonnières de renom, le siècle des Lumières ne fut pas une période d'une inclusion significative pour les femmes dans le monde culturel public. La période révolutionnaire, elle, démontre une nette expansion de l'implication féminine dans la culture. Les institutions culturelles de la monarchie et de l'aristocratie semblaient beaucoup plus froides à l'idée de laisser les femmes intégrer leurs rangs que l'était le monde commercial libéral de la presse et de l'imprimerie instauré par la

¹ Bellenger, 2005, p. 41.

Révolution. En dépit du profond sexisme de la vie politique de cette période et de l'idéologie misogyne qui hiérarchisait les genres (en subordonnant la femme à l'homme), la Révolution française apporta néanmoins des opportunités exceptionnelles pour les femmes qui leur permirent d'entrer dans la sphère publique. Or, la science, la philosophie, les lois et la politique ne sont pas le reflet du monde social. Au début du XIX^e siècle, il n'existait pas une distinction aussi nette entre la situation professionnelle des femmes et celle des hommes, si bien que les femmes furent en mesure de poursuivre de brillantes carrières d'interprètes sans toutefois être qualifiées de « génies ». Le plus souvent, cet insigne ne revenait pas aux personnes qui exécutèrent le travail, mais à celles qui le conçurent (composition de la musique, création de la chorégraphie des ballets, etc.) et, non sans surprise, ces personnes étaient presque toujours des hommes. L'absence de reconnaissance du talent et du travail des femmes (et plus largement l'éviction des femmes de l'historiographie officielle de l'art) sous-tend une certaine crainte du discours féminin selon laquelle les femmes érudites étaient redoutables et leurs propos encore plus redoutés. Cette crainte, bien que persistante tout au long de l'histoire de l'art, prend une autre tournure au XIX^e siècle, notamment grâce à la suppression de la censure dans le monde de l'édition et de l'imprimerie en 1791² et à l'intégration de plus en plus fréquente des femmes au sein de l'enceinte sacrée de l'Académie et d'autres bastions masculins de l'autorité en matière artistique ou politique³. Les raisons qui expliquent ces changements sont nombreuses et complexes, mais elles parviennent à mieux cerner le contexte dans lequel les femmes – intellectuelles, philosophes, artistes, critiques, etc. – évoluèrent au sein

² Voir : Hesse, 2001, p. 37-40 ; Sullerot, É. (1966). *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848* (p. 124). Paris : Armand Colin ; Sauvé, R. (2000). Genre, écriture et institution. *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle* (p. 57-75). Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

³ De nombreux travaux ont porté sur cette question au cours des dernières années, dont : Garb, T. (1994). *The Sex of Art: In Search of le génie féminin. Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-century Paris* (p. 105-152). New Haven : Yale University Press ; Hyde, M. (2003). Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette. Dans Kahng, E. et Roland Michel, M. (dir.). *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette* [Catalogue d'exposition] (p. 75-93). Marseille : Musée des beaux-arts de Marseille ; Nochlin, L. (1993 [1971]). Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?. *Femmes, art et pouvoir et autres essais* (p. 201-244). Nîmes : Jacqueline Chambon ; Parker et Pollock, 1981, p. 1-49 ; Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and The Writing of Art's Histories*. Londres : Routledge ; Sofio, 2016.

du milieu artistique⁴. Ce genre de problématique apporte un élément pertinent à propos des difficultés qui se posent en général à toute femme désireuse de se lancer à l'époque dans une carrière artistique.

Julie Candaille, qui fut à la fois écrivaine, musicienne, cantatrice, actrice, librettiste, compositrice, dramaturge, romancière et salonnière, sut se tailler une place de choix sur la scène culturelle française. Son parcours est parsemé d'embûches liées essentiellement à son sexe, mais, en dépit des critiques et des incessantes remises en question sur son travail et ses facultés créatrices, elle accéda à la renommée, sans toutefois passer à la postérité. Son expérience et ses connaissances du milieu artistique parisien en firent une alliée idéale pour Girodet. Cependant, leur partenariat ne se forma pas dès la première rencontre. En effet, comme nous l'avons vu, la genèse de leur relation prend racine dans le scandale de 1799 où s'affrontèrent sur la scène publique la capricieuse Élise Lange, belle-fille de Candaille, et le très orgueilleux peintre pour une histoire de tableau et de faveurs sexuelles. Finalement, l'événement créa tant de remous que la réputation de l'artiste en fut lourdement entâchée. Ce n'est que quelques années plus tard, en 1806, que Candaille entra à nouveau dans la vie du peintre mais, cette fois, pour ne plus jamais la quitter. Elle se résolut à mettre à contribution tout ce qu'elle savait pour lui venir en aide dans sa vie personnelle comme professionnelle. Ainsi débuta leur long et fructueux partenariat.

Le deuxième chapitre rend justement compte de l'apogée de leur association, qui se situe entre 1807 et 1810. Cette période marque un changement de cap dans leur relation, passant de l'intimité à la fraternité, caractérisée par deux dessins réalisés par Girodet : le *Projet de vase commémoratif* (1806) et le *Double portrait* (1807). Si le premier rend hommage à Candaille et à l'amitié qu'il lui porte, le second officialise leur statut d'alter egos, notamment grâce à la composition des personnages, tous deux placés de profil et regardant dans la même direction, qui établit la femme de lettres comme l'égale et la partenaire de Girodet.

⁴ Voir : Harten, E. et Harten, H.-C. (1989). *Femmes, Culture et Révolution*. Paris : Des Femmes/Antoinette Fougue ; Doy, G. (1994). *Women and the Bourgeois Revolution of 1789: Artists, Mothers and Makers of (Art) History*. Dans Perry, G. et Rossington, M. (dir.). *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture* (p. 184-203). Manchester : Manchester University Press ; Morin-Rotureau, É. (dir.) (2003). *1789-1799 : combats de femmes. La Révolution exclut les citoyennes*. Paris : Éditions Autrement.

Cette parité ne se reflète pas seulement sur le volet professionnel de leur relation ; iels partageaient également les mêmes centres d'intérêt et les mêmes aptitudes créatrices, quoiqu'à différents degrés. L'autoportrait inédit de Candaille conservé à la galerie Marty de Cambiaire fait d'ailleurs état des habiletés artistiques de la femme de lettres, habiletés qui constituent le fondement de son statut de connaisseuse des arts. Nous qualifions cette période charnière comme étant l'apogée de leur partenariat, car c'est au cours de cette période que l'engagement de Candaille dans la carrière de Girodet est le plus significatif. Ses tâches concernaient plusieurs pans de la vie professionnelle de l'artiste : la perception des honoraires pour les portraits ; la prise en charge des retards de paiement (surtout en ce qui a trait aux 36 portraits de Napoléon) ; l'organisation des manœuvres relatives aux élections de Girodet à des postes honorifiques prestigieux, tels que la croix de la Légion d'honneur et l'Institut de France ; le développement d'un réseau plus étendu de client·e·s, et plus particulièrement chez les femmes de la haute société avec qui Candaille agissait en tant qu'intermédiaire ; et, surtout, la critique des œuvres d'art. C'est à ce volet que se concentra la dernière partie de cette étude.

Le troisième chapitre, tel que mentionné ci-haut, se consacre à la portion critique du partenariat de Candaille et Girodet. Nous avons choisi trois œuvres importantes du corpus du peintre : *Atala au tombeau* (1808), *La révolte du Caire* (1810) et *Pygmalion et Galatée* (1819). Notre choix s'est orienté vers ces peintures pour des raisons chronologique (à l'instar de la division de nos chapitres, ces œuvres marquent une période précise du partenariat – la genèse, l'apogée et le déclin) et historiographique (elles suscitèrent la plus grande attention de Candaille dans toute sa correspondance avec le peintre).

Comme nous avons pu le constater, le fait de critiquer une œuvre ou l'ensemble de l'œuvre d'un artiste masculin constitue pour une femme un privilège et un jeu risqué. Candaille en était pleinement consciente et n'hésita pas à avoir recours à des techniques discursives afin d'émettre sa critique sans être critiquée à son tour. Nous avons associée les techniques déployées par Candaille à quatre ancrages théoriques féministes : la théorie du point de vue (*standpoint theory*), la stratégie de compromis de Mary Poovey, la rhétorique du ravissement d'Heather Belnap Jensen et la technique de la mascarade de Mary Ann

Schofield. Les méthodes de Poovey et Schofield sont similaires dans leur application ; elles visent à modifier le discours de la femme critique de façon à dissimuler un message sous-jacent. Dans le cas de Candaille, ce message implicite portait sur l'aspect stylistique des œuvres de Girodet qu'elle influençait pour mieux correspondre à ses goûts personnels et à ceux du public. C'est ici qu'intervient la rhétorique du ravissement de Jensen ; en s'impliquant dans le processus de création de l'artiste, Candaille parvenait à laisser son empreinte sur les œuvres de ce dernier, et ainsi créer l'effet escompté. Girodet était très réceptif aux conseils (assumés ou détournés) de sa partenaire ; dans sa *Notice biographique*, Candaille raconte qu'il qualifia même ses interventions éclairées d'« instinct de femme », que l'on pourrait attribuer à la formulation moderne de « touche féminine ». Cette confiance mutuelle s'est avérée très productive, car les trois œuvres auxquelles l'écrivaine collabora comme critique et conseillère reçurent, au moment de leur exposition, un grand succès d'estime et jouirent d'une forte renommée. Par ailleurs, leur collaboration fut si efficace que Candaille invita son partenaire à participer à deux de ses projets éditoriaux : *Bathilde, reine des Francs* (1814) et *Agnès de France* (1821). Une fois de plus, l'entreprise fut couronnée de succès, au point qu'elle interpréta leur travail d'équipe comme un « mariage de talents ». Ces projets éditoriaux qu'ils réalisèrent ensemble constituent certainement la consécration de leur partenariat. Par conséquent, il serait plus que pertinent d'approfondir la question et d'y consacrer un travail de plus grande envergure. Ce sujet d'étude nous semble assez fertile pour être développé davantage, notamment en ce qui a trait au rôle de Candaille au sein de ces projets éditoriaux et à ses facultés de gérer, décider et promouvoir ses créations littéraires dans un milieu où les femmes n'évoluent que rarement et, surtout, difficilement.

Le rôle pivot que joua Julie Candaille dans la carrière du peintre, dont elle ne cacha jamais ni l'admiration ni l'adoration, dépasse le simple cadre anecdotique : son importance dans la vie de l'artiste a trop souvent été minimisée ou sous-estimée, alors que leur correspondance démontre clairement que Candaille s'est plus investie que n'importe qui d'autre dans l'œuvre de cet artiste de renom.

L'une des difficultés auxquelles nous nous sommes heurtée dans cette recherche réside dans l'étude des sources primaires, à savoir la *Notice biographique* de Candaille portant sur sa relation avec Girodet, ainsi que toute sa correspondance avec lui. Ces sources, bien que fondamentales et foncièrement pertinentes d'un point de vue sociologique, sont très fortement empreintes des fabulations de l'écrivaine. La sélection des informations en lien avec leur relation professionnelle appelait donc une analyse plus approfondie afin de dissocier la romance de la réalité, et une remise en contexte générale de la situation politico-historique dans laquelle vivaient Candaille et Girodet. Les circonstances sexistes et profondément inégales des périodes révolutionnaires et postrévolutionnaires amènent effectivement à repenser la singularité de leur partenariat. La place prépondérante que Candaille tient dans la vie d'un artiste reconnu et accompli démontre son degré d'influence non seulement dans la carrière de Girodet, mais également dans le milieu culturel parisien. Sa polyvalence témoigne de ses talents d'agente artistique, de gestionnaire et de fidèle porte-parole, en plus d'établir sa position de connaisseuse des arts pour l'ensemble des critiques qu'elle formula sur ses œuvres picturales et littéraires. En fait, son affiliation avec Girodet était si bien connue du public que les gens s'adressaient directement à elle pour effectuer une commande auprès du peintre. Nous osons même affirmer que le corpus artistique de Girodet est intrinsèquement lié à l'agentivité de Candaille dans le contexte de production, de réception et de diffusion de ses œuvres. À ce titre, celles-ci devaient être examinées en fonction d'une approche féministe, d'où la nécessité d'articuler et de faire discourir histoire, culture et politique dans le contexte de l'époque postrévolutionnaire.

Plus qu'on ne la reconnût jusqu'à présent, Julie Candaille eut un impact majeur et positif dans l'œuvre et la vie de Girodet. Le choc de sa mort fut telle qu'il lui fallut près de deux ans pour rédiger et publier un dernier hommage à son partenaire disparu⁵. L'hommage,

⁵ En 1826, Candaille écrit également trois autres critiques littéraires dans les *Annales de la littérature : Cinq Mars, ou une conjuration sous Louis XIII*, par M. le comte Alfred de Vigny (24, p. 7-12) ; *La Christiade de vida, évêque d'Albe* (25, p. 17-22) ; *Époques mémorables de la Révolution et de la Restauration, mélanges en vers et en prose*, par P. A. Vieillard... (25, p. 497-501). (Jensen, 2013, p. 286, note 36.)

paru sous la forme d'un essai de huit pages dans les *Annales de la littérature*⁶, est un acte public de réhabilitation par la critique artistique. Elle y présente un puissant plaidoyer qui rétablit l'honneur de son ami et passe au crible ceux qui attaquèrent et salirent son travail, une entreprise pour laquelle Candaille mobilisa un savoir-faire considérable et son pouvoir de persuasion percutant, pour ne pas dire péremptoire. Ce texte est remarquable puisque, d'une part, il fut rédigé par une femme de lettres et publié dans une revue littéraire importante, et d'autre part, le ton ferme et assuré qu'elle emploie est peu commun pour un « écrit de femme » à l'époque de la Monarchie de juillet⁷. Cela dit, l'élément le plus édifiant de cette critique est sans contredit son appel lancé aux « connaisseuruses », à la fin de son texte :

Mais peut-être n'est-il accordé qu'aux femmes d'apprécier le tact exquis, ce tact si rare des convenances, qui donne à la scène de l'*aveu* cette expression enchanteresse de passion et de regret du côté de Didon, de tristesse et de pitié du côté de sa sœur Élise⁸ !

Ce passage révèle la conscience qu'avait Candaille de l'existence d'un lectorat *et* d'un public féminins sensibles à l'art. Elle ne se contenta pas seulement d'écrire *sur* ce public féminin, mais *pour* lui, en mettant l'accent sur le privilège de la perspective féminine, un thème central tout au long de ses écrits sur l'art. Ainsi, en réhabilitant l'honneur de Girodet, elle donna une place d'honneur aux femmes. En se plaçant tacitement comme une partenaire critique du peintre, elle offrit aux femmes la possibilité de devenir des observatrices privilégiées et, finalement, elle montra l'importance de considérer autrement les femmes que par le rôle stéréotypé d'éternelle muse muselée.

⁶ Candaille, J. (1826). De Girodet, et de ses ouvrages sur l'Anacréon et l'Énéide. *Annales de la littérature* (23), 298-305.

⁷ Voir : McWilliam, N. (1991). Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet. *Romantisme* (71), 19-30 ; Thérénty, M.-È. (2003). Femmes, journalisme et pensée sous la Monarchie de Juillet. Dans Triaire, S., Planté, C. et Vaillant, A. (dir.). *Féminin/Masculin : Écritures et représentations. Corpus collectifs* (p. 93-112). Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée ; Lachenal, L. et Méneux, C. (dir.) (2015). *La Critique d'art, de la Révolution à la monarchie de Juillet, enjeux et pratiques. Actes de colloque, Centre de recherche HiCSA, 26 novembre 2013*. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁸ Candaille, 1826, p. 305. (L'italique est de l'auteur.) La « scène de l'aveu » réfère au Chant IV de l'*Énéide* où Didon confie à sa sœur son amour pour Énée.

BIBLIOGRAPHIE

Archives/sources primaires

- Candeille, J. (1809). *Lydie ou Les Mariages manqués*. Paris : Barba.
- Candeille, J. (1814). *Bathilde, reine des Francs*. Paris : Le Normant.
- Candeille, J. (1814, 3 avril). « Lettres aux sociétaires [de la Comédie-Française] ». *Dossier Candeille*. Paris, BnF (Musée de la Comédie-Française).
- Candeille, J. (1817). *Réponse de Madame Simons-Candeille à un article de biographie*. Paris : J. Gratiot.
- Candeille, J. (1818). *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, et quelques fragmens de littérature légère*. Paris : Delaunay/Mongie/Lenormand/L'Huillier.
- Candeille, J. (1821). *Agnès de France ou le Douzième Siècle*. Paris : Le Normant.
- Candeille, J. (1824). *Blanche d'Évreux ou le Prisonnier de Gisors*. Paris : Trouvé.
- Candeille, J. (1826). « De Girodet, et de ses ouvrages sur l'Anacréon et l'Énéide ». *Annales de la littérature* (23), 298-305.
- Candeille, J. (1828). *Essai sur les félicités humaines, ou Dictionnaire du bonheur* (t. II). Paris : Pillet aîné.
- Candeille, J. (1829). *Notice biographique sur Anne Louis Girodet et Amélie Julie Candeille, pour mettre en tête de leur correspondance secrète, recueillie, et publiée après leur mort par... Nîmes, 1^{er} août 1829*. Montargis : Musée Girodet.
- Candeille, J. (dates variées). [Dossier de 23 lettres écrites par Candeille à différents correspondants]. Paris : Bibliothèque nationale de France (Louvois).
- Candeille, J. (dates variées). [Dossier de 7 lettres écrites par Candeille à différents correspondants]. Paris : Bibliothèque nationale de France (l'Arsenal).
- Correspondance entre Julie Candeille et Anne-Louis Girodet* [336 lettres réparties entre 1807 et 1834]. Montargis, Musée Girodet. 5 tomes.
- Girodet, A.-L. (1790-1792). *Cabier de croquis dessinés à Rome*. 44 feuillets.
- Girodet, A.-L. (1800-1830). *Recueil. Études et portraits de l'atelier de Girodet*. 134 feuillets.
- Girodet, A.-L. (1806-1808). *Girodet : Autographes et dessins*. 70 feuillets.
- Girodet, A.-L. (s. d.). *Recueil. Œuvre de Girodet-Trioson*. Document iconographique (formats divers). Paris : Bibliothèque nationale de France (cabinet des estampes).

Ouvrages de référence

- Académie française (1835). *Dictionnaire de l'Académie française* (t. 1, 6^e éd.). Paris : Firmin Didot frères.
- Adhémar, J. (dir.) (1949). *Inventaire du fonds français après 1800* (t. 5). Paris : BnF (Département des estampes et de la photographie).
- Arnault, A. V. (dir.) (1822). « Candaille (Julie-Simons) ». *Biographie nouvelle des contemporains, ou Dictionnaire historique et raisonne de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*. Paris : Librairie Historique, 4, 70-71.
- Audiffret, H. (1836). « Candaille (Amélie-Julie) ». *Biographie universelle, ancienne et moderne* (p. 63-69). Paris : Michaud.
- Cara, M., Cara, J.-M. et Jode, M. (2011). « Notice “La Candeur” ». *Dictionnaire universel de la Franc-Maçonnerie* (p. 155-158). Paris : Larousse.
- De Somaize, A. B (1856 [1661]). *Le Grand Dictionnaire des Précieuses ou la clef de la langue des ruelles* (t. 1). Paris : P. Jannet.
- Lyonnet, H. (1912). *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie...* (t. I). Genève : Revue universelle internationale illustrée.
- Michaud, J.-F. et Michaud, L. G. (1836). « Candaille (Amélie-Julie) ». *Biographie universelle, ancienne et moderne ; ou, Histoire, par ordre alphabétique : de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*. Paris : Michaud frères, 60, 63-69.
- Michaud, L. G. (dir.) (1816, octobre-1817, février). « Candaille (Julie) ». *Biographie des hommes vivants ou histoire par ordre alphabétique de la vie publique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits. / par Une Société de gens de lettres et de savants* (t. II). Paris : L. G. Michaud.
- Miquel, P. et Picard, P. (1997). *Dictionnaire des symboles mystiques*. Paris : Léopard d'Or.
- Quérard, J.-M. (1827-1839). « Simons-Candaille ». *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, IX, 178-180.
- Vandevijvere, P. (2015). *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*. (Guy Bastiaensen, trad.). Bruxelles : Primento.

Monographies/chapitres de livres

- Alexandre, F. (dir.) (2005). *Correspondance : le rendez-vous manqué. Sand Delacroix*. Paris : L'Amateur.
- Badinter, É. et Badinter, R. (1988). *Condorcet (1743-1794) : Un intellectuel en politique*. Paris : Fayard.
- Bajou, V. et Lemeux-Fraitot S. (2002). *Inventaire après décès de Gros et de Girodet : documents inédits*. Paris : V. Bajou/S. Lemeux-Fraitot.
- Barthélemy Gallix, J. C. (1853). *Histoire complète de Napoléon III : empereur des Français*. Paris : Morel.
- Bartolena, S. (2003). *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*. (Ida Giordano, trad.). Paris : Gallimard.
- Bellenger, S. (1999). « Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture ». Dans Fumaroli, M. (dir.). *Chateaubriand et les arts* (p. 111-135). Paris : Fallois.
- Bellet, R. (1982). « Masculin et féminin dans les pseudonymes des femmes de lettres au XIX^e siècle ». *Femmes de lettres au XIX^e siècle. Autour de Louise Colet* (p. 249-281). Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Bellier de La Chavignerie, É. (dir.) (1863). *Lettres inédites du peintre Girodet-Trioson, de Suvée, directeur de l'École de Rome et du général Gudin, gouverneur du château de Fontainebleau, à Ange-René Ravault, peintre, graveur, lithographe de Montargis. Précédées d'une Notice sur Ravault*. Pithiviers : Chenu.
- Bergeron, L. (1999). *Banquiers, négociants et manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Berlanstein, L. R. (2001). « The Erotic Culture of the Stage ». *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle* (p. 104-134). Cambridge : Harvard University Press.
- Bernier, G. (1975). *Anne-Louis Girodet, 1767-1824, prix de Rome 1789*. Paris : Jacques Damase.
- Betzer, S. E. (2012). « Marie d'Agoult, the Aesthetics of Androgyny, and the Apotheosis of Ingrisme ». *Ingres and the Studio: Women, Painting, History* (p. 143-184). Pennsylvania : University of Pennsylvania Press.
- Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie (1814). Paris : Pillet.
- Blanc, L. (1864). *Histoire de la Révolution française* (t. 3, 2^e éd.). Paris : Pagnerre/Furne et cie.
- Blanc, O. (2006). « Amélie-Julie Candaille : la séductrice ». *Portraits de femmes : artistes et*

- modèles à l'époque de Marie-Antoinette* (p. 317-322). Paris : D. Carpentier.
- Boime, A. (1987). *Art in an Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bonnefon, P. et De Boufflers, S.-J. (1906). *Journal inédit du second séjour au Sénégal (3 décembre 1786–25 décembre 1787)*. Paris : Éditions de la Revue politique et littéraire et Revue scientifique.
- Borzello, F. (1998). *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris : Thames & Hudson.
- Bouteiller, P. (1995). *Le chevalier de Boufflers et le Sénégal de son temps (1785-1788)*. Paris : Lettres du Monde.
- Brogniez, L. (2005). « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIX^e siècle ». Dans Triaire, S., Planté, C. et Vaillant, A. (dir.). *Féminin/Masculin : Écritures et représentations. Lieux littéraires/La revue. Corpus collectifs* (p. 113-125). Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée (7-8).
- Campbell, C. O. (dir.) (1992). *Women in the Victorian Art World*. Manchester/New York : Manchester University Press.
- Castelot, A. (2007). *Bonaparte*. Paris : Perrin.
- Chaumette, X., Montet, E. et Fauque, C. (1992). *Le tailleur. Un vêtement-message*. Paris : Syros/Alternatives.
- Chenique, B. (2005). « La vie de Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), dit Girodet-Trioson, Essai de biochronologie ». Dans Bellenger, S. (commiss.), *Girodet (1767-1824)*, Paris : Éditions Gallimard.
- Cochelet, L. (1907 [1836-1838]). *Mémoires sur la reine Hortense et la famille impériale* (t. 1). Paris : P. Ollendorff.
- Coupin, P.-A. (1829). *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire : suivies de sa correspondance*. Paris : Jules Renouard. 2 vol.
- Coupin, P.-A. (ca 1825). *Explication iconographique du Portrait satirique de Mademoiselle Lange en Danaé*. Versailles : Archives des Yvelines (fonds P. A. Coupin – J. 2072).
- Crow, T. (1997). *L'atelier de David. Émulation et Révolution*. Paris : Gallimard.
- Crow, T. (2000). *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Macula.
- Dagorne, R. et Lemeux-Fraitot S. (2006). *Girodet sous le regard de Dejuinne – Portrait du maître dans son atelier*. Montargis : Musée Girodet.
- Davis, W. (1994a). « The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion* ». Dans Bryson, N., Holly, M. A. et Moxey, K. (dir.). *Visual Culture. Images and Interpretations* (p.

- 168-201). Hanovre/Londres : Wesleyan University Press/University Press of New England.
- Davis, W. (1994b). « Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History ». *Gay and Lesbian Studies in Art History* (p. 141-159). New York : Howarth Press.
- De Balzac, H. (1901 [1846]). *Les Comédiens sans le savoir*. Dans *Œuvres complètes*. Paris : Ollendorf.
- De Goncourt, E. et De Goncourt, J. (1854). *La Révolution dans les mœurs*. Paris : E. Dentu.
- De Lamartine, A. (1861). *Histoire des Girondins* (t. 11). Paris : chez l'auteur.
- Degout, B. et al. (2015). *Chateaubriand par Girodet : un modèle inédit*. Paris : Lienart / Maison de Chateaubriand.
- Delécluze, É.-J. (1855). *Louis David, son école & son temps : souvenirs* (t. 1). Paris : Didier.
- Delécluze, É.-J. (2014 [1948]). *Journal de Delécluze 1824-1828 : La vie Parisienne sous la Restauration*. Paris : Grasset.
- Dinaux, A. (1868). *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes, leur histoire et leurs travaux* (t. 1). Paris : Bachelin-Deflorenne.
- Dock, T. S. (1983). *Women in the Encyclopédie: A Compendium*. Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Doy, G. (1994). « Women and the Bourgeois Revolution of 1789: Artists, Mothers and Makers of (Art) History ». Dans Perry, G. et Rossington, M. (dir.). *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture* (p. 184-203). Manchester : Manchester University Press.
- Doy, G. (1998). « The Female Spectators Find a Voice ». *Women and Visual Culture in 19th-Century France, 1800-1852* (p. 130-157). New York : Leicester University Press.
- Dubois-Nayt, A., Dufournaud, N. et Paupert, A. (2013). *Revisiter la querelle des femmes : Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*. Saint-Étienne : PU Saint-Etienne.
- Duby, G., Fraisse, G. et Perrot, M. (dir.) (2002). *Histoire des Femmes en Occident* (t. 4). Paris : Perrin.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 14 octobre 1808 (1808). Paris : Dubray.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810 (1810). Paris : Dubray.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 1^{er} novembre 1812 (1812). Paris : Dubray.

- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822 (1822). Paris : C. Ballard.
- Fend, M. (2011). *Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*. Paris : La Découverte.
- Fend, M., Hyde, M. et Lafont, A. (dir.) (2012). *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*. Dijon : Presses du réel/INHA. 2 vol.
- Fernandez, D. (1989). *Le rapt de Ganymède*. Paris : Grasset.
- Finch, A. (2000). « The invisible women of French theatre ». *Women's Writing in Nineteenth-Century France* (p. 62-75). Cambridge : Cambridge University Press.
- Fox-Genovese, E. (1987). « Women and the Enlightenment ». Dans Bridenthal, R., Koonz, C. et Mosher Stuard, S. (dir.). *Becoming Visible: Women in European History* (p. 251-277). Boston : Houghton Mifflin.
- Fraisse, G. (1989a). « Préface ». Dans Gacon-Dufour, M.-A. *Opinions de femmes. De la veille au lendemain de la Révolution française* (p. 7-19). Paris : Côté-femmes.
- Fraisse, G. (1989b). *Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*. Aix-en-Provence : Alinéa.
- Gainot, B. et Dorigny, M. (1998). *La Société des amis des noirs, 1788-1799. Contribution à l'histoire de l'abolition de l'esclavage*. Paris : Éditions UNESCO/EDICEF.
- Garb, T. (1994). « The Sex of Art: In Search of *le génie féminin* ». *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-century Paris* (p. 105-152). New Haven : Yale University Press.
- Gardner, E. J. (1979). « The Philosophes and Women: Sensationalism and Sentiment ». Dans Jacobs, E., Barber, W. H., Bloch, J. H., Leakey, F. W. et Le Breton, E. *Women and Society in 18th Century France* (p. 19-27). Londres : Athlone.
- Gianformaggio, L. (1990). « The 'Physical Organisation', Education and Inferiority of Women in Denis Diderot's Refutation of Helvétius ». *Women's Rights and the Rights of Man* (p. 52-61). Aberdeen : Aberdeen University Press.
- Gilbert, S. M. et Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven : Yale University Press.
- Goodman, D. (1994). *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca and London : Cornell University Press.
- Goodman, D. (2009). *Becoming A Woman in The Age of Letters*. Ithaca and London : Cornell University Press.
- Graves, R. (2007 [1967]). *Les mythes grecs* (Mounir Hafez, trad.) (t. I). Paris : Fayard.

- Grimaldo Grigsby, D. (2002). *Extremities: painting empire in post-revolutionary France*. New Haven : Yale University Press.
- Harten, E. et Harten, H.-C. (1989). *Femmes, Culture et Révolution*. Paris : Des Femmes/Antoinette Fougue.
- Harth, E. (1995). « The Salon Woman Goes Public... Or Does She? » Dans Goldsmith, E. et Goodman, D. (dir.). *Going Public: Women and Publishing in Early Modern France* (p. 181-193). Ithaca : Cornell University Press.
- Hesse, C. (1991). *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789-1810*. Berkeley/Los Angeles/Oxford : University of California Press.
- Hesse, C. (2001). *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton : Princeton University Press.
- Higonnet, A. (1989). « Situation critique de la féminité ». Dans Bouillon, J.-P. (dir.). *La critique d'art en France, 1850-1900. Actes de colloque, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 25 au 27 mai 1987* (p. 121-133). St-Étienne : Université de St-Étienne.
- Hivert-Messeca, G. et Hivert-Messeca, Y. (1997). « Vénus, Mars et Paris ». *Comment la franc-maçonnerie vint aux femmes : Deux siècles de Franc-Maçonnerie d'adoption, féminine et mixte en France 1740-1940* (p. 78-81). Paris : Dervy.
- Hoffmann, P. (1977). *La Femme dans la pensée des Lumières*. Paris : Ophrys.
- Hyde, M. et Milam, J. (2003). *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Abingdon-on-Thames : Routledge.
- Hyde, M. et Sheriff, M. D. (2017). *Becoming a Woman in the Age of Enlightenment. French art from the Horvitz Collection*. Boston : The Horvitz Collection.
- Jensen, H. B. (2013). « Amélie-Julie Candeille's Critical Enterprise and the Creation of 'Girodet' ». Dans Guentner, W. A. (dir.). *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts* (p. 73-92). Newark : University of Delaware Press.
- Jourdan, A. et Lentz, T. (2010). « Napoléon et les prix décennaux : une ambition culturelle pour la gloire de la France ». *1810, le tournant de l'Empire. Actes de colloque, Centre des archives diplomatiques de La Courneuve, 8 et 9 juin 2010* (p. 193-209). Paris : Nouveau Monde.
- Junot d'Abrantès, L. (1831). *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès, ou Souvenirs historiques sur Napoléon : la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* (t. IV). Paris : Ladvocat.
- Knott, S. et Taylor, B. (dir.) (2005). *Women, Gender and Enlightenment*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

- Lafargue, P. (1902). *La Légende de Victor Hugo*. Paris : Librairie G. Jacques & Cie.
- Lafont, A. (2005). *Girodet*. Paris : Biro/Réunion des musées nationaux.
- Laforgue, J. (1986 [1890]). *Œuvres complètes* (t. 2). Paris : L'âge d'homme.
- Lajer-Burcharth, E. (1999). *Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror*. New Haven/Londres : Yale University Press.
- Landes, J. (1988). *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca : Cornell University Press.
- Lassère, M. (2005). *Le portrait double : Julie Candaille et Girodet*. Paris : L'Harmattan.
- Laugée, T. (2015). *Figures du génie dans l'art français, 1802-1855*. Paris : PUPS.
- Lecestre, L. (dir.) (1897). *Lettres inédites de Napoléon I^{er} (an VIII-1815)*. Paris : E. Plon.
- Lécosse, C. (2018). *Jean-Baptiste Isabey : petits portraits et grands desseins*. Paris : CTHS/INHA.
- Legrand, A. et Glaudes, P. (dir.) (2018). *Des romancières sous la Restauration : genre et réception*. Paris : Classiques Garnier.
- Leroy, P.-A. (1892). *Girodet-Trioson, peintre d'histoire, 1767-1824* (2^e éd.). Orléans : H. Herluison.
- Letzter, J. et Adelson, R. (2001). *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press.
- Levitine, G. (1952). *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*. Cambridge : Harvard University.
- Levitine, G. (1978). *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*. University Park : The Pennsylvania State University Press.
- Lilti, A. (2005). *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard.
- Lippert, S. (2017). « The Iconography of Girodet's Endymion during the French Revolution ». Dans Peer, L. H. et Clason, C. R. (dir.). *Romantic Rapproches: New Essays on Romanticism across the Disciplines* (p. 96-119). Suffolk : Boydell and Brewer.
- Mack, P. (1984). « Women and the Enlightenment: Introduction ». Dans Hunt, M. et al. (dir.). *Women and the Enlightenment* (p. 1-11). New York : New York Institute for Research in History/New York Haworth Press.
- Maclean, I. (1980). *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Marquiset, A. (1911). *Quand Barras était roi*. Paris : Émile-Paul.

- Martin, J.-C. (2008). *La révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*. Paris : Armand Colin.
- Michel, R. (dir.) (1993). *David contre David. Actes du colloque, Musée du Louvre, 6-10 décembre 1989*. Paris : La Documentation Française. 2 vol.
- Michelet, J. (1849). *Histoire de la Révolution* (t. 4). Paris : Chamerot.
- Moins, C. (2005). « George Sand et Delacroix ». *George Sand et les arts* (p. 215-225). Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Monicat, B. (2006). *Devoirs d'écriture : modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Morin-Rotureau, É. (dir.) (2003). *1789-1799 : combats de femmes. La Révolution exclut les citoyennes*. Paris : Éditions Autrement.
- Nel, P. (1930). *Un biscuit de Sèvres dit la Belle Provençale – Émilie-Julie Candeille (1767-1834), conférence faite à la Société des « Amis du Vieux Toulon », le 21 mars 1930*. Toulon : Petit Var.
- Nisard, D. (1850). *Les Métamorphoses* (livre X). Paris : Firmin-Didot.
- Nochlin, L. (1993 [1989]). *Femmes, art et pouvoir et autres essais*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Offen, K. M. (2000). « Reclaiming the Enlightenment for Feminism ». *European Feminisms 1700-1950: A Political History* (p. 31-49). Palo Alto : Stanford University Press.
- Pannetier, A. J. (ca 1825). *L'Énéide : suite de compositions / de Girodet ; lithographiées d'apr. ses dessins....* Paris : M. Pannetier.
- Parker, R. et Pollock, G. (1981). « Critical Stereotypes: The Essential Feminine or How Essential is Femininity ». *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (p. 1-49). New York : Pantheon Books.
- Piton, C. (1913). *Le costume civil en France du XIII^e au XIX^e siècle : d'après les documents du temps (statues, peintures murales, tapisseries, vitraux, etc.)*. Paris : Flammarion.
- Plaisance, D. (2009). *Fugues musicales en Gâtinais : de Machault à Boulez, de Bruant à Louise Attaque, chorales, orchestres, harmonies....* Montargis : Éditions de l'Ecluse.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and The Writing of Art's Histories*. Londres : Routledge.
- Poovey, M. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology of Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : University of Chicago Press.
- Popiel, J. J. (2008). *Rousseau's Daughters: domesticity, education, and autonomy in modern France*. Durham/New Hampshire : University of New Hampshire Press.

- Pougetoux, A. (2003). *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*. Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux.
- Ratouis de Limay, P. (1949). « 5 novembre 1949. Un chanteur de l'Opéra, graveur et collectionneur, au début du XIX^e siècle. Michel Nitot-Dufresne ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (p. 70-78).
- Ribeiro, A. (1988). *Fashion in the French Revolution*. Teaneck : Holmes and Meier.
- Ribeiro, A. (1995). *The art of dress fashion in England and France, 1750 to 1820*. New Haven : Yale University Press.
- Rubin, J. H. (1989). « Disorder/Order: Revolutionary Art as Performative Representation ». Dans Petrey, S. (dir.). *The French Revolution 1789-1989: Two Hundred Years of Rethinking* (p. 83-111). Lubbock : Tex.
- Sauvé, R. (2000). « Genre, écriture et institution ». *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle* (p. 57-75). Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Schleifer, M. F. et Glickman, S. (1996). *Women Composers: Music Through the Ages*. Boston : G.K. Hall & Co. 8 vol.
- Schofield, M. A. (1990). *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799*. Newark : University of Delaware Press.
- Ségéral, P. et Gardès, P. (1997). *Dessiner l'Énéide – Anne-Louis Girodet / Philippe Ségéral*. Montargis : Musée Girodet.
- Sheriff, M. D. (1996). *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Sheriff, M. D. (2004). *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*. Chicago : University of Chicago Press.
- Sofio, S. (2016). *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : CNRS.
- Solomon-Godeau, A. (1997). *Male Trouble: A Crisis in Representation*. Londres : Thames & Hudson Ltd.
- Sotheby's. (2005, 15 juin). *Livres et manuscrits incluant des livres provenant du château de Vaux-le-Vicomte et de la bibliothèque Marcel Jeanson*. Paris : Galerie Charpentier.
- Stern, J. (1933). *Un brasseur d'affaires sous la Révolution et l'Empire. Le mari de M^{lle} Lange, Michel-Jean Simons (1762-1833)*. Paris : Plon.
- Stoichita, V. I. (2008). *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Librairie Droz.

- Sullerot, É. (1966). *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*. Paris : Armand Colin.
- Thérénty, M.-È. (2003). « Femmes, journalisme et pensée sous la Monarchie de Juillet ». Dans Triaire, S., Planté, C. et Vaillant, A. (dir.). *Féminin/Masculin : Écritures et représentations. Corpus collectifs* (p. 93-112). Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- Trotot, C. (dir.) (2018). *Autoportraits, autofictions de femmes à l'époque moderne : Savoirs et fabrique d'identité*. Paris : Classiques Garnier.
- Vilcosqui, M. J. (2019). *CANDEILLE Amélie-Julie (1767-1834) – Compositrice-Comédienne-Femme de lettres-Entrepreneuse*. Paris : Sydney Laurent.
- Voignier, J.-M. (2005). « La fortune de Girodet ». *Bulletin de la Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis* (128-129).
- Weston, H. (2006). *Girodet et les lanternes magiques*. Montargis : Musée Girodet.
- Wettlaufer, A. K. (2001). *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac, and the Myth of Pygmalion in Post-revolutionary France*. New York : Palgrave.
- Wiesner, M. E. (1993). *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Winegarten, R. (2008). *Germaine de Staël & Benjamin Constant: A Dual Biography*. New Haven : Yale University Press.

Articles de périodiques

- Aillaud, L. (1923-1924). « Julie Candeille ». *Chronique mondaine, littéraire et artistique*. Nîmes (s. p.).
- Bied, R. (1977). « Le rôle d'un salon littéraire au début du XIX^e siècle, les amis de Constance de Salm ». *Revue de l'Institut Napoléon* (113), 121-160.
- Bonnet, M.-J. (2002-2003). « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49(3), 140-167.
- Bordes, P. (2004). « Jacques-Louis David et ses élèves : les stratégies de l'atelier ». *Perspective* (1), 99-112.
- Bruel, F.-L. (1912). « Girodet et les dames Robert ». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 76-93.
- Carani, M. (1994). « La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle ». *Recherches féministes*, 7(2), 57-80.

- Carr, J. L. ([1960]). « Pygmalion and the *Philosophes* ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3/4), 239-255.
- Chambaz-Bertrand, C. (1996). « George Sand et Delacroix ». *Présence de George Sand*, 27, 29-34.
- Coleman, P. (1995). « Intimité et voix narrative dans *Corinne* ». *Littérales* (17).
- Dagorne, R. (2007). « Le *Portrait de Girodet peignant « Pygmalion et Galatée »* de François-Louis Dejuinne trouve sa place à Montargis ». *Revue du Louvre et des Musées de France*, 57(2), 17-19.
- De Curzon, H. (1940, 26 avril). « Une anecdote inédite de l'enfance de Mozart à Paris ». *Le Ménestrel*, 17, p. 72.
- De Vaucelle, A. (1860, 15 avril). *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, IX.
- Dessales, R. (1843). « M^{lle} Julie Candeille ». *Revue de Paris*, 22, 77-98.
- Fleischmann, H. (1910). « La maitresse de Vergniaud ». Dans De Pawlowski, G. (dir.), *Comoedia*, p. 2.
- G., E. (1821). *Revue encyclopédique*, 11, 394-395.
- Granata, V. (2006). « Marché du livre, censure et littérature clandestine dans la France de l'époque napoléonienne : les années 1810-1814 ». *Annales historiques de la Révolution française* (343), 125-126.
- Guillemin, H. (1959). « Germaine, Benjamin et la fin du monstre ». *La Nef*, 26, 65-70.
- Gutwirth, M. (1971). « Madame de Staël, Rousseau, and the Woman Question ». *PMLA*, 86(1), 100-109.
- Hesse, C. (1989). « Reading Signatures: Female Authorship and Revolutionary Law in France, 1750-1850 ». *Eighteenth-Century Studies*, 22(3), 469-487.
- Jardé, M. (1999). « "Saint-Charles du triomphe de la parfaite harmonie". Une loge d'adoption oubliée (1777-1804) ». *Dix-huitième Siècle* (31), 377-393.
- Jensen, H. B. (2015). « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 ». *Sociétés & Représentations*, 40(2), 145-161.
- Juratic, S. (1987). « Solitude féminine et travail des femmes à Paris à la fin du XVIII^e siècle ». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 99(2), 879-900.
- Kale, S. D. (2002). « Women, The Public Sphere, and The Persistence of Salons ». *French Historical Studies* (25), 115-48.
- Kelly, J. (1982). « Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes" », 1400-1789. *Signs*, 8(1), 4-28.

- Lafont, A. (2000). « Une collection autour d'un portrait de femme de Girodet au Musée des beaux-arts du Canada ». *Revue du Musée des beaux-arts du Canada*, 1, 35-52.
- Le Mois littéraire et historique, ou Esprit des journaux* (1822). Paris : Demonville.
- Le Moniteur universel* (1810, 28 novembre). Paris : Henri Agasse.
- Letzter, J. (1999). « Making a Spectacle of Oneself: French Revolutionary Opera by Women ». *Cambridge Opera Journal*, 11(3), 215-232.
- Letzter, J. et Adelson, R. (2000). « French Women Opera Composers and the Aesthetics of Rousseau ». *Feminist Studies*, 26(2), 69-100.
- Letzter, J. et Adelson, R. (2004-2005). « The Legacy of a One-woman Show: A Performance History of Julie Candeille's *Catherine, ou la belle fermière* ». *Nineteenth-Century French Studies*, 33(1/2), 11-34.
- Levitine, G. (1965). « Quelques aspects peu connus de Girodet ». *Gazette des beaux-arts*, 65(1155), 231-246.
- Levitine, G. (1969). « Girodet's New Danaë: The Iconography of a Scandal ». *The Minneapolis Arts Bulletin*, 58, 69-77.
- Matlock, J. (1996). « Seeing Women in the July Monarchy Salon: Rhetorics of Visibility and the Women's Press ». *Art Journal*, LV/2, 73-84.
- Mollier, J.-Y. (2007). « Éditer au XIX^e siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107(4), 771-790.
- Montège (1816, 21 novembre). « *Hippocrate refusant les présents du roi[sic] de Perse*, Tableau de M. Girodet-Trioson, donné à la faculté de Médecine de Paris ». *La gazette de santé* (33), p. 260-261.
- Mosconi, N. (1990). « La femme savante ». *Revue française de pédagogie*, 93, 27-39.
- Nivet, J. (2003). « Quelques lettres du peintre Girodet-Trioson à M^{me} Julie Simons-Candeille, conservée dans les collections de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais ». *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, XVII(138), 5-47.
- Pellissier, J.-B. (1821). *Mémorial universel : journal du Cercle des arts*, V, 357-364.
- Peltier, P. (1894). « Une comédie de Vergniaud ». *Revue d'art dramatique*, XXXV, 193-198.
- Pommier, A. (1911). « Note sur des manuscrits et lettres autographes de Girodet conservés aux archives de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais ». *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (p. 15-25). Orléans : Librairie Gâtineau.

- Pougin, A. (1883). « Une charmeuse : Julie Candeille ». *Le Ménestrel*, p. 356 (7 octobre), 356-365 (14 octobre), 372-373 (21 octobre), 380-381 (28 octobre), 388 (4 novembre), 403-404 (18 novembre) et 413 (25 novembre).
- Pruvost-Auzas, J. (1970). « Girodet et le thème de Danaé ». *Revue du Louvre* (6), 377-382.
- Rosenthal, A. (1992). « Angelica Kauffman Ma(s)king Claims ». *Art History*, 15(1), 38-59.
- Rouff, M. et Casevitz, T. (1923). « Une actrice femme de lettres au dix-huitième siècle : M^{lle} Candeille ». *La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, 185-199, 300-317 et 446-463.
- Rubin, J. H. (1985). « 'Pygmalion and Galatea': Girodet and Rousseau ». *Burlington Magazine*, 127(989), 517-520.
- Savettieri, C. (2012). « L'*Atala* de Chateaubriand et l'*Atala* de Girodet : la beauté de la mort ». *Revue italienne d'études françaises*, 2, 1-13.
- Schneider, L. (1932, 22, 23, 24 et 25 septembre). « Une musicienne, comédienne, auteur dramatique : Julie Candeille (1767-1834) ». *Le Temps* (s. p.).
- Schneider, R. (1916). « L'art anacréontique et alexandrin sous l'Empire ». *Revue des études napoléoniennes*, 2, 257-271.
- Terrin, C. (1933, 12 février). « Les mémoires de Julie Candeille ». *Le Temps*, p. 5.
- Terrin, C. (1936, 15 mai). « Julie Candeille : actrice, musicienne, femme de lettres ». *Revue des deux mondes*, 403-425.
- Vieillard, P.-A. (1821). *Annales de la littérature et des arts*, 4(34), 45-54.
- Wakefield, D. (1978). « Chateaubriand's 'Atala' as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art ». *Burlington Magazine*, 120, 13-24.

Mémoires de maîtrise/thèses de doctorat

- Houghton Libby, S. (1996). *Originality, Imitation and Genius. A.-L. Girodet-Trioson and French Art Theory and Criticism, 1785-1824* (Thèse de doctorat). College Park : University of Maryland.
- Lafont, A. (2001). *Une jeunesse artistique sous la Révolution : Girodet avant 1800* (Thèse de doctorat). Université Paris IV-Sorbonne. 2 vol.
- Lamorelle, A. (2002). *Les portraits féminins peints par Girodet* (Mémoire de maîtrise). Université de Paris X-Nanterre. 2 vol.
- Larson, J. (2013). *Usurping Masculinity: The Gender Dynamics of the coiffure à la Titus in Revolutionary France* (Mémoire de maîtrise). Ann Arbor : University of Michigan.

Lemeux-Fraitot, S. (2003). *Ut Poeta Pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson* (Thèse de doctorat). Paris : Université Panthéon-Sorbonne. 2 vol.

Rodda Kurtz, G. (2000). *Primitivism and the Politics of Identity: The Art of Anne-Louis Girodet-Trioson* (Thèse de doctorat). City University of New York.

Catalogues d'exposition

Bellenger, S. (commiss.) (2005). *Girodet (1767-1824)* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Gallimard/Musée du Louvre Éditions.

Bodin, T. (2014). *Femmes. Lettres et manuscrits autographes* [Catalogue de vente]. Paris : Ader Nordmann.

Boutet-Loyer, J. (commiss.) (1983). *Girodet : dessins du musée* [Catalogue d'exposition]. Montargis : Musée Girodet (s. p.).

Burnand, L., Genand, S. et Seth, C. (commiss.) (2017). *Germaine de Staël et Benjamin Constant, l'esprit de liberté* [Catalogue d'exposition]. Paris : Perrin/Fondation Martin Bodmer.

Cummings, F., Rosenblum R. et Rosenberg P. (commiss.) (1974-1975). *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830* [Catalogue d'exposition]. Paris : R.M.N.

De Basily-Callimaki, E. (1909). *J.-B. Isabey : sa vie, son temps, 1767-1855, suivi du Catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey*. Paris : Frazier-Soye.

Delorme, E. P. (2005). « The Courtyly, Heroic, and Romantic: Joséphine's Patronage of Painting ». Dans Delorme, E. P. et Chevallier, B. (commiss.). *Joséphine and the Arts of the Empire* [Catalogue d'exposition] (p. 7-39). Los Angeles : J. P. Getty Museum.

Du Closel, A., Duchemin, A. et Le Guen, M.-C. (commiss.) (2017). *Tableaux et dessin du XVII^e au XX^e siècle* [Catalogue de vente]. Paris : Galerie Hubert Duchemin.

Duchesne, G. (commiss.) (1897). *Dessins, Aquarelles et Pastels du XVIII^e siècle* [Catalogue d'exposition]. Paris : Hotel Drouot.

Hyde, M. (2003). « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette ». Dans Kahng, E. et Roland Michel, M. (commiss.). *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette* [Catalogue d'exposition] (p. 75-93). Marseille : Musée des beaux-arts de Marseille.

Paccoud, S. et Widerkehr, L. (commiss.) (2009). *Juliette Récamier, muse et mécène* [Catalogue d'exposition]. Paris/Lyon : Hazan/Musée des beaux-arts de Lyon.

Pruvost-Auzas, J. (commiss.) (1967). *Girodet, 1767-1824. Exposition du deuxième centenaire* [Catalogue d'exposition]. Montargis : Musée Girodet [Musée de Montargis].