

**A**ngesichts der künstlerischen Bedeutung Giambolognas überrascht es, dass ihm bislang neben einigen gewichtigen Ausstellungskatalogen nur drei größere monographische Studien gewidmet worden sind: diejenigen von Abel Desjardins (1883), Elisabeth Dhanens (1956) und Charles Avery (1987). Die von Rudigier/Truyols vorgelegte Monographie zum späten Giambologna im Dienst Ferdinands I. ergänzt diese Forschungen um viele neue, durch skrupulöses Studium der Originale gewonnene Aspekte und bereichert sie um zahlreiche archivalische Funde aus den Florentiner Archiven. Die großzügige Bebilderung bietet dem Leser eine Art Schule des Sehens, bei der sich Text und Bild wechselseitig argumentativ stützen. Der Vorwurf, Rudigiers Urteilsvermögen sei durch wirtschaftliche Interessen eingeschränkt, läuft angesichts der wissenschaftlichen Qualität dieses Buchs ins Leere. Der Band ist das über viele Jahre

gereifte Ergebnis eines Teams von Autoren verschiedenster Sparten und Professionen, die dazu beitragen, dass das bisherige Giambologna-Bild entscheidend bereichert und geschärft wird. Immer wieder wechseln bedeutende Kunstwerke auf dem Kunstmarkt für hohe Summen die Besitzer, wobei häufig nicht der Kunstwert, sondern der materielle Wert die Kunstwerke über die Jahrhunderte rettet. Die Kunstgeschichte kann hierbei nur eine Partei ergreifen, nämlich die des Kunstwerks.

---

**DR. NICOLE HEGENER**  
[nicole.hegener@culture.hu-berlin.de](mailto:nicole.hegener@culture.hu-berlin.de)

## Dujardin – Beau – Courbet. Note sur le mannequin dans « L'atelier » de Courbet

**P**armi les nombreuses personnages et objets représentés dans « L'atelier » de Gustave Courbet de 1855 (*fig. 1*), le mannequin, placé à gauche derrière le chevalet et dans l'ombre de la grande toile, n'est pas un motif surprenant au premier abord. Si les personnages et les accessoires posés sur le sol soulèvent presque inévitablement des questions, surtout à propos de la partie gauche du tableau, le mannequin (*fig. 2*)

est l'un des rares motifs qui s'intègrent sans problèmes dans l'atelier. En effet, un tel mannequin, bien que probablement sous une forme légèrement différente, figurait bien dans l'inventaire de l'atelier réel de Courbet (cf. Riat 1906, 376 ; Rath 2016, 490–491).

Néanmoins, la recherche s'est intéressée à cet objet et y a vu plus qu'un simple outil du peintre : Georges Riat y a reconnu un Saint Sébastien (Riat 1906, 124) ; on a parfois plus généralement parlé d'une allusion aux représentations des martyrs (Nicolson 1973, 23 ; Fried 1990, 159). Mais le plus souvent, la figure a été comparée à un crucifié (cf. Des Cars 2007, 224), notamment au Christ en croix, d'autant plus que le crâne représenté au-dessous pouvait également être compris comme une référence au Golgotha (cf. Ishaghpour 2011, 151). Ste-



**Fig. 1** Gustave Courbet, *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, 1854/55. Huile sur toile, 361 x 598 cm. Paris, Musée d'Orsay [Ulf Küster [dir.], Gustave Courbet. Cat.exp., Ostfildern 2014, p. 19, fig. 5]

phanie Marchal a ainsi voulu voir dans toute la constellation du tableau une allusion à la tradition figurative du Calvaire (cf. Marchal 2012, 237–244).

Bien que la recherche sur Courbet se soit principalement limitée à des analogies avec certaines traditions iconographiques, des suggestions concrètes de modèles éventuels ont également été proposés. Hélène Toussaint (1977, 266–267 ; cf. Urraca 2005, 413) a fait référence à deux tableaux considérés à l'époque comme des œuvres de Jusepe de Ribera que Courbet aurait pu « fusionner » : un *Martyre de Saint Barthélémy* (1624, eau-forte et burin), qui était largement diffusé par l'estampe, et une *Descente de Croix* aujourd'hui attribuée à Luca Giordano (vers 1659, Tolède, Museo de Santa Cruz), qui avait été vendue aux enchères à Paris en 1843 en tant que tableau de la collection d'Alexandre Marie Aguado. Cependant, les parallèles proposés avec le mannequin dans l'œuvre de Courbet demeurent assez vagues dans ces interprétations, et les divergences, notamment au niveau des bras et des jambes, restent assez importantes.

Parmi les auteurs reprenant la thèse selon laquelle le mannequin cite, pour ainsi dire, un crucifié, seul René Huyghe semble avoir remarqué intuitivement et en passant qu'il ne devait pas s'agir du Christ. Il est vrai qu'une telle torsion du corps,

surtout une telle position des bras, ne se retrouve guère dans les représentations du Christ sur la croix. Des postures corporelles pareilles se voient chez les deux larrons qui, selon la tradition biblique, ont été crucifiés aux côtés du Christ. C'est probablement la raison pour laquelle Huyghe parle d'un « mauvais larron » à propos du mannequin de Courbet (Huyghe 1976, 409). Cependant, l'orientation de la figure – compte tenu de la position héraldique décisive ici – laisse penser au modèle du bon plutôt que du mauvais larron.

Le fait que Courbet ait pris pour modèle l'un des larrons se confirme lorsqu'on regarde une représentation de la crucifixion, dans laquelle la posture compliquée du mannequin se trouve jusque dans les détails, tout comme son orientation vers la droite. Il s'agit du Calvaire de Karel Dujardin (*fig. 3*), une œuvre majeure de l'artiste hollandais peinte en 1661, qui avait été achetée par Louis XVI pour la collection royale en 1786 et était entrée dans les collections du Louvre (cf. Kilian 2005, 180–181, no. 77\*). Crucifié à la droite du Christ – et donc à la gauche du spectateur – le bon larron prépare l'orientation de la figure dans l'œuvre de Courbet, les genoux fléchis et la position inhabituelle du bras droit. Ce n'est qu'en peignant la tête et le bras gauche que Courbet fut évidemment

obligé de s'écarter de la figure de Dujardin pour souligner le caractère inanimé du mannequin par la tête baissée et le bras qui semble disloqué.

Le recours à la peinture de Dujardin était plus évident pour Courbet qu'il n'y paraisse. Car le tableau du Hollandais avait servi de modèle au premier maître de dessin de Courbet, Claude-Antoine Beau, lorsqu'en 1843, il eut à peindre les quatorze stations d'un chemin de croix pour l'église Saint-Hippolyte de La Barèche. En raison d'un talent limité ou bien faute de place sur son tableau, le maître de Courbet avait simplifié la moitié inférieure du tableau de Dujardin, mais il avait repris la représentation des trois croix avec une certaine précision (fig. 4). Il est remarquable que la fidélité à l'original s'étende aux couleurs de certains détails, tels que les pages. Beau a donc dû étudier l'original avec beaucoup d'attention ; il a peut-être profité de son séjour à Paris pendant son apprentissage chez Jean-Baptiste Regnault (sur Beau en tant qu'élève de Regnault, voir Guyot de Fère 1835, 246 ; selon le *Livret* du Salon de 1834 [no. 83], à cette date, Beau habitait encore à Paris). Une reproduction gravée par Charles Normand (fig. 5) et publiée en 1809 dans les *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts* par Charles Paul Landon (planches 1-2), a également pu aider à la reprise précise de la figure du larron. Beau doit avoir fourni des indica-

tions de couleur détaillées, soit sur cette gravure, soit sur ses propres dessins d'étude devant l'original.

Les tableaux du chemin de croix du « père Beau » ont jusqu'à présent échappé à l'attention de la recherche. Ils n'ont été redécouverts qu'en 2015, après avoir probablement été retirés de l'église en 1961 à l'occasion d'une restauration et stockés dans le clocher dans de très mauvaises conditions. À ce jour, seul un bref dossier compilé par des amateurs engagés, Yves Messmer et Jean-Claude Gannard, fournit des informations sur la découverte (Messmer [vers 2017]), sans pourtant décrire un rapport avec le tableau de Courbet. D'autres investigations semblent être prévues par l'Institut Courbet (Ornans).

L'église dans laquelle le chemin de croix de Beau a été installé en 1843 n'est pas loin d'Ornans



**Fig. 2** Gustave Courbet,  
L'atelier du peintre (détail)





**Fig. 3** Karel Dujardin, *Crucifixion*, 1661. Huile sur bois, 97 x 84 cm. Paris, Musée du Louvre (Jennifer Kilian, *Karel du Jardin 1626–1678*, Amsterdam 2007, pl. 7)

et de Flagey, deux communes de la région natale de Courbet où il revient fréquemment, parfois pour de longues périodes. Il est fort probable que lors d'un de ces séjours, il ait regardé le nouveau chemin de croix, que son premier maître de dessin avait peint. Il a pu voir comment Beau avait emprunté aux modèles de la peinture plus ancienne de manière éclectique, sans dogmatisme et sans hésiter. Car presque tous de ses tableaux sont basés sur des compositions de modèles éminents. Outre à la *Crucifixion* de Dujardin, Beau s'est référé à des œuvres de Raphaël, de Nicolas Poussin ou de son professeur Jean-Baptiste Regnault, en complétant toujours la signature et la datation de ses tableaux par l'indication du peintre à qui il avait emprunté pour sa composition. L'origine du mannequin dans « L'atelier » de Courbet est donc évidente : par l'intermédiaire de son premier maître de dessin, Beau, et peut-être en recourant à la gra-

les triptyques (cf. Herding 1978, 231 ; Hofmann 2010), ainsi que du statut particulier du tableau dans le tableau (cf. par exemple Marion 2014, 116–126). Néanmoins, deux hypothèses peuvent être avancées à ce stade : d'une part, l'exemple du mannequin révèle une nouvelle facette des adoptions, emprunts et citations d'éléments picturaux dans la pratique artistique de Courbet ; d'autre part, l'observation peut aussi avoir des conséquences sur l'interprétation des figures de la moitié gauche de « L'atelier ».

La recherche sur Courbet sait depuis longtemps que le peintre, lorsqu'il travaillait à ses tableaux, s'est souvent inspiré d'une gamme exceptionnellement large de modèles picturaux qu'il transformait ensuite. Ségolène Le Men a particulièrement souligné l'importance de ce rapport nonchalant et inventif aux images, qui englobe à la fois la culture visuelle populaire et le grand art (Le Men

**Fig. 4 Claude-Antoine Beau, Crucifixion, 1843. Huile sur toile. Durnes/ La Barèche, Eglise Saint-Hippolyte (Messmer [ca. 2017], p. 22)**



2007). Le cycle du chemin de croix de Beau, composé de copies modifiées, a peut-être inspiré à Courbet un tel recours aux traditions picturales, ou du moins l'a encouragé à le faire. Bien que Beau se soit consacré aux compositions ambitieuses de la peinture d'histoire et n'ait pas inclus d'images populaires, il ne s'est cependant pas limité aux peintures d'une seule époque ou d'une école nationale. Son cycle réunit plutôt des emprunts très variés, dont le spectre va de Raphaël et Titien, en passant par Pierre Mignard et Eustache Le Sueur, jusqu'à Jean-François de Troy et Regnault. Si Beau a généralement repris les groupes de figures assez fidèlement et, au mieux, les a réduits ou complétés dans ses tableaux, les modèles sont largement dépouillés de leurs particularités stylistiques. Courbet a encore intensifié cette liberté d'appropriation et d'exploitation des images en élargissant de manière décisive le répertoire dans lequel il a puisé. Sa pratique non dogmatique de l'emprunt pictural pourrait cependant devoir à Beau une importante stimulation.

La deuxième hypothèse que l'on peut tirer de la référence de Courbet à la peinture de Dujardin (ou de Beau) concerne l'interprétation de la moitié gauche de « L'atelier ». Comme on le sait, elle a, au plus tard depuis les propositions d'identification des figures individuelles par Hélène Toussaint en 1977 (251–258), nourri de manière particulière l'ambition de la recherche en histoire de l'art. Par analogie avec les identifications que Courbet lui-même avait révélées pour les personnages de la moitié droite du tableau, Toussaint avait voulu

considérer le plus grand nombre possible de figures de la partie gauche comme des portraits de personnalités contemporaines. Ces suggestions ont été reprises par de nombreux chercheurs pour étayer des analyses parfois complexes (cf. par exemple Herding 1978 ; Rubin 1980, 38–47). Indépendamment de la question de savoir si l'on veut suivre cette ligne de recherche – beaucoup d'identifications m'apparaissent aussi douteuses que l'hypothèse implicite qu'une partie du public ait pu effectuer un tel déchiffrement –, l'approche de Toussaint est symptomatique : elle témoigne du fait que la représentation déconcertante de nombreux personnages sans signification évidente éveille chez le spectateur le désir de remédier à un manque parlant de l'image. Car l'étrange assemblée de la moitié gauche du tableau appelle inévitablement une signification plus profonde, sans que l'image elle-même ne révèle une telle signification de manière conventionnelle. Le groupe semble être un rassemblement aléatoire de figurants attendant de jouer le rôle qui leur est assigné (cf. Belting 1998, 192–193).



**Fig. 5 Charles Normand, Calvaire, après Karel Dujardin, vers 1809. Eau-forte (dans : Charles Paul Landon 1809, pl. 1)**

Le manque de sens et l'absence de contexte cohérent deviennent si évidents avec l'exemple du mannequin qu'il ne semble guère raisonnable de s'accrocher ici à des routines d'interprétation familières et de tenter le déchiffrage allégorique d'un seul motif. Le mannequin est d'autant plus « dérangeant » qu'avec lui l'objet supposément porteur de sens est ostensi-

blement réduit à sa seule présence matérielle passive. Comme son montage et sa posture inhabituels font penser à un homme crucifié, la poupée désarticulée fait appel à une signification qui pourrait théoriquement lui être attribuée, mais qui reste suspendue. Le mannequin apparaît comme un signe privé de sens, dépourvu du contexte syntactique et sémantique d'où découle sa signification. La séparation entre le signifiant et son signifié devient ainsi tellement flagrante – précisément parce que la pose du signifiant permet encore d'en appeler à un sens possible – qu'elle peut être comprise comme un manque. Ainsi, le mannequin révèle ce qui pourrait aussi s'appliquer aux personnes réunies autour de lui : les types et modèles assemblés dans la partie gauche de l'atelier sont dépourvus de leur contexte habituel, ainsi que des actions et constellations sociales qui les caractérisent. Tout comme le larron crucifié devient ici un signe dénué

Leur conversation et leur interaction sont réduites au minimum ; Georges Riat parlait déjà d'un « manque de cohésion entre tous ces personnages » (Riat 1906, 127). Comme il n'y a presque aucune action ni aucun échange par lesquels des liens et une communauté puissent être établis, les figures restent donc dans un état caractérisé par un manque de relations sociales. Ce qui distingue la vie sociale des êtres humains n'est ici évoqué que très faiblement dans le colportage des marchandises par le commerçant. Le désir du spectateur de remédier à cette absence par la recherche d'un sens figuratif, et donc allégorique, ne s'en trouve que renforcé. Cependant, il pourrait s'avérer que « l'allégorie réelle » de Courbet invite moins à interpréter les motifs individuels qu'à faire du vide ostentatoire de sens de la moitié gauche du tableau et des tentatives involontaires du spectateur de créer du sens le véritable objet de l'allégorie.



de sens sans son contexte d'origine, les hommes et les femmes de la moitié gauche du tableau apparaissent également comme des figurants qui ne peuvent retrouver un sens que lorsqu'on leur permettra d'entrer en scène.

Dans la recherche sur Courbet, les personnages de la moitié gauche du tableau ont souvent été interprétés comme des représentants de certains groupes sociaux ou comme des stéréotypes (cf. par exemple Hofmann 2010, 14–17). L'effet de la transformation du bon larron en mannequin peut être comprise comme analogue, et de manière particulièrement sensible, à celui de la réduction des individus à des stéréotypes. D'une part, leur individualité perd de sa pertinence et de sa visibilité, de sorte que l'individu devient interchangeable comme n'importe quel accessoire d'atelier. D'autre part – par analogie avec la séparation du support matériel du signifiant (mannequin) et du sens (crucifié) – une aliénation entre la personne individuelle et son rôle social se produit. Le groupe de gauche est donc susceptible de donner matière au diagnostic impitoyable et critique d'une société figée dans ses stéréotypes et incapable d'interaction réelle, autrement dit d'une société qui passe au contraire par un processus d'aliénation et de perte de sens, auquel contribue aussi l'art traditionnel avec ses formules académiques. Cela pourrait au moins être une description de la situation sociale problématique contre laquelle, avec sa propre composition au centre du tableau, Courbet présente sa contre-proposition radicale.

## BIBLIOGRAPHIE

Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

Des Cars, Laurence, L'atelier du peintre, dans : Dominique de Font-Réaulx et al. (dir.), *Gustave Courbet*, Paris 2007, cat. 74, 220–225.

Fried, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago 1990.

Guyot de Fère, François-Fortuné, *Statistique des Beaux-Arts en France. Annuaire des artistes français*, Paris 1835.

Herding, Klaus, Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung, dans : *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, dir. par Klaus Herding, Francfort-sur-le-Main 1978, 223–247.

Hofmann, Werner, *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, Munich 2010.

Huyghe, René, *La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 1 : *La relève de l'imaginaire. Réalisme, romantisme*, Paris 1976.

Ishaghpour, Youssef, *Courbet. Le portrait de l'artiste dans son atelier*, Belval 2011.

Kilian, Jennifer M., *The Paintings of Karel Du Jardin 1626–1678. Catalogue raisonné*, Amsterdam 2005.

Landon, Charles Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait. Première collection. Tome complémentaire*, Paris 1809.

Le Men, Ségolène, *Courbet*, Paris 2007.

Marchal, Stephanie, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, Munich 2012.

Marion, Jean-Luc, *Courbet ou la peinture à l'œil*, Paris 2014.

Messmer, Yves, *Quatorze stations du Chemin de Croix de la Barèche, peintes par le père Beau. Découverte de Jean-Luc Gannard. En collaboration avec lui, recherches, études premières et analyses* [ca. 2017], <https://de.scribd.com/document/338131314/Le-chemin-de-croix-de-Beauteude-de-Yves-Messmer>.

Nicolson, Benedict, *Courbet: The Studio of the Painter*, London 1973.

Rath, Markus, *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin 2016.

Riat, Georges, *Gustave Courbet. Peintre*, Paris 1906.

Rubin, James Henry, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton, N.J. 1980.

Toussaint, Hélène, Le Dossier de < L'Atelier > de Courbet, dans : Hélène Toussaint et al. (dir.), *Gustave Courbet (1819–1877)*, Paris 1977, 241–272.

Urraca, Agurxtane, La souffrance de l'Espagne cachée dans L'Atelier de Courbet, dans : Maurice Belrose et al. (dir.), *Penser l'entre-deux: Entre hispanité et américanité*, Paris 2005, 403–414.

---

**PROF. DR. JOHANNES GRAVE**  
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Seminar  
für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft,  
Fürstengraben 18, 07743 Jena,  
[johannes.grave@uni-jena.de](mailto:johannes.grave@uni-jena.de)