

La peinture de genre au XVIII^e siècle

...

« On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique. » Par cette définition, Diderot exprimait bien la diversité des thèmes traités par les peintres de genre mais aussi la place de leur peinture dans l'échelle des valeurs artistiques du XVIII^e siècle. Considérée comme inférieure à la peinture d'histoire et à la peinture religieuse, elle avait su pourtant gagner l'admiration des amateurs qui, au contact de la peinture nordique, recherchaient des sujets moins grandiloquents. Si Chardin régna dans la première moitié du XVIII^e siècle sur la représentation du quotidien avec ses scènes intimistes empreintes d'intériorité, Greuze (1725-1805) essaye à partir des années 1760 de renouveler ce genre en lui donnant une valeur moralisatrice où la représentation de l'enfance, sous l'influence de l'esprit philosophique des Lumières prend une place prépondérante. Quant au paysage, qui appartient au même genre, il connaît à la même période un regain d'intérêt : sous l'égide de Vernet et au contact de l'Italie, les artistes réinventent sur le motif le paysage classique.

Salle
Greuze

...

Néoclassicisme

Greuze et la peinture morale

Formé chez le peintre lyonnais Charles Grandon, Greuze s'installa à Paris vers 1750 ; il se plie à l'enseignement de l'Académie auprès de Natoire (1700-1777) sans suivre la ligne officielle et est agréé en 1755, année où il présente *Le petit paresseux** au Salon avec son pendant *La tricoteuse endormie* (ill.1) : il y montre déjà un soin particulier pour les effets de matière – texture du bois, chevelure soyeuse – qu'il décline dans une palette restreinte de bruns, de blanc et de roux hérités des artistes hollandais, Rembrandt en particulier. Peintre de l'enfance, il s'y fait aussi l'interprète de l'intérêt des penseurs du temps pour les théories de l'éducation et les premiers âges de la vie. Dans les années suivantes, il élabore les scènes de la vie domestique, allégories des vertus et des vices familiaux dont *Le gâteau des rois** est l'une des plus belles réussites : représentation du bonheur simple d'une famille de paysans célébrant l'Épiphanie, il ennoblit cet épisode du quotidien en lui donnant valeur d'exemple universelle. Cette peinture qui enthousiasma Diderot incarnait aussi les aspirations d'une société en quête d'un art édifiant en rupture avec les frivolités rococos de Boucher (1703-1770). Le récit qu'il décline entre les différents personnages de son tableau en un répertoire complexe d'expressions, témoigne aussi des ambitions de Greuze à atteindre au grand genre. Mais l'échec de son *Septime Sévère et Caracalla* pour sa réception comme « peintre d'histoire » (1769) le laissa toute sa vie fort amer.



ill.1- Jean-Baptiste Greuze
La tricoteuse endormie
San Marino (Californie), The Huntington Library
Droits réservés

Par ailleurs, s'il multiplie les études dessinées ou peintes, il s'agit bien sûr de préparer le large et subtil répertoire de sentiments qu'il utilise dans sa peinture mais il faut y voir aussi un réel attachement à représenter la réalité humaine de ses modèles : le *Buste de paralytique**, détail préparatoire au tableau *La dame de charité* (ill.2) constitue un morceau d'une force tragique rare où se mêlent la pâleur exsangue du mourant à l'espoir ranimé par sa jeune bienfaitrice. Dans la même veine sentimentaliste, les figures d'adolescentes* nourrirent la renommée de l'artiste ; elles mêlent en effet au charme de l'enfance la trouble sensualité de cet âge de la vie où se mêlent la pudeur et l'éveil du désir.



ill.2- Jean-Baptiste Greuze
La dame de charité
Lyon, Musée des Beaux-Arts
Droits réservés

L'apport de Greuze dans ce domaine eut un écho durable. En Angleterre se développent les « fancy pictures », mi-étude de genre mi-portrait que peint Reynolds (1723-1792), portraitiste de l'aristocratie anglaise et fondateur de la Royal academy. Avec *Le petit Samuel**, il fait disparaître le prétexte religieux au profit de l'image intimiste et quotidienne de la prière naïve d'un petit garçon. En sculpture, Pajou (1730-1809) fidèle aux théories de Rousseau

* Un astérisque signifie que l'œuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle

20

donne avec les portraits de Paulin de Hours Farel* et de sa soeur * une vision sensible et tendre de l'enfance que n'a pas encore perverti l'âge adulte.

Si Aved (1702-1766) ne peut être rattaché au même mouvement – il appartient à la génération précédente – le même esprit l'anime lorsque, en rupture avec les portraits d'apparat du début du XVIII^e siècle, il peint le *Portrait de Madame Crozat**, et favorise l'acuité psychologique et le réalisme de son modèle. Le traitement des dentelles et des broderies rappelle le goût de l'artiste pour le rendu subtil des matières, héritage de sa formation nordique à Amsterdam. De fait, au-delà des simples scènes de genre, cette tendance naturaliste irrigue la création artistique tout au long du siècle.

Le paysage des Lumières

Le véritable âge d'or que fut le XVII^e siècle pour le paysage n'eut guère de répercussions en France dans les débuts du siècle suivant. Si Watteau ou Boucher s'intéressent individuellement au genre, ni le paysage classique élaboré par Poussin, le Lorrain et l'école des Carrache, ni la manière nordique aux riches effets luministes, ne font véritablement école. On assiste en revanche à la même période en Italie à un véritable renouveau de cette peinture. Les artistes installés dans la péninsule reprennent à leur compte les canons développés au Seicento ; parallèlement aux compositions claires et homogènes de Van Bloemen (1662-1749) et de Locatelli (1695-1741) (salles 8 et 19), la tradition de la veduta et du caprice architecturale connaît un immense succès. Panini (1691-1765), installé à Rome, règne en maître incontesté du genre et excelle comme dans ses *Ruines antiques* (salle 19) à créer des paysages de fantaisie où sont associés les principaux vestiges antiques de la Ville éternelle. Choyé par une clientèle internationale et cosmopolite qui découvre lors du « Grand tour » les sites d'Italie, il se rapproche de Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome et devient membre de l'institution grâce à l'appui du cardinal de Polignac, ambassadeur auprès du Saint-Siège. Ces liens qui unissent l'artiste italien au milieu français ont une influence durable sur le développement du paysage en France. Claude Joseph Vernet (1714-1789) occupe à ce titre une place privilégiée dans l'histoire du paysage en France. Dès 1734, il se rend en Italie et s'inspire des grands modèles classiques autant que du romantisme ténébreux du napolitain Salvatore Rosa (1615-1673). *La marine, temps calme** et son pendant *Le Naufrage** sont exemplaires de ce double patronage : la composition paisible du premier est baignée d'une chaude lumière opalescente alors que le second voit se déchaîner les éléments sous un dramatique ciel d'orage. A Paris en 1753, il reçoit la commande des vues de ports de France qui lui assure un succès retentissant; dans la filiation directe de Panini et Vanvitelli, c'est une interprétation française des grands paysages recomposés italiens qu'il donne à voir. *Les abords d'une foire* (salle 21) avec son pendant *La construction d'un grand chemin* (ill.3), fruit de la commande de l'abbé Terray, puissant administrateur des finances du Royaume, tient plus quant à lui du caprice architectural où sont assemblés des éléments disparates : Chartreuse de Villeneuve, pont de Saint-Cloud, donnant l'image d'une France industrielle et moderne.



ill.3- Claude-Joseph Vernet
La construction d'un grand chemin
Paris, Musée du Louvre
RMN / © Photo Franck Roux

Le voyage d'Italie (1754-65) est aussi une étape essentielle pour Hubert Robert (1733-1808). En compagnie de Fragonard, il dessine inlassablement sur le motif, comme Vernet, et décrit les monuments grandioses de la Rome antique qui font l'objet d'un réel engouement grâce au développement de l'archéologie naissante. De retour en France, il peint tout à la fois les vestiges nationaux de l'antiquité (série des *Principaux monuments de la France*, 1787) que les paysages idéalisés de sa terre natale qu'il transcende, comme dans *Le pont**, avec des effets spectaculaires. Caspar Wolf (1735-1783) artiste suisse formé à Constance se montre quant à lui attiré par les vues de marines, de grottes ou de paysages alpins. Sensible au sublime d'une nature grandiose qu'exprimèrent avant lui Vernet ou Rosa, c'est une vision préromantique des scènes champêtres de Boucher ou des compositions de ruines de Hubert Robert qu'il nous donne à voir : *Pêcheur près d'un pont**, *Baigneuses**.

Diderot critique d'art .

A la demande de son ami Frédéric Grimm, directeur de *La correspondance littéraire*, Diderot rend compte dès 1759 des Salons organisés par l'Académie. Pris au jeu et convaincu de la fonction morale de l'art et du développement du goût, il rédigea en tout 9 « Salons » de 1759 à 1781. Fervent défenseur de Greuze, il s'enthousiasme pour sa peinture et reconnaît à ses scènes morales la même grandeur qu'aux tableaux d'histoire de Poussin ou Le Brun. Les paysagistes Hubert Robert et Vernet soulèvent aussi son admiration pour la vérité des effets qu'ils recréent. Dans les différents textes sur l'art qui suivront (*Ecrits sur l'art*, articles de l'*Encyclopédie*), il remet en cause la hiérarchie des genres et développe l'idée d'un naturalisme esthétique où la nature serait génératrice de vérité et de beauté, concept en rupture avec la doctrine académique qui ne verrait de grandeur que dans les modèles du passé. Son apport essentiel fut surtout de hisser les arts au cœur du débat philosophique en les considérant comme une véritable création de l'esprit et non plus la simple expression d'un savoir-faire.