Originalveröffentlichung in: L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau und Martin Schieder, Paris 2001 (= Passages/Passagen, Bd. 2), S. 367-381.

« Observons le monde »

La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle

Thomas Kirchner

« *Étudier le vrai* »

Lorsque André Félibien rédigea en 1667 l'introduction aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, sa description des différents genres de peinture fut en même temps une classification des tâches artistiques dans un contexte social. La peinture allégorique, couronnement de la production artistique, y était attribuée aux souverains, la peinture d'histoire à la noblesse, et la peinture de genre – que Félibien omet de citer en cet endroit – à la bourgeoisie.[1] Il ne faisait pas de doute pour Félibien que la peinture devait refléter dans chacun de ces genres la réalité sociale correspondante. La théorie de l'art s'empara de cette idée très générale quand elle s'interrogea sur la manière dont un artiste devait procéder dans son travail. Ainsi Antoine Coypel, qui se situait encore tout entier dans la tradition classique d'un Charles Le Brun, conseilla-t-il aux artistes de se rendre à la cour de Versailles afin d'y étudier les caractères dont ils animaient leurs œuvres, lesquelles étaient bien sûr des peintures d'histoire :

> « Je sais que tous les caractères sont généralement répandus dans le commerce du monde, mais ils se réunissent et se rassemblent avec plus de force à la Cour ; on les y peut étudier avec plus de vivacité et même d'un seul coup d'œil ; les rayons du soleil dispersés sur l'hémisphère ont moins de force que lorsqu'ils sont rassemblés au foyer d'un miroir ardent. Vous pouvez donc, dans ce grand théâtre du monde,

étudier le vrai des mœurs, des caractères et des passions, par exemple, l'humanité, la douceur, la bonté et la dignité du maître : la politesse et la simplicité de la plupart des grands, l'orgueil des inférieurs et la hauteur des petits en général [...] ; la souplesse et la bassesse des uns, l'audace hardie et téméraire des autres. Enfin vous pouvez étudier dans ce grand théâtre tout ce qui agite et trouble l'âme et le cœur de tous les hommes. »[2]

La peinture d'histoire, miroir de la société de cour

Nous comprendrons clairement ce que Coypel avait voulu dire si, à la lumière de ces réflexions présentées entre 1712 et 1719, nous contemplons le tableau sans doute le plus important de la peinture d'histoire officielle de la seconde moitié du XVII^e siècle : *La tente de Darius*, peinte par Le Brun (ill. 1). La manière dont Coypel évoque les formes de comportement de cour qu'il conseille d'étudier correspond si précisément à celle dont Le Brun avait caractérisé les personnages de son tableau que l'on a parfois l'impression que le texte de Coypel est une description de l'œuvre de Le Brun. Et si on lit les écrits de l'époque sur la science du cérémonial, on s'aperçoit que l'œuvre reproduit des formes de comportement qui étaient d'usage à la cour. Une peinture d'histoire devait donc – quel que fût son thème – toujours aussi être imprégnée de la réalité sociale de cour.

A l'éventuelle objection que la vie de cour était parfois moins harmonieuse, Coypel répondait qu'en ce cas aussi la cour était un reflet de la société et donc un sujet d'étude idéal pour les artistes :

« Étudier à la Cour, dira-t-on, c'est une mer orageuse où l'on est toujours en danger de périr : intrigues cachées, souterrains dangereux, caresses suspectes, embrassements faux et intéressés, orgueil insupportable, surtout de la part de ceux que l'aveugle fortune a élevés avec trop de rapidité. Supposons, j'y consens, que ce portrait soit véritable, n'est-il pas nécessaire pour peindre les caractères que vous cherchiez à étudier d'après nature ? »[3]

Il n'est pas difficile de trouver des exemples montrant comment il convenait de transposer ces formes de comportement en peinture. Le tableau de *Suzanne accusée d'adultère* (ill. 2), peint par Coypel lui-même, peut ici servir d'exemple. A en croire l'artiste, c'est à la cour qu'il avait pu trouver

1 Charles Le Brun : *La tente de Darius*, 1660/1661, huile sur toile, 306 × 460 cm, Versailles, musée national du Château

les sentiments véhéments et les caractères douteux qui animent cette œuvre, ainsi que d'autres du même genre. La cour fournissait donc la gamme complète des formes de comportement qui seyaient à la peinture d'histoire. Même les scènes de genre d'un François Boucher semblent obéir aux principes de Coypel. Par exemple, son *Bonheur au village* peint vers 1730/1735 présente une image de la vie paysanne (ill. 3), tout entière marquée par les habitudes de cour, que Marie-Antoinette se plaira à vivre vers la fin du siècle, au *Hameau*, dans le parc du château de Versailles. On jouait à la vie rustique, mais la réalité sociale du tableau est autant celle de la cour que dans les tableaux de Le Brun ou de Coypel.[4]

Diderot, Riccoboni et la réalité sociale

Jusque tard dans le XVIII^e siècle, la peinture reflète donc – comme l'avait décrit Coypel – une réalité de cour. Cet état de fait devait pourtant changer peu à peu au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

2 Antoine Coypel : *Suzanne accusée d'adultère*, vers 1695, huile sur toile, 149 × 204 cm, Madrid, musée du Prado

L'élargissement des catégories sociales qui constituent le public joua sur ce point un rôle important. Mais il ne suffit pas à expliquer le processus évoqué ici. Car l'artiste représentatif de cette évolution, Jean-Baptiste Greuze, trouva aussi un écho très favorable auprès d'un public de cour. Cette évolution s'accompagna par ailleurs d'un changement dans le goût du public ainsi que de la création d'un nouveau genre littéraire, la critique d'art, qui se faisait l'écho des évolutions du goût. Or la critique d'art exigeait de plus en plus de la peinture qu'elle tînt compte d'une réalité qui n'était pas celle de la cour. Ainsi le critique Denis Diderot opposa-t-il à la manière de procéder proposée par Coypel et à la démarche développée en peinture par l'Académie l'idée que l'artiste devait étudier la vie auprès du peuple :

> « Allez-vous-en aux Chartreux ; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de la grande fête : allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux, et vous y

3 François Boucher : *Le bonheur au village*, vers 1730/1735, huile sur toile, 243 × 254 cm, Munich, Alte Pinakothek

verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent ; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. »[5]

L'amateur d'art du XVIIIe siècle comprenait tout de suite que Diderot se référait, dans ces envolées emphatiques, au célèbre traité de peinture de

Léonard de Vinci, qui était paru pour la première fois en 1651 et qui jouissait, particulièrement au XVIIIe siècle, d'une grande popularité. Pour les contemporains de Diderot, ce traité constituait le fondement théorique d'un art qui se libérait des règles académiques. Léonard y avait suggéré aux artistes de quitter leur atelier et d'étudier dans la rue, sans se faire remarquer, les hommes et leurs expressions naturelles.[6]

Dans ses réflexions, Diderot semble en outre s'être appuyé sur la théorie du théâtre, où la même question se discutait avec véhémence. En effet, bien avant que le philosophe ne prenne part à ce débat avec son *Paradoxe sur le comédien*, l'acteur François Riccoboni s'était déjà préoccupé du problème. Cet homme de théâtre conseillait à ses collègues d'étudier le peuple, et non pas la cour. La nature humaine s'y était perdue et, pour la trouver dans son état naturel, il fallait la rechercher dans le peuple ; c'est là que l'artiste pouvait découvrir la réalité authentique. Cela ne se limitait pas à des thèmes empruntés au monde de la bourgeoisie que l'on représentait dans la comédie et dans son équivalent en peinture, le tableau de genre ; selon Riccoboni, le peuple offrait aussi à l'acteur d'une tragédie les modèles dont il avait besoin :

> « Observons le monde : je ne dis pas seulement ce monde choisi qui se pique du bel air ; je dis le monde en général, et plûtôt les petits que les grands. Ceux-ci accoutumés par l'usage et la politesse à ne se point laisser entraîner au premier mouvement en présence d'autrui, peuvent fournir peu d'exemples de l'expression vive. Mais les hommes d'un rang moins élevé, qui s'abandonnent plus aisément aux impressions qu'ils recoivent, le peuple qui ne sçait point contraindre ses sentiments, ce sont-là les vrais modèles de la forte expression. C'est chez eux que l'on peut voir l'accablement de la douleur, l'abaissement d'un suppliant, l'orgueil méprisant du vainqueur, la fureur portée à l'excès. C'est-là qu'on trouve plus que par tout ailleurs les exemples du grand tragique. Ajoutons-y seulement un vernis de politesse, et tout sera parfait. En un mot il faut exprimer comme le peuple, et se présenter comme les grands. »[7]

Pour Riccoboni, la cour n'était donc plus un concentré de la réalité, comme l'avait pensé Coypel, mais un monde qui s'était beaucoup éloigné de la réalité authentique. Celle-ci existait en revanche chez le peuple. Et, même pour des thèmes plus nobles, l'artiste pouvait puiser son inspiration dans le peuple, à condition d'ajouter un peu de raffinement dans sa repré-

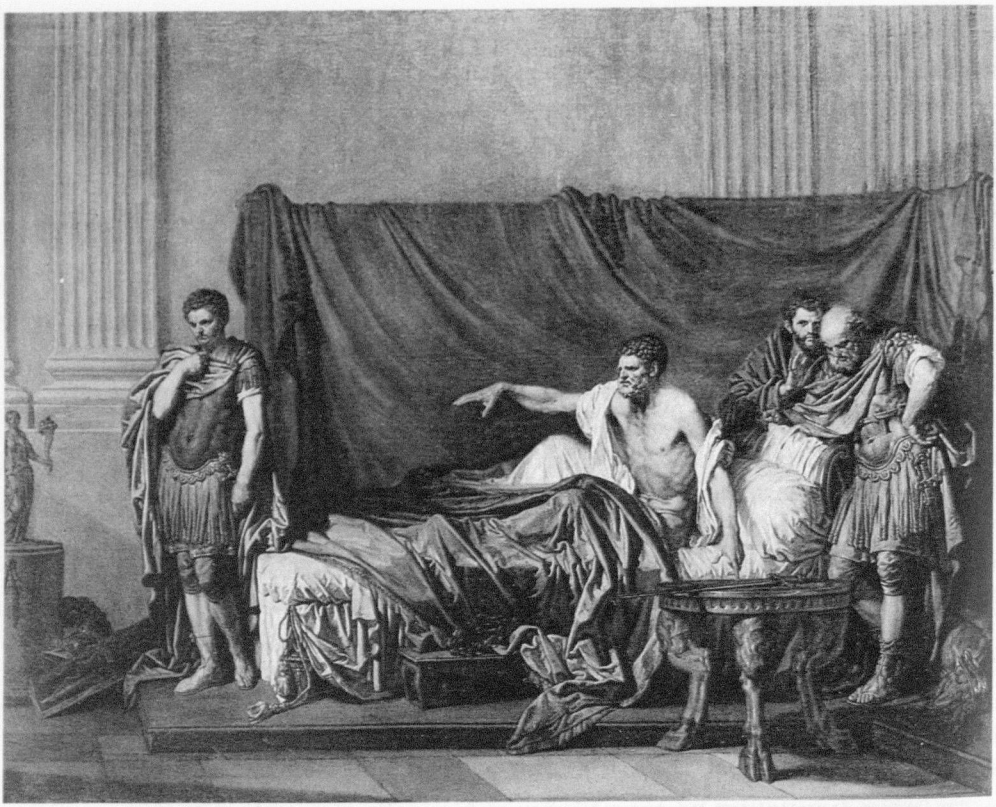
sentation. L'art, qui devait reproduire une vérité authentique, devait donc uniquement prendre le peuple comme point de départ.

Diderot s'appuyait sur ces réflexions de Riccoboni et de Léonard pour mener ses attaques contre la pratique académique. Il n'est pas difficile de trouver, dans les propos déjà cités de Coypel, l'exemple de ce que voulait stigmatiser Diderot. Coypel symbolisait la tradition académique qu'il s'agissait de dépasser. Mais il représentait aussi un modèle sociopolitique de plus en plus critiqué. Pour lui, la cour – et plus précisément celle de Versailles – était le cœur de la société, le lieu où se trouvait le « vrai » sous une forme condensée. En revanche, le « vrai » que cherchaient Diderot et Riccoboni se situait dans les rues de Paris.

Greuze et l'homme véritable

Une première tentative de mettre ces réflexions en pratique fut entreprise par la peinture d'histoire. Greuze était l'un des artistes qui travaillèrent intensément à ce problème. Dans le tableau – *L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* – qu'il présenta en 1769 pour sa réception à l'Académie, Greuze s'appropria les réflexions de Diderot (ill. 4).[8] Il caractérisa ses deux protagonistes d'une manière qui rappelle les conseils de Diderot et de Riccoboni – même s'il emprunta à des modèles antiques –, car, pour représenter Septime Sévère et Caracalla, il semble s'être inspiré de physionomies et de formes de comportement qu'il avait pu observer dans le peuple. Or c'est justement ce point qui lui valut de fortes critiques, notamment de la part de Diderot. Dans ses commentaires, le philosophe mit particulièrement l'accent sur la dimension sociale. Il trouvait que les deux protagonistes avaient l'air de vulgaires bandits, comme on en rencontre sur les grands chemins ou dans une taverne, mais non de personnalités qui – indépendamment de leur caractère – étaient investies d'un rôle historique, de souverains qui avaient nécessairement aussi une certaine noblesse :

> « Le Septime Sévère est ignoble de caractère [...]. Le Caracalla est plus ignoble encore que son père, c'est un vil et bas coquin ; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse [...]. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique ; ce serait dans un besoin le frère de ce grand garçon qui écoute debout ce *Vieillard qui fait la lecture à ses enfans.* »[9]



4 Jean-Baptiste Greuze : *L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*, 1769, huile sur toile, 124 × 160 cm, Paris, musée du Louvre

La manière dont Greuze montrait les deux protagonistes dans son tableau ne pouvait pas, selon Diderot, rendre compte du thème. Il leur manquait la grandeur, qui rend capable d'une action telle que la décrit l'œuvre en question. D'autres critiques avancèrent des arguments similaires. Ils opposèrent à l'artiste l'exemple positif de Nicolas Poussin. Ce dernier aurait bâti un tel thème d'une tout autre manière, et surtout il aurait conféré de la noblesse aux deux personnages principaux. Greuze ne comprit pas la critique qui lui était adressée. Pour lui, les acteurs de son tableau étaient tout simplement des coquins, en dépit de leur position sociale et de leur importance historique :

> « [...] je ne me rends pas si aisément sur le caractère que vous prétendez qu'il [Poussin] aurait donné à l'empereur. Tout le monde sait que Sé-

> vère était le plus emporté, le plus violent des hommes, et vous voudriez que lorsqu'il dit à son fils, "Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée", il eût dans mon tableau, comme aurait pu l'avoir Salomon en pareille circonstance, un air calme et tranquille ; j'en fais juge tout homme sensé, était-ce là l'expression qu'il fallait peindre sur la physionomie de ce redoutable empereur ? »[10]

Les positions de Greuze et de ses critiques étaient inconciliables. Alors que le peintre entendait par noblesse une dimension humaine et morale, ses critiques y voyaient un statut social. Mais Greuze ne fut pas le seul artiste à échouer sur cette question. Même un peintre établi à l'Académie comme Joseph-Marie Vien rencontra de semblables difficultés. Dans son tableau de *Marc Aurèle secourant le peuple* (1765 ; ill. 5), le protagoniste n'est pas convaincant. Il est le bon petit gars d'à côté, une figure de genre, comme l'avait remarqué Diderot à propos de *Septime Sévère et Caracalla* de Greuze. Il lui manque ce qui peut en faire un héros : de la grandeur ou de la noblesse. Diderot souligna encore une autre erreur dans la caractérisation de l'appartenance sociale des acteurs : la jeune fille au premier plan de l'image est élégamment vêtue et les traits de son visage sont nobles, mais, d'après leurs vêtements et leur physionomie, les parents appartiennent à la classe des paysans.[11] On était donc très sensible aux incohérences dans la description de la sphère sociale.

Le problème était clair. Greuze et Vien s'étaient efforcés, dans leurs tableaux, de déduire l'action du caractère des protagonistes, et celui-ci est tout d'abord indépendant de facteurs sociaux. Les deux artistes répondaient en cela au désir formulé toujours plus instamment au XVIII^e^ siècle de donner une description psychologique convaincante de l'action. Un héros n'était plus tel par nature, ou par sa position sociale, mais il devait à présent fonder son héroïsme sur son humanité. Or cette dimension humaine, qui s'imposait de plus en plus dans la peinture de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, n'était pas compatible avec une description précise de la sphère sociale dans laquelle évoluaient les acteurs. Ce problème ne concernait pas seulement les arts plastiques, car même en littérature on s'efforçait manifestement de donner plus d'importance à la description de la dimension humaine qu'à une caractérisation sociale précise. D'après Rousseau, il s'agissait de l'homme naturel, et celui-ci n'était pas déterminé par une quelconque appartenance sociale. L'homme naturel, authentique, que Greuze et Vien aussi essayaient de montrer, était l'homme qui précède toute classification sociale, qui n'a pas encore été aliéné dans

5 Joseph-Marie Vien : *Marc Aurèle secourant le peuple*, 1765, huile sur toile, 300 × 301 cm, Amiens, musée de Picardie

sa nature véritable par le processus de civilisation. C'est cet homme naturel qu'il s'agissait de trouver, dans la politique comme dans l'art. Seulement, il n'était pas possible, de cette manière, de décrire une réalité.

C'est pourquoi le conseil de Diderot aux artistes d'étudier dans la rue et dans les tavernes était polémique : un règlement de comptes avec la formation académique. Mais sa proposition n'était pas applicable à la pratique artistique. Diderot lui-même dut reconnaître dans ses critiques que, du moins pour le peintre d'histoire, sa proposition n'offrait pas de perspective viable. Mais le philosophe ne s'est jamais aventuré à dispenser aux artistes des conseils convaincants et utilisables dans la pratique. Il persista toujours dans le droit du critique d'art à émettre un jugement

unilatéral, fût-il déséquilibré, au risque même de s'empêtrer dans des contradictions. C'est ainsi qu'il intitula prudemment *Essai sur la peinture* son principal écrit sur la théorie de l'art, dont le passage cité est extrait.

Watelet et l'harmonie de la société

Ce fut Claude-Henri Watelet, l'un des plus grands amateurs du XVIIIe siècle, qui entreprit d'élaborer une proposition qui pouvait valablement être appliquée dans la pratique. Dans son texte publié en 1760, *L'art de peindre. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, dont il avait commencé la rédaction en 1752, il s'efforça de traiter la peinture d'une manière aussi complète que possible. Watelet lui aussi était persuadé que la cour ne pouvait pas servir de modèle aux artistes. L'homme s'y était à tel point éloigné de son origine que son être véritable n'y était plus guère reconnaissable. Mais Watelet ne voulait pas non plus se rallier à l'opinion de Riccoboni ou de Diderot selon laquelle la nature profonde de l'homme pouvait s'observer chez les gens simples du peuple, car eux non plus ne vivaient plus dans leur état naturel. Selon Watelet, l'homme naturel n'existait plus dans la société moderne. Si ce processus civilisateur était tout à fait souhaitable pour une société, il compliquait cependant considérablement la tâche de l'artiste. Celui-ci devait apprendre le discernement, car les formes d'expression d'une personne cultivée différaient grandement de celles de l'inculte, fussent-ils tous deux animés des mêmes émotions :

> « Plus une société sera nombreuse et civilisée, plus la force et la variété de l'Expression doit s'affoiblir ; parce que l'ordre et l'uniformité seront les principes d'où naîtra ce qu'on appelle l'harmonie de la société. Cette harmonie si nécessaire y gagnera sans-doute, tandis que tous les Arts d'expression y perdront ; parce qu'ils seront affectés peu à peu d'une monotonie qui leur ôtera les idées véritables de la Nature. »[12]

Watelet donna l'exemple d'un homme en colère. Toutes les personnes cultivées et versées dans l'art sont, d'après lui, unanimes sur le fait qu'un héros exprime autrement sa colère qu'un simple soldat. Si quelqu'un donne libre cours à sa colère, ses réactions sont spontanées, impulsives et irréfléchies. Un homme cultivé, en revanche, canalise une émotion aussi extrême ; il essaie de la dissimuler et de voiler son sentiment sous une expression qui laisse difficilement ou pas du tout deviner ce qui l'anime

en réalité. La difficulté de l'artiste réside justement, selon Watelet, dans le fait de représenter cette personne cultivée – qui essaie de contrôler son expression – avec son véritable caractère et ses véritables sentiments. La montrer dans une colère débridée ne serait pas conforme à la réalité, car cela ne tiendrait pas compte des formes de comportement les plus caractéristiques de la personne – et celles-ci sont, dans une large mesure, déterminées par le jeu social. Si, au contraire, l'artiste se contente de la réalité extérieure, et qu'il montre la personne alors qu'elle dissimule ses émotions, il ne rendra pas compte des affects qui l'animent réellement.

Or, selon Watelet, les membres des couches supérieures de la population n'étaient pas les seuls à ne plus s'autoriser à exprimer directement leurs sentiments. Le peuple s'était lui aussi éloigné d'un état naturel : « [...] la réserve, pour être en effet moins régulièrement observée chez le peuple, n'y est cependant pas moins établie par les soins d'une police vigilante, par la crainte et par l'exemple des gens mieux élevés. »[13]

Pour Watelet, il n'existait donc plus une seule réalité mais des réalités différentes, qui n'avaient pas grand-chose à voir les unes avec les autres, sinon qu'elles s'étaient toutes écartées pareillement de l'état naturel. Cette analyse de l'évolution de l'homme témoigne clairement d'une lecture des écrits de Jean-Jacques Rousseau, même si Watelet ne partageait pas le ton critique du philosophe à l'égard de la société.

Chaque émotion humaine peut donc, d'après cette conception, se présenter sous des formes différentes, selon l'appartenance sociale de celui qui en est le porteur. Et c'est cela que Greuze et Vien n'avaient pas assez pris en compte dans les tableaux décrits plus haut. Ils étaient partis d'une forme humaine en général, qui était peu ou pas du tout influencée par des aspects sociaux. Une telle vision pouvait être tout à fait acceptable en tant qu'idéal social, mais pas pour décrire une réalité. Or c'est à quoi la peinture était de plus en plus tenue, et ce dans tous les genres.

Manifestement, le problème ne pouvait pas trouver de solution satisfaisante dans la peinture d'histoire. C'était bien plutôt l'affaire de la peinture de genre – et, une fois de plus, nous tombons sur Greuze.[14] Il semble que cet artiste, malgré toutes ses résistances, avait finalement compris les critiques formulées contre son morceau de réception, et qu'il les avait même acceptées dans une certaine mesure. Car, dans les tableaux qui suivirent, il essaya de mieux situer les acteurs socialement, et fit en outre du statut social de ses figures un élément central de la narration. Déjà dans son tableau de *La dame de charité* (pl. XII), qu'il peignit tout de suite après *Septime Sévère et Caracalla*, l'habillement et l'expression des figures

6 Jean-Baptiste Greuze : *La malédiction paternelle*, vers 1777, huile sur toile, 130 × 162 cm, Paris, musée du Louvre

témoignent de leur appartenance à des milieux sociaux différents. La dame de charité et sa petite fille se détachent nettement des autres personnages. Et la bonté de cette femme se distingue clairement de celle de la famille paysanne qui, dans un autre tableau, est en train de soigner le père paralysé. La note burlesque des premiers tableaux de Greuze a complètement disparu. L'objectif est de saisir la réalité, y compris sur le plan social. Mais Greuze semble aller encore plus loin, en caractérisant le comportement moral par l'appartenance sociale. La bonté est maintenant liée chez lui à une position sociale élevée, tandis que le comportement socialement nuisible d'un recruteur de service militaire est associé à sa place méprisable dans la société. Car, dans la *Malédiction paternelle* de 1777, l'origine sociale du recruteur figuré contre le bord droit du tableau répond à des caractéristiques différentes de celles des autres personnages (ill. 6). Toutes les

personnes – même les figures impulsives du père et du fils – font l'objet d'une certaine compréhension, et sont créditées d'un comportement moral, mais l'action du recruteur apparaît moralement inférieure. Et cette moralité déficiente est caractérisée par le fait qu'elle se présente sous d'autres traits sociaux que ceux de la famille petite-bourgeoise.

Les tableaux de Greuze semblent correspondre étroitement aux réflexions de Watelet. Chaque action s'ancre dans un contexte social et renseigne sur l'origine sociale de son auteur. Elle paraît même la conséquence de cette origine sociale. Ce rapprochement ne pouvait se faire qu'au sein de la peinture de genre. A la différence de la peinture d'histoire, la peinture de genre permettait une hétérogénéité sociale. En effet, un tableau d'histoire présentait en général un groupe d'acteurs socialement homogène. La bourgeoisie n'apparaissait pratiquement pas dans ce genre. En revanche, le tableau de genre intégrait aussi bien des figures d'un rang socialement élevé que d'autres appartenant à un échelon inférieur de la hiérarchie sociale. Ainsi, non seulement ce genre correspondait à l'idée de la mobilité sociale, mais il était aussi beaucoup plus à même de refléter la réalité. La peinture d'histoire était trop prisonnière de règles strictes et figées pour offrir les mêmes possibilités.

1 Voir Thomas Kirchner : « La nécessité d'une hiérarchie des genres », in : *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720* (Revue d'esthétique 31-32/1997), pp. 187-196, p. 195. Sur les raisons pour lesquelles Félibien passa la peinture de genre sous silence, voir Werner Busch : *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich 1993, pp. 23-24.

2 Antoine Coypel : « L'esthétique du peintre », in : *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Henry Jouin (éd.), Paris 1883, pp. 331-332.

3 Ibid., p. 332.

4 Sur le tableau de genre reflétant la vie de cour, voir Katharina Krause : « Genrebilder : Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy », in : *Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, V. Klaus Gereon Beuckers et Annemarie Jaeggi (éd.), Münster 1997, pp. 141-162.

5 Denis Diderot : *Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in : id. : *Œuvres complètes*, Jules Assézat et Maurice Tourneux (éd.), 20 vol., Paris 1875-1877, vol. X, pp. 464-465.

6 Léonard de Vinci : *Traité de la peinture*, Paris 1651, chap. 218, pp. 71-72. Presque aussitôt après la parution de l'ouvrage, Charles-Alphonse Du Fresnoy avait fait siennes les réflexions de Léonard, et donné libre cours à ses tendances antiacadémiques ; voir Charles-Alphonse Du Fresnoy : *L'art de peinture. Traduit en francois, enrichy de remarques, et augmenté d'un dialogue sur le coloris*, Paris ²1673, art. 68, p. 76.

7 François Riccoboni : *L'art de théâtre*, Paris 1750, pp. 42-43.

8 Sur cette œuvre et le scandale autour de sa réception, voir Jean Seznec : « Diderot et l'affaire Greuze », in : *Gazette des Beaux-Arts* 67/1966, pp. 339-344, et Thomas Kirchner : *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence 1991, pp. 255-266.

9 Denis Diderot : *Salon de 1769*, in : id. : *Salons*, Jean Seznec et Jean Adhémar (éd.), 4 vol., Oxford 1957-1967, vol. IV, pp. 105-106.

10 *L'Avant-coureur*, 25 septembre 1769 ; cité d'après Anita Brookner : *The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, Londres 1972, p. 69.

11 Denis Diderot : *Salon de 1765*, in : Diderot 1957-1967, vol. II, p. 88.

12 Henri Watelet : *L'art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les differentes parties de la peinture*, Paris 1760, p. 127.

13 Ibid., p. 128.

14 Sur le développement de la peinture de genre française au XVIIIe siècle, voir l'ouvrage récent : *Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, Richard Rand (éd.), cat. exp., Hanover, New Hampshire, Hood Museum of Art, Darmouth College / Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art / Houston (Texas), The Museum of Fine Arts, Princeton 1997. Sur Greuze comme peintre d'histoire et peintre moral, voir aussi Börje Magnusson : « Greuze and the *peinture morale* », in : *Nationalmuseum Bulletin* (Stockholm) III-3/1979, pp. 157-168 ; Antoine Schnapper : « Greuze, peintre d'histoire ou peintre de genre ? », in : *Commentaire* III-12/1980-1981, pp. 597-601 ; Edgar Munhall : « The Variety of Genres in the Work of Greuze, 1725-1805 », in : *Porticus* 10-11/1987-1988, pp. 21-29.