

Le *tableau de mode* et Hogarth – la peinture de genre dans la première moitié du XVIII^e siècle : entre autodérision et critique sociale¹

Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, s'amuser de ses propres bizarreries comportementales, des modes et des marottes, faisait partie intégrante de la manière française d'envisager sa propre vie. Au sein de l'art pictural, le *tableau de mode* apparaît comme le premier genre à s'emparer de cette forme d'autodérision et du jeu envers soi-même – qui se décline en de multiples nuances, de la raillerie au persiflage – que l'on voit émerger parallèlement à travers la littérature de l'époque dans les milieux parisiens mondains.² Si l'amusement du spectateur – particulièrement dans le cas de la Bambochade – résultait souvent du décalage social perçu entre le spectateur et les personnages, dont la représentation implique du reste une (dé-)valorisation sociale, le ressort du *tableau de mode* aristocratique est nettement plus complexe, car ici les spectateurs et les portraits de personnages dans le tableau ont souvent le même statut social.³ Le *tableau de mode* ne livre pas une simple représentation de la sociabilité des élites, mais – à travers les moyens de la narration et de la composition qui lui sont propres – l'acte même de la consommation d'un *tableau de mode*, à savoir sa lecture ou son décodage, devient partie intégrante des échanges sociaux des

1. Le présent article fait partie de la thèse intitulée « Tableaux de mode – Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. »

2. Pour une introduction à cette question, voir Arlette Farge, « Rire pour mieux savoir au XVIII^e siècle », BIRNBAUM J., *Pourquoi rire ?*, Malesherbes, Gallimard, Folio Essais, Collection Folio 2011, p. 105-115.

3. Au sujet du rire dans la peinture du XVII^e siècle, la peinture hollandaise notamment, voir : BERTRAND D., *Dire le rire à l'âge classique, représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 251-260 (« Chapitre v. La figuration du rire : peinture et discours ») ; voir aussi WESTERMANN M., "How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century", J. P. BREMMER et H. ROODENBURG (dir.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 134-178 ; de manière générale voir l'essai de : J. P. BREMMER et H. ROODENBURG (dir.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, Polity Press, 1997, qui ne traite cependant pas de l'Ancien Régime français, et KANZ R., « Lachhafte Bilder, Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit », *ibid.* (dir.), *Das Komische in der Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, édition Böhlau 2007, p. 27-58.

élites. Dans les rapports entre « Arts et Sociabilités », le *tableau de mode* de la première moitié du XVIII^e siècle prend ainsi une place importante. La présente réflexion tente de cerner l'amusement ressenti par un observateur aristocrate, lors de la contemplation de personnages de même rang, comme le proposaient les *tableaux de mode*. Dans quelle mesure ces derniers reflétaient-ils, dans leur représentation des personnages mondains, l'importance du rire et de la dérision pour la cohésion sociale de la bonne compagnie ? Et quelle était la place véritable de ces tableaux au sein des relations sociales ? Afin de mieux comprendre la spécificité de la conception esthétique que les *tableaux de mode* proposaient au spectateur, une comparaison avec les *modern moral subjects* contemporains du peintre anglais William Hogarth dans lesquels la dimension de critique sociale est très forte, et qui ont reçu un accueil défavorable à l'époque en France, sera proposée en deuxième partie de ma présentation.

L'amusement, à savoir le plaisir sensuel provoqué par la contemplation des représentations issues de la « réalité de la vie » de la société mondaine, comme le proposaient les *tableaux de mode*, ressort d'une commande énigmatique livrée en 1727 par le Duc d'Antin, Directeur des Bâtiments du Roi, au peintre Nicolas Lancret.⁴ Celui-ci avait été choisi pour retracer un incident qui s'est produit le 3 septembre 1725 au cours de l'avant dernier jour de voyage de la reine Marie Leczinska, qui l'avait conduite de Strasbourg vers Fontainebleau, où le mauvais état des routes et les pluies exceptionnelles s'étaient rendus responsables de l'embourbement en chemin de quelques carrosses de la suite royale, tard dans la nuit. Pour rejoindre l'étape suivante, la bourgade de Montereau, la reine avait dû poursuivre sa route dans la petite berline de Mademoiselle de Clermont, tandis que ses dames du palais ont subi un sort moins glorieux : « [...] Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille quoiqu'en grand habit et coiffées ; il faut représenter les six dames le plus crottesquement [*sic*] qu'on pourra et dans le goust qu'on porte les veaux au marché et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. Il faut une autre dame sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé et une autre à travers, sur un autre cheval de charrette comme un sac, et que le panier relève, de façon qu'on voye jusques à la jarretière, le tout accompagné de quelques cavaliers culbutez dans les crottes et de galopins qui éclairent avec des brandons de paille. Il faut aussi que le carosse resté paroisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus crottesque et de plus dépenaillé. »⁵ La

4. MANTZ P., « Nicolas Lancret », *AAF*, vol. 1, 1851-1852, p. 301-302 ; d'après un manuscrit de la BnF (« Copié sur l'orig^l envoyé par M. le D. d'Antin au Sr Lancret, qui a executé ce dessein. ») ; cf. également VALABRÈGUE A., « Nicolas Lancret. Un tableau commandé par le Duc d'Antin », *NAAF*, vol. 8, 1892, p. 271-272, et WILDENSTEIN G., *Lancret*, Paris, Les beaux-arts, éd. d'études et de documents chez G. Servant, 1924, p. 13 et p. 112-113, n° 627 ; également TAVENER HOLMES M., *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, Abrams, 1991, p. 12, rem. 4.

5. NOLHAC P. de, « Le Mariage de Marie Leczinska », *Revue des Deux Mondes*, vol. 158, mars-avril, 1900, p. 109-110 : « Toute la nuit, par ce temps affreux, on vit arriver les unes après les autres,

réalisation de cette œuvre de Lancret, aujourd'hui disparue, est avérée par les versements des *Bâtiments du Roi* au peintre pour l'année 1727.⁶ Notant que la reine elle-même et son entourage le plus proche se trouvèrent dans cet accident, Pierre de Nolhac a supposé aux alentours de 1900 que l'idée de tourner cette situation burlesque en un tableau était celle de la jeune souveraine elle-même. « L'aventure était piquante » ; écrit de Nolhac, « la Reine dit avec gaieté qu'elle en commanderait le tableau à un peintre, et ce fut Lancret qu'on lui fit choisir. »⁷ Dans la prise de commande, le Duc d'Antin avait tout particulièrement insisté pour que Lancret rende le grotesque et le désordre sauvage (« de plus crottesque et de plus dépeñaillé ») tout en mettant l'accent sur le côté amusant de la situation.⁸ Son thème railleur place le tableau non seulement totalement à la marge des commandes habituelles de l'époque effectuées par les *Bâtiments*, mais représente en outre une nouveauté pour l'ensemble de la peinture française du XVIII^e siècle. Tout le sens du tableau repose sur l'amusement direct, perçu immédiatement, plutôt que dans une métaphore ambiguë ou même simplement critique.

Ce plaisir et le *rire* qui en résulte étaient des éléments déterminant, comme peu d'autres pulsions humaines, le comportement social de la société aristocratique de cour raffinée de l'*Ancien Régime*. Une récente étude, parmi les plus complètes sur le sujet, intitulée *Le rire des Lumières* (2002), a souligné le caractère contradictoire de la relation entre littérature galante et libertine et le sérieux des idées des Lumières en France. Dans cet ouvrage, Anne Richardot dégage l'importance de la signification du rire et son ancrage dans la société, et notamment dans les productions littéraires de l'époque.⁹ Le rire, corollaire de *la raillerie*, est une composante

les dames crottées et mouillées, qui avaient usé des ressources les plus burlesques : des duchesses avaient fait décharger le fourgon de la vaiselle d'argent et y étaient montées avec leur habit de cour, ayant pour coussin des bottes de paille. » ; voir aussi WILLY [Henri Gauthier-Villars], *Le Mariage de Louis XV : d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Leczinski*, Paris : Plon-Nourri, 1900, p. 267) ; sur le Duc d'Antin, voir JUGIE-BERTRAC S., « Le duc d'Antin, directeur général des bâtiments du roi (1708-1736) », *Positions de Thèses École Nationale de Chartes*, 1986, p. 93-100, et CLEMENTS C., *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, J. SHAPLEY (dir.), *AB*, vol. 78, n° 4, 1996, p. 647-662

6. ENGERAND F., *Inventaire de tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Leroux, Paris 1901, p. 262.

7. NOLHAC, *op. cit.*, p. 110.

8. NOLHAC, *op. cit.*, p. 109 : « [...] une autre fois, celui du duc d'Antin s'étant enlisé dans le gazon d'une prairie et le duc et sa compagnie ayant voulu en sortir, chacun s'enfonça dans la boue jusqu'au genou. ».

9. RICHARDOT A., *Le Rire des Lumières*, Paris H. Champion, Collection Les Dix-huitièmes siècles, 2002, p. 9 ; de manière générale sur l'apparition de l'orientation ironique dans la littérature du début du XVIII^e siècle : HAZARD P., *Die Herrschaft der Vernunft, das europäische Denken im 18. Jahrhundert*, Hamburg, 1949, p. 31-43 (« Der Geschmack am Tragikomischen breitete sich aus, nahm mehr und mehr zu und wurde zur Mode; man fand Gefallen daran, die kleinen Dinge aufzublähen, die großen zu verkleinern. » (loc. cit., p. 32-33)). Sur la signification du rire dans la société : BAECQUE A. de, *Les éclats du rire, la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, collection Essai Histoire, 2000.

du *savoir-vivre* aristocratique, un instrument même de la conversation de cour : « Par le piquant qu'il introduit en premier lieu, le rire est signe de sociabilité car il rompt l'éventuelle monotonie des échanges ». ¹⁰ Et c'est comme tel qu'il sert de moyen de lutter contre *l'ennui*, issu de « l'oisiveté » inhérente à la société mondaine des aristocrates : « Enjeu social et politique, le rire mondain se vit au XVII^e siècle comme une marque d'urbanité achevée, comme le liant qui cimente les relations au niveau aristocratique ». ¹¹ Cela transparait dans certaines compositions de l'époque, et notamment dans les *tableaux de mode* de Jean-François de Troy. Une de ses toiles datant de 1724, intitulée *La Jarrettière détachée*, représente un gentilhomme cherchant à rattacher la jarrettière détachée d'une dame contre son gré, dans un cabinet richement décoré. Les visées érotiques du gentilhomme sont mises en lumière par la présence d'une petite statuette de nu dans la partie gauche du tableau. Le *tableau de mode* témoigne de l'importance du rire ou du sourire dans la société, comme élément de cohésion de la *bonne compagnie*, l'expression de l'image mondaine : dans le *tableau de mode*, presque tous les personnages sourient, ce que l'on peut certes voir comme un masque de cour impénétrable, mais ces sourires participent à l'émergence d'une atmosphère positive. Dans ce cas-là, les *plaisirs*, que paraissent éprouver les personnages du tableau, menant une vie « agréable », faite de situations piquantes, sont censés éveiller chez le spectateur un sourire « espiègle ». Ils suscitent une excitation amusée, qui se déroule dans un cadre fixé et connaît des variations bien définies. ¹² C'est Watteau qui le premier, avec *L'enseigne de Gersaint* (1721) a porté un regard à la fois bienveillant et ironique sur la bonne société de son temps. Cette œuvre de Watteau présente avec retenue un gentilhomme mondain poudré et une *Coquette* vaniteuse, perdue dans sa propre contemplation, à la fois ennuyée et voluptueuse. En tant qu'enseigne, ce tableau était destiné à attirer le *monde* et non à l'irriter : la *Raillerie* et le persiflage de cour – qui transparaissent dans la mise en caisse nonchalante du portrait du Roi Soleil alors décédé – atteignent ici complètement leur objectif d'imitation de la bonne société. ¹³ On peut alors se demander ce qui faisait rire la bonne société, et dans quelle mesure elle était prête à se moquer d'elle-même.

10. RICHARDOT 2002, p. 84 ; généralement loc. cit., p. 83-96 (« Un art de vivre : la raillerie ») ; sur les prémises au XVII^e siècles des développements du XVIII^e, voir aussi les travaux de Massi SCHÜSSELER axés sur l'espace germanophone, *Unbeschwert aufgeklärt scherzhafte Literatur im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1990, et notamment p. 66-70 (« Französischer Ästhetizismus : badinage und burlesque »). Dans la *Querelle des femmes*, l'un des aspects présentés était que les femmes n'étaient autorisées à rire que d'une façon mesurée. Voir « Chapitre III. Différenciations sexuelles », Bertrand 1995, p. 155-166.

11. RICHARDOT, *op. cit.*, p. 86 ; voir également BERTRAND (« La Cour : rire ou ne pas rire ? ») 1995, p. 59-65) et p. 135-138.

12. *Ibid.*, p. 253, pour qui le rire dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle est avant tout connoté érotiquement : « Le rire dans la peinture de genre indique fréquemment un contexte érotique. [...] Ces allusions gaillardes font écho aux poèmes satiriques contemporains. »

13. La compréhension ironique de l'enseigne de Watteau est soulignée par : SUTTON D., « Antoine Watteau – Enigmatic Ironist », *Apollo*, n° 121, mars, 1985, p. 156 ; également SALZMAN M. A.,

Dans son entrée de l'*Encyclopédie* consacrée à la comédie de 1753, Marmontel avait décrit deux moyens opposés de divertir un public. Les faiblesses de caractère et les mésaventures des contemporains font sourire, d'après Marmontel, lorsqu'elles sont présentées avec subtilité et finesse d'esprit ; au contraire, on obtiendra un rire grossier par des exagérations facétieuses et malicieuses : « De cette disposition à saisir le ridicule, la comédie tire sa force & ses moyens. »¹⁴ C'est aussi Marmontel qui – vu le nombre de Marquis et Comtesses qui se trouvaient sur scène et dont les mœurs étaient bien critiquables – établit des particularités de représentation de la noblesse française selon ses différents statuts sociaux et politiques. Une représentation de la nation [française] ne devrait être ni vulgaire ni grossière, mais bien prendre en compte la galanterie, la politesse et la sociabilité faisant partie du caractère national : « Mais une nation douce & polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentiments & ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des lois, où l'on est condamné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même ; cette nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienséances. Tel est le comique François [...]. » Afin de répondre à la mise en scène de la vie aristocratique – sur laquelle la théorie de l'art n'ose jamais s'avancer – Marmontel crée trois ordres pour la comédie, correspondant au statut social : « Le comique noble peint les mœurs des grands, & celles ci different des mœurs du peuple & de la bourgeoisie moins par le fond, que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers, leurs ridicules moins choquans ; ils sont même, pour la plûpart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce sont des poissons assaisonnés que le spéculateur décompose ; mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins encore de les saisir. [...] La plûpart des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles. Leurs vices sur-tout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie [...]. » Si l'on transpose les remarques de Marmontel dans le domaine de la peinture de genre de l'époque, il semble que les peintres aient choisi d'amuser leur public en représentant les conditions de vie des aristocrates selon les deux méthodes. La peinture grotesque par Lancret des dames du palais pourrait constituer, bien qu'isolée dans la première moitié du XVIII^e siècle, une œuvre de référence appropriée, permettant de mieux cerner des représentations comparables de la noblesse en contexte, dans des *tableaux de mode* de la même époque. On ne peut pas imaginer que les dames du palais de haute noblesse aient apprécié le tableau de Lancret, même si la réception de celui-ci a été étroitement contrôlée dès ses débuts par le donneur d'ouvrage, qui prévoyait plutôt une représentation anonyme que des portraits des dames et l'assurance que le tableau de Lancret ne serait présenté que dans les cercles les

Decoration as knowledge: The early eighteenth-century genre scene, rococo ornament, and France's emerging public sphere, thèse Stanford University, 2004, p. 99-127 (« Irony »).

14. « M. de Marmontel », *Diderot / d'Alembert 1751-1781*, vol. 3, 1753, p. 665.

plus intimes de la cour. Il semble qu'il n'ait été prévu aucune reproduction de la composition, exposant les dames de la suite royale à une moquerie crue dans tout le pays, voire l'Europe entière. Si la reine se trouvait réellement à l'origine de la commande du tableau, comme l'a supposé Pierre de Nolhac aux alentours de 1900, elle aurait pu contempler la scène d'un point de vue distancié avec un malin plaisir, puisqu'elle-même avait poursuivi le voyage au sec et en relative quiétude dans le carrosse d'une des dames. La commande passée à Lancret illustre de manière exemplaire la façon dont la *bonne compagnie*, et plus particulièrement la cour, était susceptible de se moquer d'elle-même et des mésaventures de son entourage proche.¹⁵ Qui peut rire de quoi et quand ? Ces éléments ont été clairement établis dans les travaux théoriques sur le rire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans son *Essai sur l'usage de la raillerie* (1710), l'Anglais Anthony Cooper affirme que « la fine raillerie » relevait du ressort exclusif des *gentilshommes*, les seuls susceptibles de la manier « poliment », et jamais « d'une manière rustique et dégoûtante ». ¹⁶ Ainsi, depuis le XVII^e siècle, l'acceptation de la raillerie de ses pairs fait partie du *savoir-vivre* pour la bonne société : « L'impératif est clairement posé : il faut accueillir de bonne grâce la plaisanterie formulée à ses dépens, avec la conscience qu'il s'agit d'une sorte de mise à l'épreuve, d'un test de courtoisie »¹⁷. À cet égard, François de Callières présente dans son ouvrage *De bons mots et des bons contes : de leur usage, de la raillerie des Anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, publié à Paris en 1692, un exemple particulièrement parlant sur la condition nécessaire au succès d'une pièce comique dans le milieu de la noblesse et devant un public aristocratique.¹⁸ Il rapporte la réception particulièrement favorable des représentations des ballets d'Isaac de Benserade (1645-1691) à la cour royale française, qui préservait la dignité de la noblesse. Dans ses pièces se côtoyaient des personnages mythologiques et « des peintures vives & ressemblantes des gens de la Cour » ; Benserade y présentait « leurs inclinations,

15. Voir à ce propos GARRY-BOUSSEL C., *La frivolité vue par les gens de lettres du dix-huitième siècle*, SVEC, n° 7, 2004, p. 119 : « Ainsi le Français rie des autres pour occuper le temps, mais il rie aussi de ses infortunes ou de celles de la France. Chez cet être joueur et folâtre, tout est transformé en pétilement de joie. »

16. COOPER A. [A.], [comte de Shaftesbury], *Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement, dans les conversations qui roulent sur les matières les plus importantes, traduit de l'anglais*, La Haye, Scheurleer, 1710, p. 16-17 ; sur le même sujet, voir également Richardot, *op. cit.*, p. 86. Sur l'ancrage du rire dans les traités de savoir vivre de la cour et la question de la noblesse au sens des normes de comportement moyenâgeuses : GUTTANDIN F., *Das paradoxe Schicksal der Ehre zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat*, Berlin, D. Reimer, Collection Écrits sur la sociologie de la culture, 1993, p. 126-139 (« 3.2. Die Ehre des Hofmannes »).

17. RICHARDOT, *op. cit.*, p. 88 ; sur la question des mimiques dans la peinture du XVIII^e siècle, qui expriment le *sentiment* et vont à l'encontre du masque de l'homme de cour, voir : WALSH L., "The Expressive Face: Manifestations of Sensibility in Eighteenth-century French Art", *AH*, vol. 19, n° 4, 1996, p. 523-550.

18. CALLIERES F. de, *De bons mots et des bons contes : de leur usage, de la raillerie des Anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris, C. Barbin, 1692 [Réédition 1971].

leurs attachements », mais aussi les anecdotes les plus secrètes, « mais d'une manière si agréable, si fine & si détournée que ceux qui y étoient raillés étoient les premiers à s'en rejouir, & les plaisanteries ne leur laissoient dans l'ame ny ressentiment ny chagrin, ce qui est une marque essentielle de leur perfection ». ¹⁹ Reconnaître une raillerie fine à sonencontre, et la voir présentée devant des membres de l'élite de la société ou des personnes ayant une connaissance fine de la vie aristocratique sachant que celle-ci demeurerait impénétrable pour les personnes extérieures, voilà la marque certaine de l'appartenance au *monde*. C'est de là que vient la bonne volonté de la bonne société devant la critique railleuse exercée contre elle, à condition qu'il ne soit pas porté atteinte à sa dignité et son estime de soi. ²⁰ La remarque bien connue de Molière « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens » met en lumière que le divertissement d'un public averti a ses propres formes et ses subtilités. ²¹ Le rire « contrôlé », qui fait partie de la vie en société de la cour aristocratique depuis les *traités d'honnêteté* et qui contribuait au plaisir des gens du *monde*, est devenu lors de la transition entre le XVII^e et le XVIII^e siècle un dangereux point pivot dans l'*agrément* de la société, allant jusqu'à la moquerie amère et l'ironie autodestructrice, qui mettaient toujours plus en péril l'équilibre décrit auparavant. Anne Richardot trouve une explication à ce phénomène dans les changements que connaît la société sous la *Régence*, avec l'ascension sociale d'un personnage marginal, le *Petit-Maître*, qui occupe un rôle nouveau au sein de la *bonne compagnie* : « L'espace aristocratique accueille [...] le petit-maître, dont l'humeur arrogante et moqueuse et les insupportables gesticulations rieuses imposent dans le cercle une forme de terrorisme ». ²² La culture du rire et du « rire de soi-même » se

19. *Ibid.*, p. 331-332.

20. Dans les tableaux de mode, les gentilshommes ont un air affecté et adoptent des manières physiques pour imiter leur « victimes » féminines. Cependant, selon le point de vue de l'époque, ils ne sont pas ridicules et ne portent pas atteinte à leur dignité. Dans la comédie qui, comme l'écrit Sulpice-Edme Gaubier de Barrault dans la préface de *La fausse coquette* (1761), ne s'attache pas uniquement à la représentation du ridicule ou du grotesque, mais qui entend également de dépeindre tous les comportements humains, c'est une portée morale qui est recherchée par le biais d'un registre très subtil (cf. GAUBIER DE BARRAULT S.-E., « Préface » de *La fausse coquette, comédie en 2 actes et en vers mêlée d'ariettes nouvelles*. Par Mr G... de B... [Gaubier de Barrault]. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de La Haye, H. Constapel, 1761). À la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, Dancourt pouvait présenter ses chevaliers sur scène sans crainte, tout exagérément « bons à rien » qu'ils soient, car en taxant des groupes de personnages issus de la noblesse de moralité douteuse, il se savait en accord avec la dévotion et la piété officielles. La *Régence* s'était rendue célèbre pour sa galanterie et son libertinage en la personne même du Régent ; pour une personne du *monde* à la mode, un galant libertin, ou aspirant à le devenir, le *Petit-Maître* n'était vraisemblablement pas à cette époque un personnage à la connotation négative, mais plutôt un modèle mondain.

21. Dans MOLIÈRE, *La Critique de l'École des Femmes*, Paris, 1663, cité par Bertrand 1995, p. 9-10.

22. RICHARDOT, *op. cit.*, p. 101-102. Le *Petit-Maître* a été présenté comme un représentant majeur du persiflage par : BOURGUINAT E., *Le siècle du persiflage. 1734-1789*, Paris, PUF, 1998 ; voir aussi GARRY-BOUSSEL, *op. cit.*, p. 119 : « Le troisième corrélat de la futilité est la gaieté ou, dans sa

transforme sous l'influence du *Petit-Maître* en persiflage « moqueur » ou en « plaisanterie » aux dépens des autres. Cette évolution fut largement critiquée dans les écrits moralisateurs du XVIII^e siècle, qui voyaient une menace pour la société dans cette raillerie naissante, qui s'élevait aux côtés d'une ironie mordante²³. Cette évolution dangereuse me semble moins suivie en France, mais il est possible de trouver dans la peinture comme dans la gravure des exemples assez mordants – comme le montre bien la gouache de Baudouin – qui ne sont plus du ressort de la fine *raillerie*. Pour la plupart, le ressort du rire se trouve plutôt dans l'exagération adoucie ou la déformation. Il importe également de prendre en compte par exemple la contemplation ou la représentation distanciées dans les « papillonneries humaines » ou les *singeries*, qui, même lorsqu'il ne s'agit en aucun cas de critiques à prendre au sérieux, impliquent tout de même une réflexion incisive des conventions sociales, et qui trouvent avant tout leur origine dans le respect de la tradition de la raillerie dans les milieux de cour aristocratiques.²⁴ Il faut plutôt y voir une critique coquette et douce des turbulences du *monde*, qui s'offre à son tour à l'amusement du spectateur, en se posant en réprimande des agissements grossiers de la *bonne compagnie*, allant à l'encontre de la morale.

De manière totalement opposée au modèle français on trouve la mise en scène caricaturale du « mode de vie » aristocratique dans les années 1730 et 1740 dans les œuvres de William Hogarth (1697-1764). Hogarth a décrit dans ses séries de tableaux et de gravures comme « The Four times of the day » (1740) ou le « Marriage A-la-mode [*sic*] » (1745) la *bonne compagnie* anglaise de manière satirique et burlesque, qui, du fait de la prééminence de la France ne seront reconnues comme des critiques générales de la cour ou de la société dans son ensemble que dans la seconde moitié du siècle. En France, ses *modern moral subjects* ne rencontrent de manière générale que des réactions réservées, voire négatives de l'ensemble du public, et de l'Académie en particulier. En effet, ses satires ne correspondent pas aux modèles de représentations typiques en France, tels qu'ils sont décrits dans la théorie de la comédie du XVIII^e siècle. Le Suisse Jean-André Rouquet (1703[?]-1755), peintre de miniatures et critique d'art, a tenté de sensibiliser le public français à la complexité des motifs des séries de gravures d'Hogarth, via des lettres adressées à un ami parisien. Fournissant des

forme dévoyée, le persiflage. Rien de tel que les plaisanteries, les bons mots, les réparties piquantes pour créer une atmosphère de belle humeur, de légèreté qui suspende les maux [...]. » Voir enfin CHARTIER P., *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, 2005, p. 22-32 (« Persifleurs et mystificateurs à l'enseigne des petits-maîtres »).

23. RICHARDOT, *op. cit.*, p. 110-113.

24. Voir par exemple MAURIÉS P., *Sur les papillonneries humaines*, Paris, Gallimard : le Promeneur, Collection Le Cabinet des lettrés, 1996, p. 43-47 ; sur l'histoire de la représentation amusante des jouvencelles et des enfants, voir KÖRNER H., « "Wie die Alten sungen..." ». Anmerkungen zur Geschichte des Putto », R. KANZ (dir.), *Das Komische in der Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, édition Böhlau, 2007, p. 59-85, de même qu'Hannah WILLIAMS, "Viewing libertinage in Charles-Antoine Coypel's 'Children playing at the toilette'" (1728), *Immediations*, 1. 2007, 4, p. 76-91

explications détaillées sur ses séries de gravures, Hogarth avait assisté Rouquet dans la rédaction de ces « lettres », qui traduisent donc parfaitement l'intention de l'artiste. La difficulté de gagner le public français à la cause d'Hogarth transparaît notamment dans les éclaircissements de Rouquet sur la série de gravures d'un « Mariage A-la-mode » (1745).²⁵ Avec ces œuvres, Hogarth porte un regard ironique et mordant sur le ridicule et le côté déplorable du second ordre et de la haute bourgeoisie qui le jalouse.²⁶ Hogarth esquisse le portrait de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie conforme en tous points aux éléments du *monde* français : la *mésalliance* entre le noble, désargenté mais de haute naissance, campé sur ses privilèges héréditaires – ici Earl Squanderfield – et la fille d'un riche bourgeois, un thème dans l'air du temps en France également, souvent traité dans la littérature de l'époque. Quantité de familles nobles et de parvenus, accédant à la noblesse par des mariages, pouvaient se retrouver dans cette représentation.²⁷ Hogarth s'est très certainement inspiré des compositions de de Troy, qu'il avait pu observer dans la collection du Dr. Mead en Angleterre, pour l'arrangement de cette série des tableaux de mode à la française. L'observation comparée des panneaux "Before" et "After", datant du début des années 1730, le met clairement en lumière, et Frederik Antal les met en relation avec les *tableaux de mode* des années 1720, notamment l'œuvre de de Troy « Le Rendez-vous à la fontaine (ou L'Alarme) ». ²⁸ Hogarth a ainsi remplacé le "vener of gratefulness" à la française par l'immédiateté et la brutalité.

25. [ROUQUET J.-A.], *Lettres de Monsieur ** à un de ses amis à Paris, Pour lui expliquer les Estampes de Monsieur HOGARTH*. [p. 1-12] ; « Explications des Estampes Intitulées Les Aventures d'un débauché, Lettre seconde » [p. 13-28] ; « Explications des Estampes Qui on pour titre Le Mariage [sic] à la Mode. Lettre Troizieme » [p. 29-44] [...], Londres, 1746 ; à ce propos, voir également "Hogarth's French Connections", SIMON R., *Hogarth, France and the British Art, the rise of the arts in 18th-century Britain*, Londres, Hogarth Arts, 2007, p. 49-68.

26. De manière générale sur cette série : PAULSON R., *Hogarth*, 3 vol., New Brunswick ; Londres : Rutgers university press ; Cambridge, 1992-1993, vol. 2, 1992, p. 208-226 ; EGERTON J., *Hogarth's Mariage-à-la-Mode*, cat.-d'exp., Londres, national gallery publications, cop. 1997. Werner Busch a mis en lumière les différents niveaux de lecture, ou l'« ambigüité » de ces travaux, présentés dans de multiples sources iconographiques : BUSCH W., « Lektüreprobleme bei Hogarth : zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst », J. MÖLLER (dir.), *Hogarth in context: ten essays and a bibliography*, Marburg, Jonas cop. 1996, p. 17-35 ; voir dans le même, « Hogarth's "Marriage A-la-Mode" – Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit », BUSCH W., *Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin, Dt. Kunstverlag, 2010, p. 33-56.

27. Il s'agit également d'un thème repris dans des comédies de l'époque ; dans la pièce de Nicolas Boindin (1676-1751), *Le petit maître de robe* (1750), par exemple. Celle-ci met en scène une comtesse qui, suite à la perte de deux procès et le décès de son époux, avait été contrainte pour raisons financières de marier sa nièce Angélique au « Petit-Maitre de Robe », Monsieur de Fatenville. Celui-ci, non content d'être *Conseiller*, était surtout le neveu du riche « Président », dont Angélique devait par la suite hériter (cf. BOINDIN N., *Le petit maître de robe, comédie en prose et en un acte...*, p. l., n. d., [1750]).

28. D'après Frederik Antal dans ses recherches sur la place des œuvres d'Hogarth dans l'art en Europe (ANTAL, *Hogarth and his place in European Art*, London: Routledge & Kegan Paul 1962, p. 95). Le lien avec la peinture française se fait via Gillot, Watteau passant par Fragonard, des

Pour des raisons commerciales, Hogarth s'est rendu à Paris en 1743, alors qu'il travaillait sur le cycle du « Marriage A-la-Mode ». ²⁹ Ses connaissances des modes françaises, et notamment du *lever* à la cour, transparaissent dans ses caricatures. Les tendances anti-françaises de ces œuvres n'étaient pas inconnues du public français, qui voyait les idéaux « nationaux » de galanterie et de libertinage attaqués. Cette critique de la noblesse mondaine dans les représentations picturales pré-révolutionnaires poussent Rouquet à s'interroger sur les conséquences possibles de cette satire acerbe de la société française : « Il tourne ici en ridicule ce que nous avons de moins mauvais ; que deviendrait le reste s'il étoit vrai qu'il nous connût assez pour nous peindre ? » ³⁰ C'est aussi cette attaque fondamentale, blessante et satirique, de toutes les conventions sociales dans l'œuvre d'Hogarth que Pierre-Jean Mariette souligne comme négative dans son « Abecedario » : « Hogarth [...] a gravé sur ses dessins une suite nombreuse de planches qui sont autant de satyres de tous les ridicules de son pays. Personne n'y est épargné, et personne n'a osé s'en plaindre, parce qu'on aime mieux souffrir en Angleterre que de rien faire qui puisse offenser la liberté dont on y prétend jouir. Voilà ce qui fait la fortune d'Hogarth dans son pays. Il est à présumer qu'elle n'eût pas été si grande ailleurs, surtout dans les pays où l'on est sensible au vrai beau, et où l'on méprise tout ce qui est offert sous des traits trop ridicules et grossiers, capables seuls d'affecter le peuple. » ³¹ Si l'on en croit Mariette, le public français n'avait pas perçu sous l'image outrée la moralité de cette mission. Les « *sujets burlesques*

prémises qui, s'ils nécessitent une étude critique sur bien des points, fonctionnent en ce qui concerne les tableaux de mode (voir loc. cit., p. 105-127) ; à propos de la période créative plus tardive d'Hogarth, loc. cit. p. 171-172 ; au sujet de l'influence de la peinture de genre hollandaise sur Hogarth : loc. cit., p. 104-105. Voir également Sarah Maza et Sean Shesgreen pour une comparaison entre Abraham Bosse et Hogarth. (MAZE S. et SHESGREEN S., "Marriage in the French and English Manners: Hogarth and Bosse", B. FORT et A. ROSENTHAL (dir.), *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton [entre autres], 2001, p. 192-211) : enfin SIMON, *op. cit.*, p. 91-93.

29. Au sujet du voyage d'Hogarth à Paris voir : ANTAL 1962, p. 197 ; Hogarth se servait de la mode française pour faire passer l'expression de toute son intégrité moralisatrice : "French fashions are equated not just with expensive happiness, but also with lax morals." (RIBEIRO A., "Reading dress in Hogarth's 'Marriage à-la-Mode'", *Apollo*, vol. 147, n° 432, 1998, p. 49-50) ; à propos de la signification de la mode dans l'œuvre d'Hogarth : CROWN P., "Clothing the Modern Venus: Hogarth and the Women's Dress", E. GOODMAN (dir.), *Art and Culture in the Eighteenth Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark (del.): University of Delaware press; London: Associated university press, 2001, p. 90-105 ; pour une satire anglaise des modes françaises, voir aussi RIBEIRO A., *Dress and Morality*, Oxford et New York, Berg publ. Books INTL, 2003.

30. ROUQUET 1746, p. 36 (« Explications [2] »). Au sujet de la satire dans les travaux d'Hogarth des goûts de ses contemporains, voir J. SUREL, « La satire du goût dans l'œuvre de William HOGARTH », *Études Anglaises : Grande-Bretagne, États-Unis* Paris, Libr. Mercel Didier, Centre National de la recherche scientifique, n° 25, 1972, p. 479-85.

31. CHENNEVIÈRES P. de et MONTAIGLON A. de (dir.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, 6 vol., Paris 1851-1860, vol. 2, 1853-1854, p. 355.

et satiriques »³² d'Hogarth n'étaient pas vus comme acceptables tant sur la forme esthétique que sur le fond par le public français « aristocratique », habitué à se moquer de lui-même tout en exigeant un certain respect de l'ordre de la société.³³ Hogarth ne s'est pas seulement rendu coupable de renforcer les critiques envers les agissements de la *bonne compagnie* d'une manière inacceptable dans le cadre des relations françaises. Ses peintures étaient exclusivement conçues en vue de leur reproduction, qui se faisait ainsi la messagère d'un exemple pointilleux et détaillé de la moralité auprès d'un large public et qui sort de son environnement aristocratique d'origine la vue réflexive, à la fois joueuse et critique, de la classe supérieure.³⁴

Le *tableau de mode* au contraire, cherche à aller jusqu'à la limite des possibilités que lui accordent les conventions, dans le but d'amuser les *gens du monde*. Les caractéristiques physiques peuvent servir, comme chez Marivaux, de base pour développer des personnages stéréotypés ; ainsi, la gaîté ou la *joivialité* se trouvent exprimées par le corps, de même qu'une certaine bonne disposition ou *bonhomie*.³⁵ Cet artifice se retrouve dans les *tableaux de mode* tels que « Le

32. MARIETTE, *op. cit.*, vol. 2, 1853-1854, p. 355 : « Hogarth est un peintre qui est mort à Londres depuis peu de temps, et qui s'y est fait une grande réputation en traitant des sujets burlesques et satiriques tout ensemble. »

33. Charles-Joseph Natoire avait largement critiqué ce souhait de thématiques visuelles « confortables » dans une lettre datant du 7 avril 1747 adressée à Antoine Duchesne. Il s'y plaint du but uniquement décoratif des compositions : « [L]e public, plus raisonnable [*sic*], nous demande pour les mêmes lieux [les linteaux sculptés] des sujets agréable, et depuis je suis à Paris on ne ma jamais demandé ote chose. [...] nos tableau son moins regardé comme tableau que comme une sorte de meuble qui peut se lier avec toute lajustement bisare de lapartements [*sic*]. » (JOUIN H., *Charles Natoire et la peinture historique (1747.)*, NAAF, vol. 5, 1889, p. 144 (« Natoire à Antoine Duchesne »)) ; voir aussi André BLUM, *L'estampe satirique et la caricature en France au XVIII^e siècle, préface de M. Tourneux*, Paris, 1910, p. 2 ; voir également loc. cit., p. 3-4 : « Ils [les caricaturistes] les [leurs contemporains] esquisseront sans les appuyer, cherchant à offrir à une société sceptique un art susceptible de répondre à la grande préoccupation de l'époque : s'amuser. Cette gaieté, qui ne va pas jusqu'au rire épanoui, mais s'arrête à un sourire désabusé et moqueur [...]. » voir également loc. cit. le rejet d'une caricature du Marquis de Marigny par Madame de Pompadour, sa sœur : « C'est ainsi que, dans les lettres écrites par M^{me} de Pompadour à son frère pendant son voyage en Italie, le mot [caricature] est employé par elle avec un sentiment de dédain pour une genre qu'elle considérait peut-être comme dénué de tout élément artistique. « Je vous dirai », écrit-elle en 1750, « que j'ai trouvé votre caricature effroyable. Le Roi l'a trouvée de même et personne ne vous y a reconnu, ni un de vos gens. Je me souciera peu de posséder ce talent. » [Lettre du 13 juin 1750, *Correspondance de Mme de Pompadour avec son frère*, Paris, J.Baur 1878, sans num.]

34. En 1742, Hogarth peint le tableau "Taste in High Life" (1742), une satire acide des modes françaises de l'année, pour le compte d'une riche héritière, Mary Edwards. On suppose qu'avec ce tableau, Mary Edwards avait répondu aux critiques de certains de ses amis sur ses habits, jugés démodés et excentriques. La « critique de la classe supérieure » demeure enfin un « jeu » réservé à l'élite (cf. PAULSON *op. cit.*, vol. 2, 1992, p. 203-206).

35. D'après Haghebaert, Marivaux privilégiait certes dans ses travaux un portrait psychologique des protagonistes, mais s'appuyait également sur une description de leur aspect physique comme base expliquant les stéréotypes de leur caractère. Cf. l'exposé Elisabeth HAGHEBAERT, *Effets accessoires* :

Déjeuner de jambon » de Lancret (1735), vision immédiate préparant à l'interprétation de l'image. Cette œuvre de Lancret représente des hommes replets, au visage rougeaud, et une femme potelée, qui, par la simple plénitude de leur corps traduisent l'atmosphère exubérante, plantureuse et la joie de vivre allant de pair avec la dégustation d'un jambon en plein air. Ce qui provoque le sourire du spectateur, c'est l'ambiance joyeuse et crue créée par le peintre. « Le rire suscité ne naît pas de la dénonciation de certains aspects condamnables de celle-ci, mais plutôt de la joie, de la joie à participer à un monde plaisant », écrit Étienne Jollet à propos du travail de Fragonard, « Le comique prend ici sa source dans un sentiment d'innocence partagée et de complicité affirmée. »³⁶ De la même manière, le plaisir se retrouve pour le spectateur dans la projection haut dans les airs d'un bouchon de champagne dans le pendant du « Déjeuner de jambon », le « Déjeuner d'huîtres » peint en 1735 par Jean-François de Troy. Le plaisir sensuel provenant de la contemplation de telles représentations issue de la « réalité de la vie » de la société mondaine – qui ressort nettement de la commande dans le cas de cette composition – n'a toutefois qu'extrêmement rarement reçu l'attention qu'il mérite dans l'étude historique du XVIII^e siècle, le plus souvent réduite à celle de ses courants de pensée philosophiques.³⁷

Cette perception de l'amusement comme d'un « savoir rire », une partie intégrante de la sociabilité dans les milieux aristocratiques de cour peut également être interprétée comme la marque de la fonction et de l'accueil réservé au *tableau de mode* : il semble que le rendu pertinent du « mode de vie » aristocratique dans les peintures soit étroitement lié à la *raillerie* présente dans le quotidien du *monde*.³⁸ Avec ce jeu d'équilibriste entre retenue morale et plaisir, entre raillerie et égards, la société se trouvait prête à rire d'elle-même, et de sa « construction fautive » des conventions aristocratiques, comme le démontre bien l'exemple du tableau de Lancret sur l'accident des dames de la cour, qui, certes, se détache en étant à la fois moqueur et incisif, mais en respectant le cercle d'un public bien

De la parure dans La Vie de Marianne, in : *Études Littéraires*, Bd. 24, Nr. 1, 1991, p. 107-108 ; voir également THOMAS 1968, p. 27.

36. JOLLET E., *Le rire chez Fragonard*, in : *Dix-huitième siècle*, Nr. 32, 2000, p. 168.

37. Au sujet de cette problématique en général Colin B. Bailey, « "Mythologie galante" ou "l'art ingénieux" : les recits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle », S. DESWARTE-ROSA (dir.), *À travers l'image, lecture iconographique et sens de l'œuvre, actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712) (Paris 1991)*, Paris, 1994, p. 151-175. Voir également GARRY-BOUSSEL, *op. cit.*, p. 111 : « On découvre avec quelque étonnement que la réactualisation des visions du dix-huitième siècle fait la belle part à l'esprit philosophique, à l'idée de progrès, à l'essor de la sensibilité, mais réduit le courant de frivolité qui a traversé les siècles à un épiphénomène négligeable. »

38. Autre élément soutenant cette thèse : la quantité non négligeable de motifs réussis du monde littéraire ou pictural reprise dans d'autres domaines artistiques. Notamment, outre les peintures décoratives précédemment évoquées (boiseries, peinture sur éventails, etc.) des œuvres sur ou dans la porcelaine. Avec ces exemples, on voit que les motifs qui, dans la peinture, transmettaient une intention clairement moralisatrice présentent un second niveau de lecture au-delà du plaisir qu'elles apportent, une simple interprétation décorative, purement superficielle.

restreint et avec des codes bien définis. Ce n'est qu'avec l'intrusion du devoir de construction des mœurs dans l'art en général, à partir des années 1740, que la morale s'est imposée en contrepoint du plaisir innocent qu'aurait pu ressentir l'aristocrate spectateur à la vue de ses contemporains représentés dans un *tableau de mode*.

Jörg EBELING

Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Bibliographie

- ANTAL F., *Hogarth and his Place in European Art*, London: Routledge & Kegan Paul 1962.
- BAILEY C. « "Mythologie galante" ou "l'art ingénieux" : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIII^e siècle », S. DESWARTE-ROSA (éd.), *A travers l'image, lecture iconographique et sens de l'œuvre, actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712) (Paris 1991)*, Paris, 1994, p. 151-175.
- BOURGUINAT E., *Le siècle du persiflage. 1734-1789*, Paris, PUF, 1998.
- BERTRAND D., *Dire le rire à l'âge classique, représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- BLUM A., *L'estampe satirique et la caricature en France au XVIII^e siècle, préface de M. Tourneux*, Paris, 1910.
- BOINDIN N., (1676-1751), *Le petit maître de robe, comédie en prose et en un acte...*, p. I., n. d., [1750].
- BREMMER J. P. et ROODENBURG H. (éd.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- BUSCH W., « Lektüreprobleme bei Hogarth: zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst », J. MÖLLER (dir.), *Hogarth in context: ten essays and a bibliography*, Marburg, Jonas cop. 1996, p. 17-35.
- BUSCH W., « Hogarths "Marriage A-la-Mode" – Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit », W. BUSCH, *Englishness, Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin, Dt. Kunstverlag, 2010, p. 33-56.
- CHARTIER P., *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, 2005
- CLEMENTS C., "The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727", *AB*, vol. 78, n° 4, 1996, p. 647-662. 1997.
- COOPER A.-A., [comte de Shaftesbury], *Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement, dans les conversations qui roulent sur les matières les plus importantes, traduit de l'anglais*, La Haye, Scheurleer, 1710.

- CROWN P., "Clothing the Modern Venus: Hogarth and the Women's Dress", E. Goodman (dir.), *Art and Culture in the Eighteenth Century, New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark (del.): University of Delaware press; London: Associated university press, 2001, p. 90-105.
- DE BAECQUE A., *Les éclats du rire, la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, collection Essai Histoire, 2000.
- DE CALLIÈRES F., *De bons mots et des bons contes : de leur usage, de la raillerie des Anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris, C. Barbin, 1692 [Réédition 1971].
- DE CHENNEVIÈRES Ph. et De Montaiglon A. (dir.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, 6 vol., Paris 1851-1860.
- DE NOLHAC P. « Le Mariage de Marie Leczinska », *Revue des Deux Mondes*, vol. 158, mars-avril, 1900, p. 109-110.
- EGERTON J., *Hogarth's Mariage-à-la-Mode*, cat-d'exp., Londres, national gallery publications, cop.
- ENGERAND F., *Inventaire de tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709-1792)*, Leroux, Paris 1901.
- FARGE A. « Rire pour mieux savoir au XVIII^e siècle », J. BIRNBAUM, *Pourquoi rire ?*, Malesherbes, Gallimard, Folio Essais, Collection Folio 2011, p. 105-115.
- GARRY-BOUSSEL C., « La frivolité vue par les gens de lettres du dix-huitième siècle », *SVEC*, n° 7, 2004, p. 119.
- GAUBIER DE BARRAULT S.-E., *La fausse coquette, comédie en 2 actes et en vers mêlée d'ariettes nouvelles. Par Mr G... de B... [Gaubier de Barrault]. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de La Haye*, H. Constapel, 1761.
- GUTTANDIN F., *Das paradoxe Schicksal der Ehre zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat*, Berlin, D. Reimer, Collection Ecrits sur la sociologie de la culture, 1993.
- HAGHEBAERT E., *Effets accessoires : De la parure dans La Vie de Marianne*, in : *Études Littéraires*, Bd. 24, Nr. 1, 1991, S. 105-119.
- HAZARD P., *Die Herrschaft der Vernunft, das europäische Denken im 18. Jahrhundert*, Hamburg, 1949.
- HOLMES M.-T., *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, Abrams, 1991.
- JOLLET É., *Le rire chez Fragonard*, in : *Dix-huitième siècle*, Nr. 32, 2000, S. 165-180.
- JOUIN H., « Charles Natoire et la peinture historique (1747.) », *NAAF*, vol. 5, 1889, p. 144.
- JUGIE-BERTRAC S., « Le duc d'Antin, directeur général des bâtiments du roi (1708-1736) », *Positions de Thèses Ecole Nationale de Chartes*, 1986, p. 93-100.

- KANZ K. « Lachhafte Bilder, Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit », *Das Komische in der Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, édition Böhlau 2007, p. 27-58.
- KÖRNER H., « “Wie die Alten sangen...” ». Anmerkungen zur Geschichte des Putto », R. KANZ (dir.), *Das Komische in der Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, édition Böhlau, 2007, p. 59-85.
- MANTZ P., *Nicolas Lancret, AAF*, vol. 1, 1851-1852, p. 301-302.
- MAURIÉS P., *Sur les papillonneries humaines*, Paris, Gallimard : le Promeneur, Collection Le Cabinet des lettrés, 1996.
- MAZE S. et SHESGREEN S., “Marriage in the French and English Manners: Hogarth and Bosse”, B. FORT et A. ROSENTHAL (dir.), *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton [entre autres], 2001, p. 192-211.
- « M. de Marmontel », *Diderot / d’Alembert 1751-1781*, vol. 3, 1753, p. 665.
- PAULSON R., *Hogarth*, 3 vol., New Brunswick ; Londres : Rutgers university press ; Cambridge, 1992-1993.
- RICHARDOT A., *Le Rire des Lumières*, Paris H. Champion, Collection Les Dix-huitièmes siècles, 2002.
- RIBEIRO A., “Reading dress in Hogarth’s ‘Marriage à-la-Mode’”, *Apollo*, vol. 147, n° 432, 1998, p. 49-50.
- , *Dress and Morality*, Oxford et New York, Berg publ. Books INTL, 2003.
- [Rouquet., J-A], *Lettres de Monsieur ** à un de ses amis à Paris, Pour lui expliquer les Estampes de Monsieur HOGARTH*. [...], Londres, 1746.
- SALZMAN M.-A., *Decoration as knowledge: The early eighteenth-century genre scene, rococo ornament, and France’s emerging public sphere*, thèse Stanford University, 2004.
- SCHÜSSELER M. *Unbeschwert aufgeklärt scherzhafte Literatur im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- SIMON R., *Hogarth, France and the British Art, the rise of the arts in 18th-century Britain*, Londres, Hogarth Arts, 2007.
- SUREL J., « La satire du goût dans l’œuvre de William Hogarth », *Études Anglaises : Grande-Bretagne, États-Unis* Paris, Libr. Merceul Didier, Centre National de la recherche scientifique, n° 25, 1972, p. 479-85.
- SUTTON D., « Antoine Watteau – Enigmatic Ironist », *Apollo*, n° 121, mars, 1985, p. 156.
- EBELING J., *Tableaux de mode – Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Marburg, 2012.
- VALABRÈGUE A., *Nicolas Lancret. Un tableau commandé par le Duc d’Antin, NAAF*, vol. 8, 1892, p. 271-272.
- WALSH L., *The Expressive Face: Manifestions of Sensibility in Eighteenth-century French Art*, *AH*, vol. 19, n° 4, 1996, p. 523-550.

- WESTERMANN M., "How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century", J. P. BREMMER et H. ROODENBURG (dir.), *A Cultural History of Humour from Antiquity to the Present*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 134-178.
- WILDENSTEIN G., *Lancret*, Paris, Les beaux-arts, éd. d'études et de documents chez G. Servant, 1924.
- WILLIAMS H., "Viewing libertinage in Charles-Antoine Coypel's *Children playing at the toilette* (1728)", *Immediations*, 1, 2007, 4, p. 76-91.
- WILLY [H.-G.-V.], *Le Mariage de Louis xv : d'après des documents nouveaux et une correspondance inédite de Stanislas Leczinski*, Paris, Plon-Nourri, 1900.



Fig.1

Gilles-Marie Oppenord, dessinateur, François Boucher, graveur, d'après Antoine Watteau, *Un décor religieux comprenant une gloire, des palmes et des fragments d'une croix* dessiné sur la planche 130 des *Figures de différents caractères*, verso : Élévation partielle du couronnement du maître-autel de l'église de l'Abbaye Royale de Notre-Dame de Jouarre, après 1726, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Db 15 c pet. fol., f° 42



Fig.2

Gilles-Marie Oppenord, dessinateur, François Boucher, graveur, d'après Antoine Watteau, *Un décor religieux comprenant une gloire, des palmes et des fragments d'une croix* dessiné sur la planche 131 des *Figures de différents caractères*, après 1726, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Db 15 c pet. fol., f° 43

Fig.3
Charles Coypel, *Thalia chassée par la peinture* (Thalia Chased
by Painting), 1732, huile sur toile, 65 × 81 cm, collection privée





Fig.4

Charles Coypel, *La Folie embellissant la Vieillesse avec les attraits de la Jeunesse* (Folly Embellishing Old Age with the Adornments of Youth), 1743, pastel sur papier contrecollé sur toile, 81 × 66 cm, New York, French & Company



Fig.5

Clément Belle, *La Réparation de la Profanation commise dans l'Église de Saint-Merry à Paris en 1722*, 1759, huile sur toile, 357 × 225 cm, église de Saint-Merry, transept nord, Paris

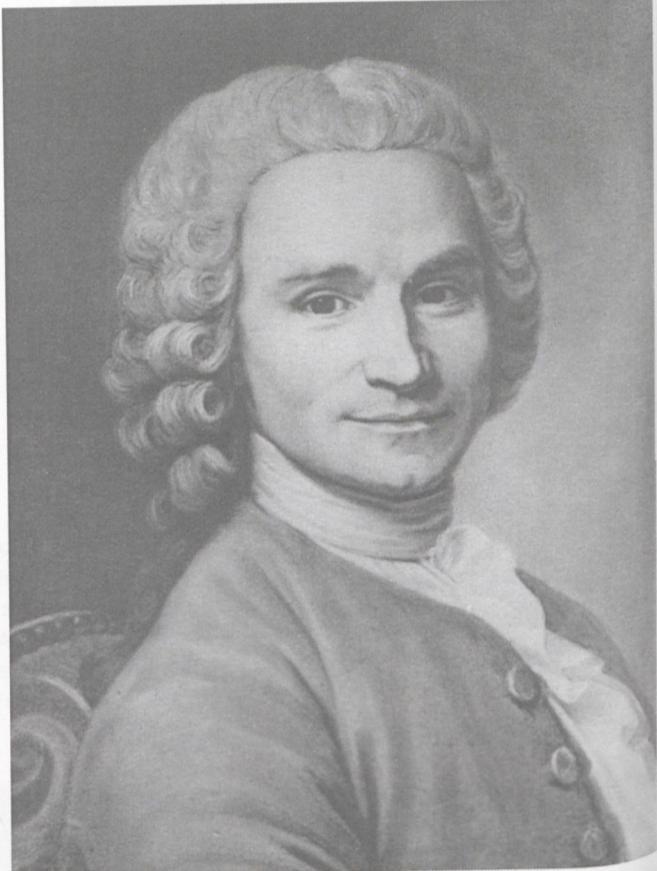


Fig.6

Maurice Quentin de la Tour,
Jean Baptiste Lemoyne, 1747, pastel,
44 × 35 cm, localisation inconnue

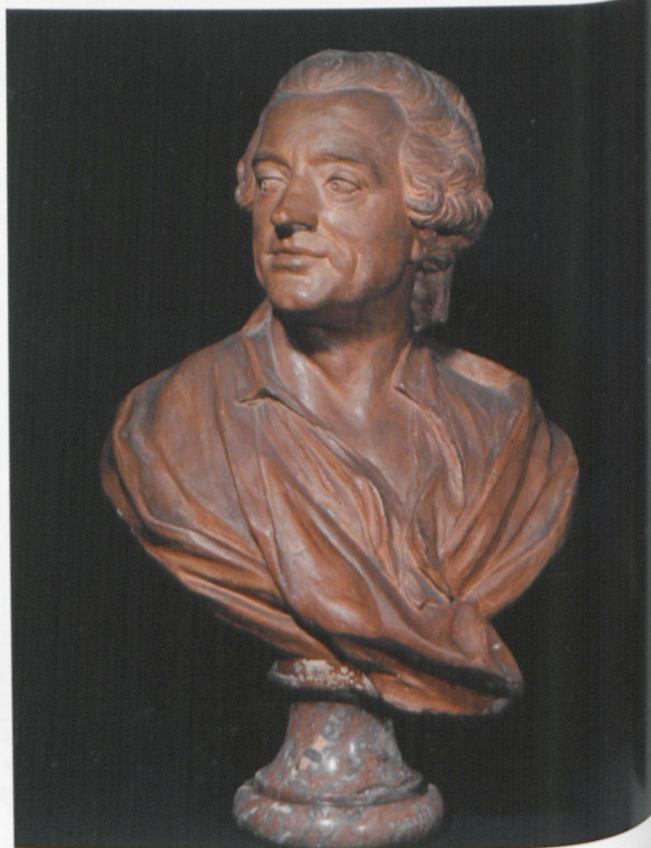


Fig.7

Jean-Baptiste II Lemoyne,
Maurice Quentin de la Tour,
Salon de 1748, terre cuite, 65 cm,
Musée Lécuyer, Saint-Quentin



Fig.8

Carl Vanloo, *La conversation espagnole*,
1754, huile sur toile, 164 × 129 cm,
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg



Fig.9

Carl Vanloo, *La lecture espagnole*,
Salon de 1761, huile sur toile,
164 × 129 cm, Musée de l'Ermitage,
Saint-Petersbourg

Fig.10

Jean-Baptiste Oudry, *Rendez-vous de chasse*, 1735
(carton pour la tapisserie des Chasses royales), 357 × 650 cm,
Musée national du château de Fontainebleau



Fig.11

Carle Van Loo, *Halte de chasse*, 1737,
huile sur toile, 220 × 250 cm,
Musée du Louvre, Paris





Fig.12

Benoît Audran
d'après Antoine Watteau,
Retour de la chasse, 1727,
gravure, 75,6 × 19,4 cm



Fig.13

Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779*, huile
sur papier marouflée sur toile, 19 × 44 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig.14
 Pietro Vannucci, dit le Pérugin,
 et son atelier, *Vierge à l'Enfant*
sur le trône entre Saint Jérôme,
Saint Augustin, quatre anges et deux
chérubins, bois transposé sur toile
 (tempera et huile), 217 cm x 185 cm,
 Musée des Beaux-Arts de Bordeaux,
 1^{er} envoi de l'Etat, 27 avril 1803
 (8 floréal an XI)



Fig.15
 Vue de la Galerie du Louvre, rehaussée
 à l'aquarelle, planche non numérotée
 dans Julius Griffiths, *La galerie*
du Louvre représentée par des gravures
à l'eau-forte exécutées par Maria Cosway,
avec une description historique et critique
de chaque tableau qui compose cette
superbe collection, Paris, 1802, Gr. in-fol.

