M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

8623
XD

M.E.C.D. 2017

HISTOIRE
DE LA
PEINTURE FRANÇAISE
AU XVIII^e SIÈCLE
(1700-1800)

M.E.C.D. 2017

DU MÊME AUTEUR

CHEZ ALBIN MICHEL

Histoire de la Peinture française (1800-1933). Son évolution et ses maîtres *(1934)*.
Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

AUX ÉDITIONS RIEDER

Maurice Quentin de La Tour (Collection "Maîtres de l'Art Ancien", *1933*).

En préparation :

Histoire de la Peinture française, du moyen âge au XVIII^e siècle (1100-1700). Son évolution et ses maîtres.

Histoire de la Sculpture française de la Renaissance aux Temps modernes (1300-1934).

M.E.C.D. 2017

RFA 320. XV- d629

ALFRED LEROY
ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

HISTOIRE
DE LA
PEINTURE FRANÇAISE
AU XVIII^e SIÈCLE
(1700-1800)
SON ÉVOLUTION
ET SES MAITRES

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
PARIS, 22, RUE HUYGHENS, 22, PARIS

M.E.C.D. 2017

HISTOIRE

DE LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIIe SIÈCLE

(1700-1800)

SON ÉVOLUTION

ET SES MAÎTRES

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Copyright 1934 by Albin Michel.

M.E.C.D. 2017

A ma chère sœur, SACHA LEROY,
admiratrice et émule
de Mme Vigée Le Brun.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

INTRODUCTION

Caractères généraux de la peinture française au XVIIIe siècle

Les jardins d'amour de Watteau, les nymphes aux carnations de rose et de nacre de Fragonard, l'Olympe galant de Lemoyne et de Boucher, les portraits spirituels de La Tour et de Perronneau, les intimités recueillies de Chardin, tout cela évoque à nos yeux cet art si français et si digne d'admiration qui est l'art de notre XVIIIe siècle, l'art de la gaîté, de la beauté, de la joie de vivre, la plus parfaite expression de nos qualités nationales.

Entre la pompe d'un Charles Le Brun et l'austérité d'un Louis David, ce fut pendant un siècle une succession de visions enchanteresses, parfumées d'amour et de rêves, une apothéose de la beauté sous toutes ses formes, une symphonie de notes claires et pures, une échappée lumineuse sur une humanité de fantaisie, qu'auréola de séductions multiples le pinceau d'artistes de génie.

Ce siècle fut le siècle des décorateurs dont la verve se répandit avec bonheur aux murs de Trianon et de l'hôtel Soubise, ce fut le siècle des peintres de genre, de ces maîtres qui surent condenser en des espaces restreints toute la grâce et tout le charme de leur temps et nous introduire au sein d'une mythologie riante, ce fut

M.E.C.D. 2017

aussi le siècle des grands portraitistes psychologues, des paysagistes et des illustrateurs subtils, ce fut surtout le siècle où triomphèrent l'esprit et la tradition française sous leur forme la plus originale. Un goût très vif pour le théâtre, une admiration passionnée pour la femme, une sensualité qui sut s'exprimer par une couleur de source flamande, un sentiment curieux de la nature où la réalité se colore d'imagination, un rare souci d'exactitude dans le portrait et les scènes d'intérieur, un sens parfait de la mesure et de l'équilibre, voilà ce qui caractérise en général la peinture française au XVIII^e siècle.

L'on ne saurait oublier l'intérêt que suscitaient à la même époque la peinture historique et la peinture religieuse : Boucher n'a-t-il pas laissé soixante-dix-huit toiles et cent vingt-cinq dessins dont le sujet est religieux et Watteau se sentant mourir ne peignit-il point un Christ en croix ?

Nous voudrions, en cet ouvrage, introduire le lecteur dans ce milieu si complexe et si vivant qui fut celui où vécurent les artistes du XVIII^e siècle, ressusciter à ses yeux l'ambiance même où ils créèrent leurs chefs-d'œuvre, faire surgir du passé les institutions qui furent étroitement attachées à leur existence, les replonger dans le cadre familier auquel ils doivent, en grande partie, le caractère même de leur génie.

L'art du XVIII^e siècle ne peut s'expliquer ni se comprendre si l'on n'accorde pas une place aux conditions matérielles et morales qui favorisèrent son éclosion et son rayonnement : comment prétendre apprécier complètement un Watteau, un Fragonard, un Chardin et un Boucher si l'on ignore le milieu où leur sensibilité d'artiste s'épanouit, se développa et acquit toute sa magnificence ?

***

Une étude approfondie des conditions matérielles et morales qui déterminèrent au XVIII^e siècle l'éclosion et l'épanouissement du génie de nos grands artistes,

M.E.C.D. 2017

montre, d'une façon évidente, quelle évolution complète s'est opérée à partir de la Révolution dans la manière de vivre, de travailler et même de penser des artistes français.

L'artiste, aussi personnel et original soit-il, subit l'influence du monde où il vit et son œuvre en porte la marque; il reflète presque toujours les préoccupations de son temps, il en adopte les idées, il en aime les qualités et les erreurs; la tour d'ivoire, l'isolement artistique n'existe pas au XVIII^e^ siècle, l'amertume d'un Vigny y est inconnue, chaque peintre aime son époque et cherche, non à la critiquer, mais à l'embellir.

Le génie créateur d'un peintre, au XVIII^e^ siècle, résulte de l'enseignement technique que lui ont transmis ses maîtres, du désir de répondre aux goûts de ses contemporains éclairés et de contribuer par son talent au triomphe de l'esthétique de son temps.

Il ne cherche pas l'originalité, il accepte docilement et avec reconnaissance les règles d'un art qui est avant tout un métier; ces règles transmises de génération en génération et qui ont fait leur preuve, il les respectera et ne se permettra que de les améliorer, il ne voudra point être un révolté ou un novateur, il n'en aura presque jamais l'occasion.

En effet, une sollicitude affectueuse entoure ses premiers essais : s'il est pauvre, un protecteur intelligent le mettra à même d'acquérir les bases de son art; entré à l'Académie, celle-ci étendra son intérêt sur lui, elle le guidera et l'empêchera de s'égarer.

Si elle distingue en lui les germes d'un talent exceptionnel, elle lui décernera le premier prix de peinture, ce prix le conduira à Rome où il trouvera matière à s'instruire et à s'affiner.

Revenu en France, il présentera une œuvre particulièrement excellente qui le fera agréer par l'Académie, celle-ci lui ordonnera ensuite un tableau sur un sujet donné, il l'exécutera avec tous les soins et toute l'attention dont il est capable et sera reçu ensuite au sein de l'illustre Compagnie avec le titre d'académicien.

Ce titre, s'il ne conduit pas toujours à la gloire et à

M.E.C.D. 2017

la fortune, place cependant son bénéficiaire sur un plan favorable, il le fait entrer dans une véritable famille; pour peu qu'il ait du talent, des mécènes, et ils furent nombreux au XVIII^e siècle, s'intéresseront à lui, des congrégations religieuses, des particuliers lui feront des commandes.

De l'étranger, lui parviendront des offres flatteuses, un jour même les grands et la Cour l'admettront au rang des artistes privilégiés travaillant pour le roi et son entourage.

Ce sera alors le logement gratuit au palais du Louvre, une pension, des distinctions honorifiques, l'existence facile et agréable que connurent un Quentin La Tour, un François Boucher, un Nattier et un Fragonard. L'Académie royale, dernier aboutissant des anciennes corporations, empêchait les médiocres, les impuissants, les charlatans d'accaparer un intérêt qu'ils ne méritaient point, elle mettait une utile barrière à l'accroissement des mauvais peintres, elle maintenait la dignité de l'Art, elle gardait les traditions qui faisaient sa supériorité.

Au cours du XVIII^e siècle, l'esprit de l'Académie royale se montre large, libéral, intelligent, il changea suivant les nécessités du moment avec une souplesse digne d'éloge et qu'ignora l'Institut figé, compassé et morne du début du XIX^e siècle.

On ne citerait pas un seul peintre de génie rejeté par l'Académie pendant cette période de cent années, on en citerait plusieurs que l'Institut méconnut au XIX^e siècle.

Dans le domaine artistique, la Révolution n'a fait que sanctionner les réformes qui, dès 1750, se produisirent dans la direction des arts plastiques de plus en plus inclinés vers l'Italie et l'antiquité, vers la peinture d'histoire et le style.

Louis XVI et d'Angiviller ont préparé l'éclosion de la réforme de Louis David et de son école; ils l'ont favorisée de tout leur poids; ils en ont été les promoteurs.

C'est à Louis XVI que revient l'honneur d'avoir aboli certains usages surannés, d'avoir proclamé la liberté des arts, d'avoir, en un mot, compris les nécessités d'une

M.E.C.D. 2017

évolution sociale et morale qui s'imposait à tous les esprits.

A la fin du XVIII^e siècle s'ouvrent à Paris et en province des écoles gratuites de dessin, les richesses nationales sont mises en valeur, le public est admis dans les musées, l'enseignement de l'art se répand libéralement dans toutes les classes de la société, jamais les artistes n'ont été plus favorisés, jamais ils n'ont joui d'une situation aussi privilégiée, ce fut pour eux un âge d'or en attendant le despotisme de Napoléon I^er.

Rien de plus bienveillant que l'attitude de l'administration royale envers les artistes; il y a dans ses rapports avec les peintres une bonhomie, un ton affable, qui frappe quand on lit les documents de l'époque, c'est partout une manière d'abandon aimable très séduisant malgré les abus qu'il entraîne.

Au XVIII^e siècle, l'artiste n'est pas un être à part, il ne se distingue ni par ses habits, ni par sa manière de vivre, il fait essentiellement partie de la société, il fréquente les salons, il ne se singularise en rien, il appartient à un corps constitué et il bénéficie largement de cet avantage.

La situation de l'artiste au XIX^e siècle est différente : une liberté très grande lui permet de suivre les appels de son originalité, mais, s'il les suit, s'il s'insurge contre l'art officiel, il sera un isolé, il travaillera avec le souci du lendemain, ses œuvres resteront dans son atelier, il n'aura point de commandes, il vivra dans la pauvreté et la médiocrité comme les paysagistes de l'école de Fontainebleau et les impressionnistes.

Pour réussir, le peintre du XIX^e siècle devra plaire à l'Institut, à la critique, au public et à ses confrères; au fond, il sera infiniment moins libre et indépendant que son confrère du XVIII^e siècle.

Prenons un exemple : au XVIII^e siècle tous les artistes qui eurent le goût de la décoration purent faire la preuve de leur génie et cela de la manière la plus large; au XIX^e siècle, si Thiers n'avait pas connu Eugène Delacroix à ses débuts, celui-ci n'aurait pu montrer son talent en un domaine où il excellait; les impression-

M.E.C.D. 2017

nistes, sauf Claude Monet à la fin de sa vie, ne furent jamais appelés à la peinture murale, et l'on multiplierait les cas semblables.

La liberté qui est une chose nécessaire au développement des arts, quand elle est étendue d'une façon trop large, engendre l'inflation, la médiocrité, l'on en arrive à une absence de hiérarchie génératrice de misère, d'incompréhension et souvent même d'injustice.

Avec son cadre rigide, modifié par le temps dans un sens libéral, la peinture française du XVIIIe siècle n'a pas connu les angoisses, les révoltes et les errements qui marquèrent douloureusement l'existence d'un Eugène Delacroix, d'un Gustave Courbet, d'un Édouard Manet et d'un Théodore Rousseau.

Elle a pu se développer en une quiétude parfaite qui lui confère ce caractère gai, souriant et heureux que nous apprécions.

Le peintre français est au XVIIIe siècle un sujet de juste admiration pour les pays étrangers, on cherche à l'attirer, à le séduire par des honneurs et de l'argent, on le copie sans pouvoir l'égaler.

L'Académie où il siège, l'École où il enseigne sont imitées par les peuples de l'Europe entière, il a le sentiment de sa suprématie; quand il quitte son pays, l'on ne voit en lui que l'ambassadeur du goût français, il est reçu avec honneur et respect, nul ne lui dispute la première place.

Cette idée de leur supériorité, tous nos artistes du XVIIIe siècle l'ont eue au plus haut point, elle leur donnait un réconfort permanent et le désir de répondre à la confiance que l'on mettait en eux.

Loin de voir comme aujourd'hui des étrangers prétendre gouverner l'art français, loin de chercher à internationaliser l'art, Paris était le centre artistique du monde auquel il dispensait un enseignement précieux.

Dès la fin du règne de Louis XVI, le triomphe de l'admiration pour l'antiquité gréco-romaine et l'abandon de la puissante hiérarchie qui faisait la force de l'art français, nous faisait perdre pour un temps la

M.E.C.D. 2017

splendide hégémonie artistique que nous avions gagnée grâce à nos qualités et à nos rares mérites.

***

Un peintre moderne hésitera souvent à recommencer un tableau ou à introduire dans une œuvre nouvelle des éléments pris à une œuvre ancienne; il n'en était pas de même au XVIII^e^ siècle, les mêmes motifs sont reconnaissables dans les œuvres d'un artiste, il les transporte d'un tableau à l'autre en les modifiant légèrement.

Quand l'artiste est un génie comme Watteau on les retrouve avec joie, quand il a du talent comme Hubert Robert, on les accepte avec satisfaction, quand l'artiste est médiocre comme Vleughels on tombe dans le procédé commercial, la routine la plus méprisable; pour se soutenir, ce procédé doit être manié par un esprit fin et intelligent, autrement il constitue une chose nuisible et nettement mauvaise.

Se copier soi-même, se répéter, recommencer avec de légères variantes la même toile n'était pas pour l'artiste du XVIII^e^ siècle un cas répréhensible capable de le diminuer à ses propres yeux; l'imitation même servile des anciens lui est familière; jeune homme il a copié dans les collections royales les créations des maîtres, puis celles de son professeur; devenu homme et ayant atteint à la maturité, il n'hésitera point à continuer à copier.

La Tour ne reculera jamais à donner plusieurs répliques d'un portrait particulièrement réussi; lorsqu'une œuvre a plu, un artiste est trop content de la refaire à un nombre d'exemplaires souvent élevé. Nattier, pour répondre au désir des filles de Louis XV, a abusé de cette licence.

Tous les artistes de cette époque ont pris leur bien où il leur plaisait et souvent chez autrui; ainsi Watteau introduit dans l'*Enseigne du marchand Gersaint* des chiens empruntés à un tableau de Rubens de la Galerie de Marie de Médicis, Nattier donne un portrait nette-

M.E.C.D. 2017

ment inspiré par le *Jean Six* de Rembrandt; de même que Molière ne s'est point diminué en prenant ses inspirations où il lui plaisait, de même nous ne trouvons rien de fâcheux à ce que des peintres aient cru devoir accepter l'héritage de leurs prédécesseurs et y puiser largement. La conception de l'originalité absolue date du XIXe siècle, elle n'existait pas au XVIIIe : la rétrospective Hubert Robert, organisée en 1933 à l'Orangerie des Tuileries, a montré la répétition de certains thèmes jusqu'à la monotonie et à la satiété.

La différence fondamentale existant entre le XVIIIe et le XIXe siècles sur la question de l'originalité doit toujours être envisagée quand l'on veut porter un jugement équitable sur ces deux époques.

D'autre part, pour bien comprendre le caractère de la peinture française au XVIIIe siècle, il est nécessaire, nous l'avons dit déjà ailleurs, de ressusciter l'atmosphère où elle a été créée et le cadre pour lequel elle a été faite.

Le peintre, l'architecte, le sculpteur, collaborent à une œuvre d'ensemble, ils font partie d'un orchestre où chacun apporte son talent au service de l'harmonie générale, ils aspirent à un même idéal, il y a union entre eux et union très étroite, c'est ce qui confère aux œuvres d'art de ce temps une telle unité et une si parfaite eurythmie.

Quand on isole une peinture du XVIIIe siècle du cadre pour lequel elle a été conçue, on la diminue singulièrement, ce qui faisait sa force fait alors sa faiblesse.

Un artiste comme François Boucher, en peignant un tableau pour le château de Bellevue de Mme de Pompadour, adapte ce tableau à l'architecture, à l'ornementation, à l'ambiance de la pièce qu'il doit décorer, il a la préoccupation de se plier à un ensemble. Une fois retiré de ce cadre, le tableau perd de son intérêt et, souvent, il est mal jugé parce qu'on lui demande des qualités que ne réclamait nullement son rôle décoratif et plaisant.

Architectes, peintres, sculpteurs, ornemanistes sont

M.E.C.D. 2017

si étroitement solidaires les uns des autres qu'il est dangereux de séparer arbitrairement leurs créations car celles-ci se complètent et répondent à des exigences communes.

Le malheur, ou le bonheur si l'on veut, du XIXe siècle, c'est au contraire d'avoir vu rarement fusionner les arts au service d'une commune beauté, d'avoir conçu chacun d'eux comme séparé et isolé de ses voisins, d'où absence complète de monuments pouvant être égalés à Versailles ou à l'hôtel Soubise, mais aussi épanouissement du tableau de chevalet considéré comme formant un tout en soi.

L'on trouvera dans ce livre une image assez complète des différents genres qui furent en honneur au XVIIIe siècle et de l'évolution subie par la peinture française pendant un siècle; nous avons pris notre sujet à partir de 1700, ce qui nous forçait à parler d'artistes qui appartiennent au XVIIe siècle, mais dont la production s'étendit jusqu'en 1750 comme Rigaud et Largillière par exemple.

Compartimenter l'Histoire de la Peinture du XVIIIe siècle est périlleux, le début de ce siècle n'est que le prolongement du XVIIe siècle, de même que toutes les théories qui fleuriront sous la Révolution et le Premier Empire sont déjà formées à la fin du XVIIIe; le présent sort du passé, chaque génération apporte sa vision originale, ses qualités et ses défauts, elle marque son génie en des œuvres personnelles, il y a dans cette continuité des efforts vers la beauté quelque chose d'émouvant et de grand que l'on méconnaît par une classification trop étroite.

La peinture d'histoire, la peinture de genre et le portrait dominent les différents genres en honneur au XVIIIe siècle, aussi nous leur avons consacré plusieurs chapitres : dans la première partie de ce livre nous étudions leurs évolutions de la fin du XVIIe siècle au milieu du XVIIIe siècle; dans la seconde partie nous reprenons cette évolution de 1750 à la Révolution, de manière à bien montrer la coupure assez nette existant entre des conceptions très différentes.

M.E.C.D. 2017

Voici dans ses grandes lignes l'aspect essentiel de la peinture française de 1700 à 1800.

Après le voile sombre qui s'appesantit sur les esprits durant les dernières années du long règne de Louis XIV, ce fut sous la Régence une explosion de joie de vivre, une fièvre de plaisirs, la peinture pompeuse et fastueuse issue de Charles Le Brun ne fait que se survivre, le culte de l'antiquité et de Nicolas Poussin subit un temps d'arrêt.

Rubens règne sans partage, et de ce réveil de la gaîté, de la couleur et de la vie ardente, l'œuvre d'Antoine Watteau restera le témoignage le plus délicat.

Avec François Lemoyne, Antoine Watteau, François Boucher, Natoire et Trémolières, c'est la révélation d'une conception toute nouvelle de la peinture, dépouillée de son classicisme, ayant renoncé à la littérature et à la grandiloquence, cherchant sa voie dans des sujets familiers, fantaisistes et un peu menus qui prennent une grande partie de leurs inspirations à la musique et au théâtre. Le règne de Louis XV fut marqué par l'apogée de la peinture de genre, du portrait et de la décoration fantaisiste.

A l'avènement au trône de Louis XVI les choses changèrent et le retour à l'antiquité et à la peinture d'histoire prôné déjà par Marigny et Cochin se développera et donnera son caractère à la fin du XVIII^e siècle.

D'Angiviller et Pierre assureront le triomphe de la peinture d'histoire en France, ils favoriseront, en plein accord avec le roi, le culte de l'Italie, le retour à la majesté, à la froideur et au style.

Parallèlement à cette faveur croissante de la peinture d'histoire règnera la peinture sentimentale, moralisatrice, littéraire dont Diderot fut le théoricien et Greuze le meilleur représentant, l'on jettera un regard de pitié sur le déclin d'un Boucher et d'un Fragonard, on les traitera de peintres de boudoirs et de trumeaux, de peintres licencieux et mesquins et l'on aspirera à s'élever à la vertu par le moyen des arts plastiques.

Louis David ne fut pas un précurseur mais l'aboutissant logique d'une évolution dont la naissance peut se

M.E.C.D. 2017

placer vers 1748, au moment de l'apogée de l'esthétique chère à Louis XV.

***

Les lustres et les lanternes ne brillent plus, les palais et les jardins ne résonnent plus des voix familières qui les animaient, les orchestres se sont tus et les rires ne fusent plus dans le cadre qui leur était cher, le temps a passé et la société du XVIIIe siècle s'est évanouie comme une fumée.

Les hommes spirituels et les femmes charmantes qui la composaient s'en sont allés vers la mort, les uns au rythme harmonieux d'un air de Haydn, de Glück ou de Mozart, les autres après avoir senti sur leur cou le fer glacé de la guillotine, tous ne sont aujourd'hui que cendre et poussière.

De ces êtres qui aimèrent, souffrirent et connurent les passions, que reste-t-il ? des œuvres d'art et rien d'autre.

Ressusciter la brillante société du XVIIIe siècle à la manière des magiciens des contes orientaux, l'esprit en est incapable; à notre interrogation, seules répondent les créations des artistes.

A travers les appartements silencieux de Versailles l'imagination se plaît à l'évocation de ceux qui les habitèrent, elle oublie les portes largement ouvertes, les gardiens et les classements pédagogiques, elle rêve, et ce rêve n'a d'autre soutien que les trésors artistiques qui lui sont offerts.

De même au cours de longues méditations dans les musées, peintures et sculptures provoquent la rêverie et permettent la résurrection d'un passé proche et cependant lointain.

Une symphonie d'Haydn, un menuet de Mozart, une pièce de Marivaux, un roman de J.-J. Rousseau introduisent l'homme moderne au sein même du XVIIIe siècle et le plongent dans une atmosphère bien différente de celle où il vit.

Architecture, peinture, sculpture, musique et littérature, ces formes de l'activité créatrice de l'esprit

M.E.C.D. 2017

humain demeureront toujours les seuls vestiges des temps révolus ; contre l'oubli et l'œuvre destructive du temps, elles opposent le sentiment de la durée dans la beauté, l'âme de ceux qui en firent leur moyen d'expression ne peut s'éteindre, elle se joint à la nôtre pour élargir notre compréhension et nous donner de hautes jouissances.

Fêtes vénitiennes dans les jardins de Saint-Cloud, femmes exquises et frivoles adonnées aux choses de l'amour, réjouissances spirituelles et légères, pour vous tirer de cette caverne profonde de la mort, de cette caverne dont William Blake a dessiné la porte si sombre et si triste, il nous faut aller vous admirer aux murs des musées : des peintres de génie vous ont donné la vie et contre la mort ont dressé le mur triomphant de l'Art.

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE PREMIER

Le milieu où s'épanouit la Peinture française du XVIIIe siècle

L'Académie royale de peinture et de sculpture et l'Académie de Saint-Luc. — L'enseignement de la peinture. — La Cour : Louis XV, Mme de Pompadour, Mme du Barry, Louis XVI, Marie-Antoinette. — Les directeurs des bâtiments du roi de 1700 *à* 1792, *leur rôle et leur action. — Les amateurs et les collectionneurs. — Les marchands de tableaux.*

L'institution des écoles gratuites de dessin à la fin du XVIIIe *siècle. — Le théâtre et la musique dans leurs rapports avec la peinture. — Expansion à l'étranger de l'Art français au* XVIIIe *siècle.*

Le 27 avril 1792, Louis David recevait une lettre de Renou l'invitant à venir professer à l'Académie royale de peinture et de sculpture, il y répondit par ce billet laconique : « Je fus autrefois de l'Académie », et il signa, David, député à la Convention Nationale.

Il ne pardonnait point à l'Académie de lui avoir décerné le prix de Rome après Suvée et Peyron, il haïssait en elle une institution essentiellement royale, sa fureur s'augmentait d'un zèle révolutionnaire que la peur rendait aveugle.

Ami de Robespierre et des terroristes, David obtenait bientôt la suppression définitive de l'Académie : le 3 août 1793 c'était chose faite, l'œuvre de la monarchie était vaincue, elle s'effondrait parmi tant d'autres, après un long passé de gloire.

M.E.C.D. 2017

L'Académie une fois abolie, l'on vit de jeunes artistes mettre sous leurs tableaux cette phrase touchante dans sa naïveté : « Un tel, élève de la Nature et de la Méditation. »

En attendant de servir platement Napoléon Ier, on aimait s'insurger contre toute règle et paraître libre, l'on dansait sur les ruines des institutions libérales d'une royauté somnolente avant de connaître la rigueur des disciplines impériales.

Cette Académie de peinture et de sculpture dont on saluait la chute avec tant de plaisir, elle avait joué au XVIIIe siècle un rôle considérable et bienfaisant sur l'évolution de la peinture française; il n'est point d'institution qui ait rendu autant de services éminents à l'Art.

Humbles débuts que ceux de l'illustre compagnie, reconnue par lettres patentes en 1665 : elle s'assemblait d'abord chez Charmois, ancien secrétaire du maréchal de Schomberg et conseiller du roi, puis elle occupa successivement une maison située près de Saint-Eustache et l'hôtel de Clisson.

Après un court séjour aux galeries du Louvre dans l'atelier du sculpteur Sarazin, elle demeura quelque temps au palais Brion, non loin du Palais-Royal, finalement elle obtenait, en 1692, le Salon Carré et les pièces avoisinantes, elle devait y rester jusqu'à la Révolution.

Abandonné par le roi, le Louvre était devenu au XVIIIe siècle le temple des Arts : les académies s'y installèrent les unes après les autres; pour sa part l'Académie de peinture, outre le Salon Carré, reçut la Galerie d'Apollon, les anciens cabinets du roi et la salle actuelle des Cariatides.

Image transformée et améliorée des anciennes corporations dont elle avait conservé bien des usages mais dont elle avait rejeté en partie le caractère limitatif et comprimant, l'Académie de peinture obéissait à des statuts qui se modifièrent dans le sens d'une liberté plus grande. Le nombre de ses membres n'étant point limité, il suffisait pour être admis dans son sein de présenter une œuvre digne d'intérêt.

En général cette œuvre témoignait d'un réel effort,

M.E.C.D. 2017

elle était le fruit d'un labeur considérable, un académicien en titre la patronnait; si elle était acceptée, l'Académie ordonnait à l'agréé de composer un tableau sur un sujet qu'elle précisait.

Ayant triomphé de cette dernière épreuve, le postulant était reçu et son tableau prenait place dans la collection de l'Académie.

Différents grades permettaient aux membres de la Compagnie de s'élever au sommet d'une hiérarchie qui allait de la fonction d'adjoint à professeur jusqu'à celle de directeur.

Tous les artistes dont il va être question dans cet ouvrage, prêtèrent serment à l'Académie en répondant aux questions que l'on va lire : « Désirez-vous être de l'Académie ? La compagnie vous en reconnaît digne, mais avant de vous y recevoir elle requiert de vous le serment convenable. Levez la main. Ne promettez-vous pas de servir fidèlement le roi dans la qualité que vous embrassez, d'entretenir et d'avancer autant qu'il vous sera possible l'honneur de l'Académie, de garder et d'observer religieusement ses statuts et ses règlements et de vous assujettir à ses ordres ? »

Après ce serment, une somme d'argent était déposée par le nouvel académicien, elle servait à l'entretien de l'Académie, celle-ci recevait également des subventions du roi; sa situation financière fut souvent déplorable. En 1772, sa détresse était telle que l'on pensa à la dissolution : l'abbé Terray, ministre des Finances, la tira de ce mauvais pas. Chardin qui exerça la charge de trésorier eut toutes les peines du monde à équilibrer le budget dont il avait la gestion, il lui fallut des prodiges d'économie pour y parvenir.

Les dépenses de l'Académie consistaient en prix qu'elle distribuait aux jeunes artistes sous forme de concours et surtout dans l'organisation de l'enseignement du dessin.

A partir de 1750, les académiciens en renom prirent l'habitude de prononcer des discours sur les Arts, l'un des premiers fut celui de Louis Tocqué intitulé : « Réflexion sur la peinture et particulièrement sur le portrait. »

M.E.C.D. 2017

Non seulement les académiciens, mais les associés libres se signalèrent par des conférences remarquables, celles de Charles Coypel, Desportes, Oudry, Massé, Tocqué, Cochin, Dandré-Bardon, Falconet, Guibal peuvent passer pour des modèles du genre, l'on y trouve de précieux enseignements exprimés dans une langue harmonieuse et claire.

La plus grande cordialité et une bienveillante solli-citude régnaient à l'Académie de peinture : un membre était-il malade, on lui députait deux de ses collègues pour s'informer de sa santé; un académicien partait-il en voyage, il envoyait de nombreuses lettres où il rendait compte de ce qu'il voyait, l'on n'hésitait point à se rendre de multiples services et rares furent les rivalités et les guerres intestines.

La majeure partie des académiciens de talent logeaient au palais du Louvre : ces logements étaient au nombre de vingt-six, le roi les accordait gracieusement et ne réclamait aucun paiement; les locataires du roi jouis-saient de privilèges nombreux entre autres de celui de la non pénétration des gens de justice chez eux, il était impossible d'appréhender ou de saisir un artiste demeu-rant au Louvre.

Logés les uns près des autres, des hommes comme La Tour, Chardin, Greuze, Fragonard, Boucher et Lépicié nouèrent forcément des relations très étroites, ils béné-ficiaient également de la proximité de la collection du roi dont ils pouvaient admirer les chefs-d'œuvre quand il leur plaisait. Supprimée en 1801, l'hospitalité aux artistes montre bien la douceur d'une administration dont les fautes ne doivent pas cacher la bonhomie et l'humanité.

Aucun artiste, aussi talentueux qu'il fût, ne pouvait se soustraire aux règles de l'Académie; deux exemples le montrent bien.

En 1771, Jean-Bernard Restout refusa de se plier au règlement qui imposait aux académiciens l'obligation de soumettre à un tribunal formé de leurs collègues les ouvrages qu'ils devaient exposer au Salon, ce refus entraîna son départ, sa carrière fut brisée.

M.E.C.D. 2017

La même chose advint à Tournières; adjoint à professer en 1725, il eut une contestation avec ses collègues et dut quitter l'Académie; de ce jour, il cessa de travailler et mourut dans un oubli complet.

D'autres cas d'exercer ses rigueurs se présentèrent à l'Académie, l'un des plus connus est celui de Baléchou.

Ce graveur s'était engagé à ne tirer aucune épreuve avant la lettre de son portrait de Stanislas de Pologne; ayant été convaincu d'en avoir tiré quelques-unes, il fut chassé de l'Académie avec éclat et dut s'expatrier.

Grimou se vit rayer de l'Académie en 1709 pour indignité notoire et mauvaises mœurs; Louis Chéron et Alexandre Roslin durent quitter leur siège parce qu'ils étaient protestants; ce dernier abus fut supprimé par Louis XVI à son avènement.

Dès sa fondation, l'Académie imposa à ses membres le devoir d'exposer leurs œuvres; jusqu'à la Révolution ces expositions obtinrent de vifs succès. C'était d'ailleurs un véritable monopole, on le vit bien quant à la fin du XVIII^{e} siècle divers salons essayèrent d'attirer le public en présentant des œuvres d'art.

L'année 1776 vit la création du Salon du Colisée qui se tenait dans le Salon des Grâces bâti à l'extrémité ouest des Champs-Élysées et qui réunissait des artistes tels que, Vincent de Montpetit, Saint-Quentin, Parizeau, Saint-Aubin, Peters et Sarrazin: L'Académie royale jalouse de son succès obtint du roi son interdiction sous le prétexte fallacieux que « cette exhibition était déshonorante pour les Arts ».

Pahin de La Blancherie ouvrit, en 1778, le Salon de la Correspondance où exposèrent : La Tour, Ducreux, Pierre, Cochin et Greuze; lui aussi fut interdit en 1783, mais les mœurs avaient évolué, un procès donna tort à l'Académie et ce salon se maintint jusqu'en 1787.

Enfin le Club des Arts fondé en 1785 se vit fermer par ordre du baron de Breteuil; toutes ces tentatives avaient tourné court grâce à la protection du pouvoir royal, gardien jaloux des privilèges de l'Académie.

Il existe à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris, deux registres dont les reliures de parchemin

M.E.C.D. 2017

jauni ont été bien souvent touchées; l'un porte les dates, 1758-1776, l'autre, 1778-1812.

De leurs feuillets monte un parfum d'autrefois, l'esprit rêve en les consultant. Sur la première page du second registre l'on trouve cette inscription : « Ce registre est celui des élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, inscrits à mesure qu'ils ont pris des billets de protection, avec leur âge, le lieu de leur naissance, leur maître ou protecteur et leur demeure. »

La lecture de ces noms évoque une multitude d'artistes franchissant, le cœur gonflé d'espérance, les portes de l'Académie, apprenant patiemment les principes de leur art, les uns faisant de rapides progrès, les autres arrêtés en chemin, brisant de désespoir leur pinceau, se heurtant à des difficultés insurmontables et contraints d'abandonner pour se vouer à des métiers serviles.

Pour les premiers, ce sera la notoriété sinon la gloire, pour les seconds, ils végéteront ou ils renonceront, meurtris et attristés. Combien d'inconnus parmi ces noms qu'une même main a souvent inscrits côte à côte, non loin d'un Boucher ou d'un Fragonard; combien d'ignorés dont il ne subsiste rien et qui pourtant connurent les mirages de la jeunesse et ses ardeurs!

Venus de tous les coins de la France, ces jeunes gens ont mis leur destinée en jeu quand ils ont confié leur nom à ce registre : l'on ne peut se défendre d'une invincible émotion devant tant de passions dont il ne demeure aujourd'hui que deux livres poussiéreux, jaunis et rarement consultés.

L'enseignement donné par l'Académie a beaucoup varié au cours du XVIII^e siècle, un grand nombre d'artistes étudiés dans ce livre apprirent leur métier avec un maître qui les associa à ses travaux et leur donna une instruction toute pratique, la meilleure qui soit, l'élève apprenait en voyant travailler son professeur et en collaborant avec lui.

L'usage de la copie joua un rôle considérable dans l'enseignement de la peinture, c'était un excellent moyen d'apprendre : Largillière, Watteau, Chardin, Nattier,

M.E.C.D. 2017

Tocqué, Greuze et bien d'autres l'utilisèrent avec un plein succès.

Louis Tocqué s'adressant aux jeunes élèves de l'Académie leur disait avec raison : « Songez que vous ne parviendrez à bien voir la nature qu'après avoir copié longtemps les ouvrages des maîtres. »

Sous le règne de Louis XV, de véritables ateliers amenèrent à l'Académie un grand nombre de jeunes artistes, ceux-ci débutaient par dessiner des plâtres d'après l'antique avant d'être admis à peindre le modèle vivant.

Vers le milieu du XVIII^e^ siècle, de nombreux prix sont fondés à l'Académie : en 1776, La Tour institue le prix d'anatomie, en 1759 Caylus celui de la tête d'expression; la perspective et la géométrie prennent une place importante. Trop souvent l'on crut pouvoir apprendre la somme des connaissances nécessaires à un peintre dans les ateliers, c'était une grossière erreur qui engendra souvent des artistes médiocres, privés de fantaisie et d'imagination, asservis à des dogmes étroits et générateurs de froideur et de mort.

Etre modèle à l'Académie était un titre assez envié, c'était aussi une fonction : ne vit-on pas le nommé Deschamps poser pendant quarante ans, il recevait une pension de cinq cents livres, portait l'épée et avait deux chambres au Louvre.

Sur les registres de l'Académie, à côté des noms d'élèves, l'on trouve ceux des modèles : ainsi nous apprenons que M. Maller, rue Dauphine, âgé de 35 ans, ancien militaire, pose pour l'Académie, mais en dessous de cette indication l'on a eu soin de noter qu'en lui écrivant, il ne fallait pas mettre « modèle », de peur de le froisser.

Il y avait une spécialité très appréciée à une époque où tout le monde était rasé, c'était celle des modèles à barbe; d'après nos registres nous savons que MM. Siour, Le Roux et quelques autres étaient des modèles barbus. Si l'on voulait, vers 1778, composer un tableau avec des physionomies expressives, il fallait s'adresser à Mme Digeon et à sa fille qui habitaient quai des Ornes, au café

M.E.C.D. 2017

de la Marine, elles étaient des spécialistes de la tête d'expression, triste ou gaie.

L'une des plus belles institutions du XVIII^e siècle en faveur des jeunes artistes est certainement celle de l'École des élèves protégés.

Elle avait été créée par Antoine Coypel dans le but de favoriser les jeunes gens qui, ayant obtenu le prix de Rome et ne pouvant se rendre immédiatement dans la Ville Eternelle, étaient obligés de patienter quelques années.

Pour les recevoir, Coypel fit louer par le roi une vaste maison située place du Vieux-Louvre; en prise à de grandes difficultés d'argent pour mener à bien leur œuvre, les directeurs de cette école n'hésitèrent point à s'endetter et à sacrifier leur fortune personnelle, donnant l'exemple d'une rare abnégation.

La vie était douce, familiale et recueillie dans la maison de la place du Vieux-Louvre, le maître considérait les élèves comme ses enfants; sa femme les soignait tendrement, d'une manière toute maternelle, le travail se faisait sans pédanterie ni rigueur, l'on y apprenait beaucoup et quand l'on en sortait le séjour de Rome devenait très profitable parce que l'on avait en soi ce qu'il fallait pour affronter des chefs-d'œuvre.

Pendant de longues années, Lépicié enseigna à cette école l'histoire, la fable et la géographie; il y expliquait Hérodote et Tite-Live, tandis que Carle Van Loo qui avait remplacé Coypel commentait avec feu Homère, Virgile et Ovide.

Cet enseignement contribuait à créer des esprits cultivés et avertis, nulle institution ne porta de meilleurs fruits et n'a plus de droit à notre admiration. Les jeunes peintres, auxquels l'Académie dispensait ses lumières, étaient parfois singulièrement turbulents et indociles, ils aimaient fort s'amuser et quelques documents nous gardent le souvenir de leurs rebellions. Le 28 septembre 1708, Lancret se fit interdire l'accès de l'Académie pour trois mois pour dissipation, voici le texte savoureux du procès-verbal : « Du vendredi 28 septembre. — Insulte dans l'école — MM. les professeurs ayant fait rapport

M.E.C.D. 2017

à la Compagnie que les nommés Lemoyne, Lancret et Rothiers, étudiants, avaient fait insulte et maltraité de paroles un de leurs confrères, elle a jugé à propos, pour maintenir l'ordre dans l'École, de les interdire de l'Académie pour trois mois, et a prié MM. les professeurs d'y tenir la main. »

Cette punition n'intimida nullement les fauteurs de ce désordre, et le 6 octobre nouveau procès-verbal ainsi conçu : « La Compagnie ayant été informée que les nommés Lemoyne, Lancret et Roettiers, interdits pour trois mois par délibération précédente, avaient continué leurs insolences depuis leurs interdiction jusqu'à donner des coups de bâton et de plat d'épée par Lemoyne, portant l'épée contre les officiers de l'Académie et même en présence de MM. les officiers, la Compagnie les interdit pour toujours. » Les choses devaient s'arranger, les coupables firent leur soumission le 5 janvier 1709 et ces algarades ne les empêchèrent point de parvenir aux honneurs, Lemoyne devint le peintre favori de Louis XV, Lancret le brillant continuateur de Watteau, et Roettiers l'orfèvre de la Cour.

Si les élèves de Paris exigeaient une surveillance constante, ceux de l'école de Rome devaient également être l'objet de l'attention de l'Académie.

Cette Académie de Rome, qui reçut au XVIII^e^ siècle tant de peintres illustres, se débattait d'ailleurs dans de grandes difficultés matérielles malgré la protection du roi. Natoire, directeur en 1753, pouvait écrire au surintendant des Bâtiments : « Monsieur, il est absolument nécessaire d'augmenter le nombre des draps de lits des pensionnaires afin que la blanchisseuse ait un peu plus de temps pour les rendre secs. »

Lagrenée, Deshays, Chardin fils emplirent l'Académie de Rome de leur turbulence, il fallut l'autorité de Marigny et de d'Angiviller pour les mettre à la raison.

Cependant le directeur jouissait, en général, de l'estime des élèves; même Natoire, au catholicisme borné et féroce, était aimé ainsi que sa sœur Jeanne que l'on appelait « l'illustrissima sorella ».

Comme nous aurons l'occasion de reparler de l'Aca-

M.E.C.D. 2017

démie de Rome à propos des peintres qui en furent les hôtes nous n'insistons pas ici sur elle.

Si grand était le prestige de l'Académie royale de Paris que des institutions similaires se fondèrent à l'étranger sur son modèle, beaucoup d'ailleurs furent l'œuvre de Français.

Parmi les plus importantes retenons seulement celles de Berlin fondée en 1694, de Dresde en 1697, de Vienne en 1725, de Madrid en 1745, de Saint-Pétersbourg en 1758, de Valence en 1773, de Florence en 1786, de Rio-de-Janeiro en 1804, et enfin de Stockholm, que dirigèrent avec un admirable dévouement Taraval, J.-Ph. Bouchardon et P.-H. Larchevêque.

En France même, dès le milieu du XVIII^e^ siècle, surgirent, en province, un grand nombre d'académies locales dont le rôle décentralisateur fut excellent.

Sœur aînée de l'Académie royale et faisant à côté d'elle figure de parente pauvre, l'Académie de Saint-Luc accepta les artistes de second ordre que sa rivale dédaignait, elle était le dernier aboutissant des corporations tel que les comprenait le moyen âge, elle en conservait les traditions essentielles.

Fondée le 12 août 1391, renouvelée en 1619 par les maîtres peintres de Paris à la tête desquels s'étaient mis Eustache Lesueur et Lepautre, ses modes de réception étaient semblables à ceux de l'Académie royale, elle comptait douze professeurs qui enseignaient le dessin, la peinture, l'anatomie et la perspective, elle décernait des récompenses et possédait une hiérarchie compliquée. Les expositions de l'Académie de Saint-Luc étaient suivies avec attention, la dernière se tint en 1773 dans l'ancien hôtel du marchand Jabach.

Des hommes, tels que Spoëde, Dupouch et même Chardin à ses débuts, appartinrent à cette institution, elle avait son utilité et ce fut une erreur de la supprimer en 1789.

Nul artiste ne pouvait exercer l'art de peindre sans appartenir à l'une ou l'autre académie, la liberté des Arts date de la fin du XVIII^e^ siècle. M. G. Wildenstein a raconté d'après un document de l'époque, que le

M.E.C.D. 2017

peintre Aved, arrivé depuis peu à Paris et n'ayant été reçu à aucune académie, fut soupçonné de travailler pour différents particuliers, de faire et de vendre des tableaux.

Le 5 septembre 1730, l'Académie de Saint-Luc délégua quelques-uns de ses membres qui vinrent chez Aved, confisquèrent ses tableaux et ses effets avant de l'assigner devant le procureur du Châtelet.

En général, l'on saisissait chez le coupable ses œuvres et sa pierre à broyer les couleurs, ce qui l'empêchait de travailler; la chose arriva à Nattier : celui-ci qui était fin, réussit à amadouer les commissaires de l'Académie de Saint-Luc et, pour qu'on lui laissât la paix, il proposa de peindre gratuitement un tableau religieux pour la chapelle de la communauté. Chaque ville un peu importante possédait une académie de Saint-Luc, celle de Valenciennes devait accuser J.-B. Pater « de frauder l'Art de peindre » et faire saisir ses œuvres, il en résulta un procès qui dura de 1717 à 1718 et fut fertile en péripéties souvent divertissantes.

Il y a peu d'exemples d'artistes de talent ayant uniquement appartenu à l'Académie de Saint-Luc, nous en citerons un cependant, le portraitiste Pierre Mérelle (1713-1762), qui travailla pour la Cour, fit Mme Victoire et la dauphine Marie Josèphe de Saxe et resta toujours fidèle à l'institution qui l'avait accueilli à ses débuts.

***

Le relâchement de l'autorité royale à partir de 1715 devait ôter à la Cour une grande partie de son influence sur l'évolution de la peinture française, cependant elle continua à jouer, pendant tout le XVIII^e^ siècle, un rôle dont il ne faudrait pas diminuer l'importance.

Après les dernières années du règne de Louis XIV endeuillées de morts fréquentes et de lourdes préoccupations économiques, période de stagnation au point de vue artistique, le duc d'Orléans, régent du royaume, prit en mains la direction du pays.

M.E.C.D. 2017

Ce raffiné, à l'intelligence très vive, aimait les peintres, il les protégeait et les comprenait avec beaucoup de discernement et de goût, son action fut excellente, un Watteau et un Fragonard entrèrent dans sa collection du Palais-Royal en même temps qu'un Tournières et un Lemoyne.

Le duc d'Orléans se jeta lui-même avec passion dans la peinture, il peignait, nous dit Saint-Simon, presque toute l'après-dîner à Versailles et à Marly, il se connaissait fort en tableaux, il les aimait, il en ramassait et il en fit une collection qui en nombre et perfection ne le cédait pas aux tableaux de la couronne.

Il donna au public une charmante édition de *Daphnis et Chloé* dont il avait dessiné les vignettes avec un réel talent.

Dès son avènement au trône, Louis XV se montra enclin à protéger utilement les arts, il avait la passion des livres, accordant de longues heures à sa bibliothèque.

Aussi les ambassadeurs et envoyés de France à l'étranger persuadés que c'était faire sa cour au roi que de lui faire parvenir de beaux ouvrages n'y manquèrent-ils point.

Des manuscrits précieux, des éditions rares arrivèrent, venant d'Italie par les soins de M. de La Bastie; de Venise, par les soins du comte de Froulay; de Constantinople, par le marquis de Villeneuve; de Suisse, par le marquis de Bonnac; plus de sept cents volumes furent envoyés du Danemark par le comte de Plelo.

Installée depuis 1724 à l'hôtel de Nevers, cette bibliothèque de Louis XV reçut des œuvres provenant des Indes ainsi que des legs de particuliers, notamment de Falconnet qui donna au roi plus de onze mille volumes.

Le vicomte de Laborde pense, dans un de ses livres, qu'un catalogue avait été rédigé pour le public et les savants.

En faveur des peintres, Louis XV institua un concours qu'il dota de cinq mille livres, il posa devant La Tour, Nattier, Rigaud, Drouais et bien d'autres portraitistes, il appela à Versailles, Choisy, Marly et Fontainebleau, des artistes comme François Lemoyne et Boucher, ses

M.E.C.D. 2017

goûts étaient en étroite union avec ceux de son temps aussi bien en architecture, qu'en peinture et sculpture. Au côté du roi, Mme de Pompadour s'efforça d'attirer à elle les meilleurs peintres de son temps, se soumettant aux exigences d'un La Tour avec bonne grâce, prenant des leçons de Boucher et du graveur Le Guay et obtenant des faveurs nombreuses pour ses protégés. Parmi les œuvres auxquelles elle s'adonna avec passion, il faut retenir la manufacture de Sèvres qu'elle protégea, en outre elle s'efforça de ranimer l'art de la gravure en pierre fine. Elle fit nommer directeur des Bâtiments du roi, son oncle Lenormant de Tournehem, puis son propre frère Anne-François Poisson, marquis de Marigny.

Afin que ce frère qu'elle aimait fût digne d'exercer les hautes fonctions auxquelles elle le destinait, elle l'envoya étudier en Italie en compagnie de l'architecte Soufflot, de Cochin et de l'abbé Le Blanc.

Moins intelligente que la marquise de Pompadour, Mme du Barry eut une action moins heureuse sur les arts, elle se borna souvent à suivre les engoûments de son entourage immédiat; quant à la reine Marie Leczinska, elle s'attacha Nattier, inspira un chef-d'œuvre à La Tour, apprit la peinture avec J.-B. Oudry et s'adonna au pastel; le musée de Versailles conserve d'elle *La Ferme* d'après son maître Oudry. Lorsqu'en 1774 Louis XVI reçut la couronne, il trouva les esprits enclins à ressusciter la peinture d'histoire et à étouffer l'esthétique d'un Boucher et d'un Fragonard; loin de combattre ce désir, il le soutint de toute son autorité.

Il pensait que la peinture française s'enlisait dans le conventionnel et les fadaises; pour l'en sortir, il commanda à des artistes comme Vincent et Regnault des compositions sur l'histoire ancienne ou les annales de l'histoire de France.

Désirant donner aux artistes une liberté réelle, il fit abolir les maîtrises et les Jurandes en 1776 par un édit daté de février; d'accord avec d'Angiviller, il ordonna d'ouvrir au public les salles du Louvre où se trouvaient les collections royales, enfin il encouragea les écoles gratuites de dessin. Tous les deux ans le roi comman-

M.E.C.D. 2017

dait dix grands tableaux d'histoire et quatre statues de marbre représentant des hommes illustres, l'une des séries les plus connues est constituée par onze compositions figurant la vie de saint Loüis pour la chapelle de l'École militaire de Paris.

Louis XV et Louis XVI prirent le soin d'augmenter la collection des tableaux léguée par Louis XIV, celle-ci aujourd'hui au Louvre renferme des trésors inestimables.

Sur l'ordre de Louis XV, Bernard Lépicié, secrétaire perpétuel de l'Académie royale, avait entrepris de dresser le catalogue de cette collection, il y donna un abrégé de la vie de chaque artiste, un répertoire des œuvres par école, une analyse de chacune d'elles.

L'accès des chefs-d'œuvre appartenant au roi était ouvert assez largement, aussi lit-on avec étonnement dans une notice sur *Les dessins, gouaches et pastels exposés pour la première fois dans la galerie d'Apollon, le* 28 *thermidor de l'an V de la République*, ceci : « Confinée depuis cent ans dans un local dont l'exiguïté ne permettait que des communications partielles et privées, on peut dire que cette collection est et a toujours été inconnue du public et des artistes, qui souffraient avec peine de se voir sevrés d'un si puissant moyen d'étude. »

Des documents du temps montrent la fausseté absolue de cette assertion : Louis XVI avait remédié, avant l'an V, à un état de chose révolu.

Marie-Antoinette ne semble pas avoir accordé aux arts un intérêt bien vif; cependant son amitié avec Mme Vigée Le Brun lui fit connaître le monde des artistes dont elle protégea certains.

Les directeurs des Bâtiments du roi furent les agents de liaison entre la Cour et les artistes, les dispensateurs des faveurs royales, ils assumèrent un rôle analogue à celui des directeurs des Beaux-Arts actuels, leur influence s'étendit à tous les domaines des arts plastiques.

Dans son ouvrage sur *la Peinture d'Histoire à la fin du* XVIII^e^ *siècle*, M. Jean Locquin a bien montré l'action des directeurs des Bâtiments du roi.

L'un des premiers, celui qui est en charge au moment

M.E.C.D. 2017

où s'ouvre le XVIIIe siècle, c'est Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin, il restaura la manufacture de Beauvais et favorisa des peintres tels que Coypel, Jouvenet, de La Fosse, Restout et Lemoyne. Philibert Orry, comte de Vignory, lui succéda et en 1737 rétablit avec éclat le Salon du Louvre; intelligent, impartial et fort avisé son action fut toujours bienfaisante, il s'honora de l'amitié du pastelliste La Tour.

A partir de 1745, Lenormant de Tournehem occupa ce poste; parlant de lui, Charles Coypel pouvait écrire : « M. de Tournehem fut l'ami des grands artistes et le père de ceux qui aspirèrent à l'honneur d'en augmenter le nombre. Intègre, impartial, bienfaisant sans ostentation il se proposait en tout l'exemple de Colbert. »

De 1751 à 1773 régna Marigny admirateur de l'Italie et partisan de la peinture d'histoire et de la peinture moralisatrice et humanitaire; avec son ami le graveur Cochin il fit tout ce qu'il put pour diriger les peintres vers le culte de l'antiquité et le goût du noble et du sublime.

Le dernier directeur des Bâtiments du roi, d'Angiviller, ne mérite point les mêmes louanges que ses prédécesseurs, il était intransigeant et d'un caractère très entier, il outrepassa souvent ses fonctions, il eut le tort de s'adjoindre J.-B. Pierre comme conseiller.

Avec d'Angiviller l'on assiste à l'épanouissement de la peinture d'histoire, les compositions frivoles et légères sont enlevées du Salon, il protège ouvertement des hommes comme Ménageot, Vincent, David et Doyen.

Précurseur de Napoléon Ier, d'Angiviller aimait faire sentir son autorité aux artistes, il avait tendance à les vouloir domestiquer, il combattit cette exquise bonhomie que nous apprécions au XVIIIe siècle, par bien des côtés il est déjà un homme du XIXe siècle, il contribua à entraîner Louis XVI dans une voie dont nous verrons les funestes conséquences.

Au-dessous de la Cour et de ses ministres, une pléiade d'amateurs et de mécènes éclairés contribuèrent grandement à la prospérité de la peinture française au XVIIIe siècle.

M.E.C.D. 2017

Il était de mode parmi les nobles et les riches financiers, non seulement de s'intéresser aux arts mais aussi de s'y adonner eux-mêmes, beaucoup s'appliquèrent à la gravure avec succès.

Citons, le duc de Bourbon dont les gravures ont quelques mérites, Ange de Bourdeille qui grava d'après Boucher, le duc de Bourgogne qui reproduisit des œuvres de Coypel, le comte de Breteuil, le duc de Chevreuse, le marquis de Coigny, Dagincourt ancien fermier général graveur à l'eau forte, d'Argenville, Jean de Julienne, ami et graveur de Watteau, Laurent de la Live, et enfin Watelet qui composa plus de trois cents morceaux.

Parmi les amateurs qui jouèrent un rôle important au XVIII^e^ siècle, le marchand et éditeur d'estampes Mariette vïent au premier rang, ses ouvrages et surtout son *Abécédario* rendent encore les plus grands services. Le comte de Caylus ex-mousquetaire du roi, peintre et graveur, archéologue et érudit prit une place considérable à l'Académie royale de peinture. En 1752, il avait publié un recueil d'antiquités rapportées de ses voyages en Orient et en Grèce, il ne comprenait pas moins de sept gros volumes contenant huit cents planches et quatre mille sujets.

C'est à Caylus que revient l'honneur d'avoir diffusé les chefs-d'œuvre du passé au moyen de la gravure; généreux et secourable, il donnait sa bourse aux artistes et leur permettait de travailler dans son admirable collection.

D'autre part, il écrivait aux hommes les plus illustres de son temps, il fut en France et à l'étranger un ardent défenseur de l'Antiquité classique. L'une de ses idées les plus chères était de remettre à la mode la peinture à l'encaustique à la manière des Grecs, le peintre Bachelier suivit ses indications et en exposa le résultat au Salon.

Le comte de Choiseul Gouffier fut, lui aussi, un ami dévoué des Arts, comme Watelet dont La Tour a laissé un merveilleux portrait.

Amateur et écrivain, Dezallier d'Argenville publia une vie des plus fameux peintres, il était un admirateur enthousiaste de Watteau.

M.E.C.D. 2017

Les fermiers généraux se piquèrent, souvent, d'encourager les Arts, l'on vit Grimod de La Reynière, seigneur de Clichy et de la Garenne, accueillir dans son salon les meilleurs peintres du temps et consacrer des sommes énormes à la peinture, il faut dire qu'il jouissait d'un revenu annuel de soixante millions de livres.

Bergeret de Grandcourt recevait également, en son château de Nointel, des maîtres comme Fragonard; avec ce dernier il fit un voyage en Italie dont nous reparlerons.

Chez l'opulent Crozat l'on rencontrait le mélancolique Watteau épris de musique italienne; autre amateur, Berger, qui protégea François Lemoyne et acquit de ses œuvres.

Banquier de Louis XV, Beaujon avait demandé à Guérin, Boucher et Lagrenée de lui décorer le futur palais de l'Élysée; ce philanthrope, qui fonda l'hôpital parisien qui porte son nom, avait la passion des belles choses dont il aimait s'entourer.

Paris n'avait point le monopole des amateurs et des collectionneurs, certaines villes de province en possédaient de très remarquables.

En 1622, quand Louis XIV vint à Aix-en-Provence, il voulut aller voir les admirables collections de Michel Borilly et de Boyer d'Eguilles.

Ce Boyer d'Eguilles avait placé, dans l'hôtel que lui avait construit son ami Puget, des chefs-d'œuvre rapportés d'Italie; quand il mourut en 1709 sa collection ne connaissait d'autre rivale que celle du roi.

A Orléans, Desfriches, peintre lui-même, attirait à lui les meilleurs artistes et collectionnait leurs œuvres, il s'efforça de provoquer un mouvement artistique dans sa ville.

Il en fut de même pour Fabre, qui légua à Montpellier une collection unique en son genre, et pour Devoges auquel Dijon doit beaucoup. Image bien caractéristique des préoccupations de son temps, François Devoges (1732-1811) débuta par la sculpture, il entra même dans l'atelier de Guillaume Coustou, à l'âge de dix-huit ans; au moment où il donnait les plus belles espérances, la cataracte le força à revenir à Dijon pour

M.E.C.D. 2017

soigner ses yeux, ce n'est qu'en 1760 que l'oculiste Daviel lui redonna l'usage de la vue.

Il employa ses moments de loisir à la fondation d'une école gratuite de dessin que protégèrent les États de Bourgogne; bientôt il put donner un enseignement précieux dont profitèrent des artistes comme Gagnereaux, Claude Hoin et surtout Prud'hon.

C'est une justice à leur rendre que les amateurs et collectionneurs du XVIII^e^ siècle ont toujours montré une largeur d'esprit, une générosité et une affabilité dont profitèrent largement les peintres, c'étaient des esprits bien différents des gros bourgeois du règne de Louis-Philippe ou des enrichis du Second Empire, il valait mieux avoir affaire à eux qu'à ces derniers.

Quand on pénètre un peu dans les rapports qui liaient les amateurs et les artistes, l'on est surpris de la cordialité et de la finesse de leurs relations, chacun savait demeurer à sa place et ce n'est qu'à la fin du siècle que les critiques voulurent régenter les artistes.

Il était rare que les peintres vendissent leurs œuvres par l'entremise des marchands de tableaux, ceux-ci se réservaient de faire le commerce des tableaux anciens et des copies.

Chose assez curieuse, la communauté des marchands de tableaux relevait directement de la corporation des merciers. M. E. Dacier a publié une ordonnance de Louis XIII, en date de janvier 1613, elle est ainsi conçue : « Pour être reçu marchand dans ce corps, il faut être né français, avoir fait apprentissage pendant trois ans et servir les maîtres durant trois années en qualité de garçon. La maîtrise coûte 1.000 livres. »

Le plus célèbre des marchands de tableaux du XVIII^e^ siècle fut Gersaint, l'ami de Watteau; il occupa longtemps la trente-cinquième boutique du pont Notre-Dame, de fréquents voyages l'amenaient en Hollande et en Italie; très cultivé, il jouissait d'une grande notoriété.

Le pont Notre-Dame était habité par un certain nombre de marchands de tableaux qui s'y succédaient de père en fils, constituant des générations toujours

M.E.C.D. 2017

adonnées à la même profession; parmi les plus connus citons, les Tremblin et les Baccot, ils possédaient de véritables officines de copistes où l'on exécutait en série, des Watteau, des Boucher et des Lancret.

Comme on le voit, par ce qui précède, des institutions libérales permettaient aux artistes de travailler au sein d'une certaine quiétude; jamais à aucune époque les Arts ne furent autant favorisés, en se pliant à une discipline facile le peintre se sentait protégé, défendu et soutenu dans ses efforts.

L'Académie royale empêcha l'Art français de se laisser aller aux excès de la peinture légère et commerciale, l'Académie de Saint-Luc obligea les artistes à ne pas vivre en isolés, les amateurs donnèrent aux maîtres de leur temps de précieux encouragements et la possibilité de créer sans le souci du lendemain, la Cour attira à elle des hommes tels que La Tour, Boucher, Fragonard, Tocqué et bien d'autres, le clergé lui-même renonçant à comprimer la peinture religieuse lui redonna une grande liberté sous l'impulsion des Jésuites.

Tout cela aboutit à l'épanouissement de l'Art français; le vicomte de Laborde disait justement que pour défendre cette époque contre ses détracteurs, il n'était besoin que de citer l'ouvrage publié en quatre volumes sur l'*Architecture française* par J.-F. Blondel (1756), les palais de la Concorde terminés par Gabriel en 1770, le Petit Trianon et l'escalier du palais des ducs de Bourgogne à Dijon construits par le même architecte, ajoutons des pastels de La Tour, des compositions de Fragonard et des natures mortes de Chardin.

Un siècle capable d'engendrer de pareilles merveilles devait nécessairement posséder d'excellentes institutions.

L'on assiste vers la fin du XVIII^e^ siècle à la magnifique floraison des écoles gratuites de dessin, par tout le royaume c'est une fièvre d'apprendre et d'améliorer l'enseignement des Arts, des hommes d'un rare désintéressement y consacrèrent leur fortune et leur temps; sans distinction de classe, sans recommandation, les jeunes artistes reçurent une éducation précieuse. L'enthousiasme qui animait La Tour à l'époque où il fondait

M.E.C.D. 2017

l'école de dessin de Saint-Quentin se retrouve chez bien d'autres artistes de ce temps, c'est peut-être l'une des plus belles pages de l'histoire de l'Art français que l'établissement à Paris et en province des écoles de dessin ; le XIX^e^ siècle n'a pas le monopole des institutions libérales et philanthropiques, en bien des cas il n'a fait que continuer l'œuvre du siècle précédent.

L'étude de ces écoles gratuites de dessin va nous montrer quelle était l'activité artistique de la province et combien celle-ci joua un rôle important dans l'évolution des Arts en France.

A Reims, M. Levesque de Pouilly fonda en 1748 une école gratuite de dessin et de peinture qui fut organisée par Antoine Ferrand de Monthelon; à sa mort, en 1752, il légua à sa ville natale une admirable collection de dessins recueillis en Allemagne et en Italie, elle comprenait plus de huit mille pièces et fut le point de départ du Musée municipal actuel. En 1798, les révolutionnaires détruisirent un grand nombre d'œuvres d'art et l'abbé Bergeat eut beaucoup de peine à en sauver.

La ville de Besançon a toujours accordé un réel intérêt aux choses de l'esprit, la première collection d'art établie dans cette cité fut celle de Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de l'empereur Charles-Quint; en 1607 la galerie du palais Granvelle comprenait deux cent soixante-dix peintures, elle fut dispersée et rachetée en partie par l'abbé Jean-Baptiste Boisot qui la légua aux bénédictins de l'abbaye de Saint-Vincent à la condition formelle qu'ils en fissent un musée ouvert au public.

Possédant un musée, Besançon eut bientôt une école gratuite de dessin qui recevait du roi une subvention de trois mille livres.

Le 27 mars 1793, des terroristes livrèrent aux flammes les chefs-d'œuvre des maîtres afin de provoquer la « haine des tyrans », un second autodafé eut lieu le 10 juin 1794 à l'occasion de la fête de l'Etre suprême, le conventionnel Le Jeune alluma, lui-même, le bûcher, des trésors admirables furent détruits, notamment les

M.E.C.D. 2017

portraits des rois d'Espagne, des empereurs d'Allemagne, de Louis XV et de Louis XVI.

A Tours, Charles-Antoine Rongeot fonda en 1760 une école gratuite de dessin; la même année, J.-B. Descamps en ouvrait une semblable à Rouen; enfin Antoine Rivaltz, dix ans plus tôt, avait institué la future Académie royale de peinture de Toulouse.

Dandré-Bardon et Constantin créèrent l'un l'Académie de Marseille et l'autre celle d'Aix-en-Provence où ils professèrent pour le plus grand bien des élèves.

Peintre d'histoire, élève de David et de Jean Coustou, François-Xavier Fabre (1766-1837), après un long séjour à Rome et à Florence, devait donner à Montpellier une inestimable collection qui fut la source où vinrent s'abreuver bien des artistes devenus illustres par la suite.

L'on pourrait multiplier les exemples, le nombre des écoles gratuites est considérable, pour terminer retenons seulement celle de Bordeaux fondée en 1768, celle de Lyon ouverte en 1757 et celle de Saint-Quentin, modèle du genre, due à la libéralité de La Tour et qui existe encore aujourd'hui telle que l'a voulue le grand pastelliste.

***

Sauf de très rares exceptions, les peintres de talent que nous allons étudier étaient des esprits cultivés et très fins; fréquentant les gens de lettres et les amateurs, habitués des théâtres et des fêtes, ils possédaient une élégance et une aisance dont nous trouvons le témoignage dans leurs écrits.

Des artistes comme Forest lisaient beaucoup et pouvaient prendre part aux conversations les plus ardues. Quentin La Tour se piquait d'apprendre le latin à soixante-dix ans, il prétendait discourir sur la chimie, la physique et la géométrie, il harcelait de questions ses amis Helvétius et d'Alembert, c'était un curieux, un chercheur, un éternel étudiant avide de connaissances nouvelles et donnant l'exemple d'une étonnante jeunesse d'esprit.

M.E.C.D. 2017

Loin de vouloir s'enfermer dans la pratique de leur art, ces peintres participèrent largement à l'immense soif d'apprendre et de savoir qui s'empara du XVIIIe siècle tout entier, leur horizon s'élargit sans cesse, ils haïssaient les limites étroites et voulaient embrasser d'une seule étreinte l'ensemble des connaissances humaines, chimère peut-être, mais chimère qui honore grandement ceux qui la suivirent avec passion!

Ne voyons-nous pas le portraitiste Jacques Autreau, se mettre à écrire des pièces de théâtre à plus de soixante ans et obtenir de grands succès!

Fragonard, Nattier, Tocqué, Natoire, Boucher, Portail, Largillière, Rigaud, Chardin furent de fins connaisseurs de l'histoire de l'Art qu'ils pratiquaient, ils voulurent pénétrer les procédés de leurs prédécesseurs et rien ne leur échappa de ce qu'il était utile pour eux d'en savoir.

Bien des peintres s'adonnèrent à la littérature; parmi eux, retenons Restout, de Piles, Taillasson, Oudry, pour ne citer que les principaux. Jamais peut-être le théâtre n'a exercé une plus grande influence sur les artistes qu'au XVIIIe siècle; ceux-ci avaient une prédilection pour les spectacles, ils y assistaient souvent, ils se mêlaient aux acteurs dans les coulisses, certains comme Boucher se firent impresario avec succès, tous fréquentèrent les actrices et nous en ont laissé d'exquises et précieuses images depuis La Tour jusqu'à Drouais.

Rien ne montrait davantage la place du théâtre dans la peinture française du XVIIIe siècle qu'une visite au musée de la Comédie-Française.

Il s'y trouvait, la charmante Mlle Duclos, en Ariane, par Largillière, Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Monime par de Troy père, Mlle de Brosses par Tournières, Mme Gauthier-Drouin par Drouais, Mlle Doligny par Michel Van Loo, Mlle Lange par Colson, Mlle Clairon par J.-B. Lemoyne, enfin Mlle Dugazon par H.-P. Danloux.

Les acteurs ne sont pas oubliés, nous pouvons admirer les gloires du XVIIIe siècle dans leurs rôles les plus célèbres, ce sont : Arnould Poisson, en Crispin, par Guistain,

M.E.C.D. 2017

Des Essarts par Appert, Préville, en Mascarille, par Carle Van Loo, Dancourt par Gabriel Gence, Le Kain par Le Noir.

Raoux avait la spécialité des portraits d'actrices, Watteau prit les thèmes de ces chefs-d'œuvre au théâtre comme Lancret et Pater; Fragonard se sentait parfaitement heureux dans une salle de spectacle; rentré chez lui, il excellait à traduire ses impressions.

A des artistes épris d'imagination, de fantaisie et de beauté, à des peintres amoureux de poésie et de rêve et qui délaissaient volontiers la nature, le théâtre apportait des éléments précieux d'inspiration et de vie.

Il serait d'ailleurs bien à plaindre celui qui n'aimerait point le théâtre, cette possibilité admirable de s'évader de la réalité quotidienne, cette atmosphère de rêve et de pensées fugitives, l'un des derniers refuges où l'esprit puisse oublier et s'extérioriser complètement, cela les hommes du XVIII^e^ siècle l'ont compris avec toute la finesse de leurs sensations d'artistes.

La fortune de certains auteurs de théâtre prouve la faveur dont jouissait un genre particulièrement florissant, le cas le plus typique est celui de Favart.

Simon Favart, fils d'un pâtissier et pâtissier lui-même, composait des vaudevilles; le premier intitulé *Les deux jumelles* fut joué en 1734 sur le théâtre de la Foire Saint-Germain; Bergeret assistait à la représentation.

Enthousiasmé, le riche financier courut à la boutique de Favart, le félicita et le pria de lui composer un divertissement pour une fête qu'il allait donner; à partir de ce jour il le nomma directeur de sa troupe et lui assura une existence facile et gaie.

Ami du maréchal de Saxe, Favart avait épousé une fort jolie femme dont La Tour fit un délicieux pastel, elle inspira des passions assez vives à ses admirateurs et joua les pièces de son mari avec talent, notamment la pièce célèbre *Les trois Sultanes*.

Pendant de longues années, le public et les artistes ne virent dans le théâtre qu'un divertissement ou une fine satire des mœurs de leur temps; en dehors de la

M.E.C.D. 2017

tragédie ils y venaient pour s'amuser. Les auteurs préférés sont au début et au milieu du XVIIIe siècle, Dancourt, Regnard, Molière, Marivaux, Le Sage; puis viennent Voltaire et Beaumarchais : avec eux la morale et la critique pénètrent dans l'esprit du spectateur. Les pièces de Beaumarchais prétendent réformer les mœurs, faire régner la vertu et provoquer l'attendrissement; Greuze n'aura point d'autre préoccupation et nous sommes loin des épisodes poétiques chers à Watteau et à Lancret.

Très proche du théâtre, la littérature du XVIIIe siècle a suivi une évolution parallèle à celle de la peinture; les écrivains que les artistes illustrèrent le plus souvent et auxquels ils prirent leurs inspirations sont certainement Molière, Le Sage, La Fontaine, Cervantès, Voltaire, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre.

Les contes de La Fontaine, les comédies de Molière, le Don Quichotte de Cervantès furent l'objet d'une multitude d'illustrations dues au crayon de Fragonard, Boucher, Watteau, etc.

L'amour de la Nature de J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre engagera les peintres dans la voie du paysage et de la représentation des mœurs simples.

La musique enfin occupe une place importante dans l'esprit des artistes de cette époque.

Le 24 octobre 1697, Campra faisait représenter son opéra-ballet, *L'Europe galante*, aux applaudissements de tous; il créait un genre dont le XVIIIe siècle raffola; en 1700, il obtenait un immense succès avec *Hesione*; en 1702, avec *Tancrède*; en 1710 enfin, avec les fameuses *Fêtes vénitiennes*.

Le riche de La Pouplinière, dont La Tour a laissé un merveilleux portrait, et qui composa un opéra intitulé *La princesse de Navarre*, eut le mérite de comprendre le génie de Jean-Philippe Rameau, il lui procura un collaborateur en la personne de l'abbé Pellegrin et le mit à même de faire exécuter ses œuvres.

Grâce à La Pouplinière les amateurs de musique purent apprécier ce chef-d'œuvre qu'est l'Opéra d'*Hippolyte et Aricie* (1733). *Dardanus*, *Castor et Pollux*, *Hippo-*

M.E.C.D. 2017

lyte et Aricie demeurent les œuvres maîtresses de Rameau, l'on y trouve bien des points communs avec la peinture de ce temps.

Après 1750, les artistes vont applaudir Glück qui fut l'ami de Greuze et fréquenta les peintres; de 1773 à 1779 se succèdent les chefs-d'œuvre avec *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*.

Puis, sous l'influence de J.-J. Rousseau, de Sedaine et de Marmontel, l'opéra-comique, de bouffe devient larmoyant et touchant; le premier adepte de ce genre nouveau fut Monsigny, dont *Le Déserteur* est toujours inscrit au répertoire.

L'on trouve dans les compositions de Monsigny des thèmes analogues à ceux de Greuze et de Lépicié; il y a d'étroites analogies entre les tableaux de ces peintres et des pièces comme *Le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764), *Félix* (1777).

A côté de Monsigny, Philidor et Grétry s'adonnèrent à cet art sentimental déjà romantique par bien des côtés; Grétry faisait représenter en 1780 son *Andromaque* et donnait la même année les charmants ballets de *La Caravane du Caire*.

Dans le *Dardanus* de l'Italien Antoine Sacchini, il y a des explosions de tendresse douloureuse, des désespoirs, des sanglots et des invocations dont l'on retrouve un écho atténué dans la peinture contemporaine.

Les moyens d'expression des grands musiciens du XVIII^e^ siècle ont sans doute été plus restreints que ceux des artistes, l'évolution des deux arts subit un décalage par le fait même que la musique a un retard de plus de cent ans et que J.-S. Bach présente l'épanouissement du classicisme à une époque où la peinture s'engage dans une voie toute opposée.

Avec les différences considérables que commandent les règles auxquelles elles doivent se soumettre, la peinture et la musique ont subi, au XVIII^e^ siècle, des influences similaires et principalement à partir de 1750; il n'est donc pas étonnant de voir un La Tour discourir passionnément de musique, un Watteau écouter avec

M.E.C.D. 2017

extase un thème de Corelli, un Greuze se plaire aux drames larmoyants de Monsigny et de Sedaine.

De nombreux concerts firent connaître la musique allemande; l'un des premiers fut fondé en 1735 par la marquise de Prie; ces concerts révélèrent Haendel, Bach, Haydn, ils élargirent l'horizon du spectateur français légèrement rétréci par l'art des Italiens et surtout de J.-B. Lulli.

***

Comme on le voit par ce qui précède, sauf des cas exceptionnels, les Arts ont joui au XVIII^e^ siècle d'une situation privilégiée et le vicomte de Laborde pouvait s'écrier avec justesse : « Jamais on n'offrit à une nation tout entière des éléments meilleurs d'une éducation artistique que de 1765 à 1790. »

Nous pouvons également nous associer à l'avant-propos de la *Vie des premiers Peintres du Roi* que Bernard Lépicié écrivit au début du règne de Louis XV : « Oui, quoi qu'en puissent dire certains misanthropes injustes et éternels panégyristes du passé, et toujours mécontents du présent; l'empire des Sciences et des Arts, si florissant au temps de Louis-le-Grand, se soutient avec gloire sous le règne heureux de son bien-aimé successeur.

« Eh! pourquoi ne se soutiendrait-il pas ? Les nobles établissements formés ou amplifiés sous le règne précédent, sont maintenus avec persévérance; les distinctions et les récompenses sont toujours le partage du savoir, et les gratifications honorables n'ont pas même été interrompues pendant le cours d'une guerre, qui, quoique heureuse et triomphante pour la France, engageait nécessairement dans des dépenses extraordinaires et excessives.

« Louis XV, qui suit les traces de son immortel bisaïeul, protège continuellement les Sciences et les Arts, et l'a fait dans tous les temps. Dès le commencement de son règne, il avait établi l'instruction gratuite dans l'Université de Paris. Dans la suite, Sa Majesté donna ses soins à l'augmentation et à la décoration de

M.E.C.D. 2017

la Bibliothèque royale, qu'il a rendue la plus fameuse qui soit au monde. »

Sous les louanges du courtisan ce tableau optimiste des Arts sous Louis XV est exact dans ses grandes lignes, il pourrait s'appliquer également au règne de Louis XVI.

Cet épanouissement artistique devait provoquer l'expansion de l'art français à l'étranger. M. Louis Réau lui a consacré des ouvrages qui joignent à une parfaite érudition une très fine psychologie. L'Europe entière s'est mise à l'école de la France, heureuse d'accepter ses enseignements, d'attirer ses artistes et de bénéficier de ses lumières. Paris a été au XVIII^e^ siècle le foyer ardent où sont venus se chauffer les peuples civilisés, la lumière qui les a ravis, la source où ils ont voulu s'abreuver.

Des architectes, des peintres, des sculpteurs, des ornemanistes sont allés porter, en des terres lointaines, les trésors de goût et de délicatesse de leur patrie, ils ont fait surgir des rives du Rhin aux cours scandinaves, des palais, des églises, de fastueuses demeures, ils les ont remplis de merveilles et c'est un plaisir mêlé d'émotion pour le Français d'aujourd'hui de contempler partout où il va ces témoignages d'une admiration universelle.

Comme l'a montré M. Louis Réau, le style baroque autrichien d'importation italienne n'a pris tout son intérêt que grâce à l'influence française; le plus grand architecte du règne de Marie-Thérèse est un Lorrain, Jean-Nicolas Jadot, auteur de l'ancienne Université de Vienne; il rallia à son idéal des hommes éminents, tels que Hildebrandt et Fischer.

Bien des salons de la Hofburg, du palais Schœnbrunn et du château de Hetzendorf conservent une décoration toute française dans sa mesure et sa grâce capricieuse; à chaque pas Vienne montre son culte pour l'art français plié à ses conceptions personnelles et mêlé d'italianisme. M. Louis Réau rapporte une phrase de Montesquieu écrivant en 1728 : « Notre langue y est si universelle qu'elle est presque la seule chez les honnêtes gens et l'italien y est presque inutile. » Ainsi Vienne

M.E.C.D. 2017

suivait Paris de très près et conservait ses traditions.

La majorité des princes rhénans vécurent au XVIIIe siècle dans l'admiration de la France, Versailles est pour eux un modèle, cette admiration s'est traduite par la venue de nombreux artistes français dont les œuvres ont été étudiées par M. Pierre du Colombier en son ouvrage intitulé *L'Art français dans les Cours rhénanes*.

Le château de Coblence fut construit par Peyre le Jeune et Michel Ixnard; le château de Benrath par Nicolas de Pigage; le palais de Tour-et-Taxis, à Francfort, par Robert de Cotte.

Des maîtres, comme Joseph Vivien, Nicolas Guibal, Louis-Philippe de la Guêpière furent, en Rhénanie, les propagateurs du goût français, ils y firent vivre les admirables conceptions qui engendrèrent, à Paris, l'hôtel Soubise et, à Francfort, le palais de Tour-et-Taxis; proportions harmonieuses, clarté et simplicité, amour de la fantaisie, toutes ses qualités essentiellement françaises se retrouvent sur les bords du Rhin.

M. Pierre Lespinasse, en son précieux volume sur *Les Artistes français en Scandinavie*, a longuement analysé l'influence française en Suède.

Cette influence fut le fait d'artistes français qui allèrent dans le pays et ensuite de jeunes Suédois qui vinrent apprendre à Paris.

En 1732, l'intendant Harleman vint en France, envoyé par la Cour de Stockholm pour acquérir des œuvres d'art, il essaya sans succès de décider Pater et Oudry à le suivre en Suède, il fut effrayé des prix considérables atteints par les tableaux des artistes en renom, finalement il retourna à Stockholm avec quelques peintres français qui avaient consenti à s'expatrier, parmi eux se trouvait Thomas-Raphaël Taraval.

C'est une belle page de l'histoire de l'expansion de l'art français, que l'œuvre de ce peintre obscur; en butte à l'hostilité des artistes suédois et à des difficultés matérielles énormes, il triompha de tout, fonda l'Académie des Arts de Stockholm dont est sorti l'art suédois du XIXe siècle, et avec l'aide de Philippe Bouchardon assura le triomphe de la culture française. Un homme

M.E.C.D. 2017

comme Taraval a fait plus pour le renom de la civilisation de son pays que l'ambassadeur le plus avisé et le plus subtil.

Au Danemark, en dehors de Jacob d'Agar, Frédéric La Croix et Otto de Villars, l'art français s'épanouit complètement grâce au sculpteur Saly et à l'architecte Nicolas Jardin; l'on vit bientôt à Copenhague des témoignages nombreux de l'esthétique d'un Boucher, d'un Nattier et d'un Louis Tocqué.

Quand Pierre le Grand vint à Paris c'était avec l'intention de s'attacher des artistes français; il voulut d'abord emmener en Russie Nattier auquel il avait commandé les portraits des principaux dignitaires de sa Cour ainsi qu'une composition sur la bataille de Pultawa; à sa grande indignation, Nattier repoussa ses offres et demeura en son pays. Quelques années après, en 1756, Louis Tocqué arrivait à Saint-Pétersbourg, il y obtenait de vifs succès et se voyait comblé d'honneurs; il faudrait des pages pour citer les artistes français qui prirent le chemin de la Russie au XVIII^e^ siècle.

En Pologne, J.-P. Norblin de la Gourdaine (1745-1830) fut un excellent représentant de l'art français; le prince Adam Czartoriski l'avait emmené à Varsovie en 1771, il y demeura jusqu'en 1804 et fut ainsi soustrait à l'influence de David, conservant intact l'idéal du XVIII^e^ siècle dans ses dessins et ses peintures alertement exécutés.

Antoine Pesne, Charles-Amédée Van Loo, Casanova, Hutin et bien d'autres peintres français créèrent, en Allemagne, des institutions excellentes et formèrent des élèves dont certains atteignirent à une réelle maîtrise.

A toutes les époques, l'Angleterre fut hospitalière aux peintres français; au XVIII^e^ siècle, les relations artistiques s'intensifièrent; au début du règne de Louis XV, Françoise Duparc et Louis Chéron sont établis à Londres où vivent également Philippe Mercier, Claude Dubosc, Bernard Baron, Bernard Lépicié et Gribelin. Raoux s'était rendu en Angleterre en 1720, Desportes et Watteau y allèrent ensuite, comme Quentin La Tour et J.-B. Van Loo; auparavant Largillière,

M.E.C.D. 2017

Baptiste Monnoyer, Mignard, Le Nôtre et une foule d'artistes français avaient franchi le détroit.

A la fin du XVIII^e siècle le portraitiste Antoine Vestier séjourna longtemps à Londres et y fut influencé par l'école anglaise pour son plus grand bien. Deux élèves de Watteau, Pierre-Antoine Quillard et Michel Barthélemy Ollivier portèrent en Espagne une parcelle de l'art français, tandis que Louis-Michel Van Loo y exerçait la charge de premier peintre du roi en remplacement de Ranc; il devait fonder l'Académie de Saint-Ferdinand et avoir de nombreux disciples sous sa direction.

La Hollande a donné à la France plus qu'elle n'a reçu; en effet l'influence française n'y était point assimilable, on le vit bien quand des peintres comme Adrien Van der Werff et Cornelis Troost essayèrent de copier les grâces et les subtiles allégories de Boucher et de Fragonard, ils ne réussirent qu'à refouler leurs qualités naturelles et à engendrer une parodie sans valeur.

Au contraire, des peintres français trouvèrent en Hollande de précieux exemples, ils y puisèrent, comme dans les Flandres, le sentiment de la couleur et le souci de la vérité; J.-B. Perronneau, Fragonard, La Tour et Vestier gardèrent de leur séjour à Amsterdam un souvenir excellent. Ce trop rapide aperçu du prestige de l'art français au XVIII^e siècle et des artistes qui en assurèrent l'épanouissement et le triomphe, suffira, nous l'espérons, à montrer quelle était la puissance attractive de la France, combien elle sut sans impérialisme rétrécissant grouper autour d'elle les nations les plus diverses et leur imposer son idéal et ses goûts.

Avant l'éclosion de l'égoïsme européen et du compartimentement des peuples, ce fut au XVIII^e siècle une période d'échanges intellectuels et artistiques singulièrement heureux où la France joua toujours le premier rôle, le seul qui lui convenait et auquel elle pouvait prétendre.

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE II

Le Portrait français, image des Hommes du Grand Siècle, de la Régence et du Début du Règne de Louis XV. — La Majesté et l'Allégorie.

Prédominance de l'influence de Rubens et de Van Dyck. — Rigaud, Joseph Vivien, François de Troy, Nicolas de Largillière, Jean Raoux et les portraitistes secondaires qui modifièrent l'idéal du XVII^e *siècle et firent éclore celui du* XVIII^e.

Les portraits de Rigaud et de Largillière sont contemporains de Versailles et de la colonnade de Perrault au Louvre, ils font partie de cette ascension tentée par Louis XIV vers des sommets de grandeur, de puissance et de majesté, ils participent étroitement aux aspirations qui donnèrent à ce siècle le titre de Grand Siècle et lui assignèrent une place privilégiée dans notre histoire nationale.

Le Versailles de Louis XIV demeure le plus éloquent témoignage de ce qu'aimèrent les Français de ce temps, une atmosphère d'apparat y règne, tout y est fait pour frapper l'esprit et lui inspirer respect et admiration, tout y est à l'échelle des idées d'un monarque fastueux, tout y respire la beauté, la perfection technique, tout y montre l'homme surélevé et grandi par ses propres œuvres. Le sentiment de l'humilité et de la mort dont l'Escurial de Philippe II est rempli jusqu'à l'angoisse est inexistant à Versailles, car Versailles est le triomphe

M.E.C.D. 2017

du classicisme français, le plus admirable des monument élevés en son honneur et qui n'a d'égal que les tragédies de Racine, les « Caractères » de La Bruyère, les sermons de Bossuet et les portraits d'un Rigaud et d'un Largillière. Non seulement Versailles est un palais, un musée, un parc incomparable, c'est encore et surtout la matérialisation des sentiments d'une époque : le génie des artistes a servi à immortaliser les théories sociales et morales d'un monarque grand entre tous et qui imposa ces théories à ceux qui rayonnèrent autour de lui.

A notre admiration pour Versailles se mêle l'impression qu'il y manque quelque chose, c'est la compréhension et l'acceptation de la faiblesse humaine, c'est aussi l'émotion, l'intimité et la simplicité qui font également défaut dans les portraits de ce temps.

Louis XIV a vécu dans un décor largement ouvert aux regards du monde, chaque acte de sa vie a été public, il a tout subordonné à l'État représenté par lui, il a imposé un frein à sa fantaisie, il a abdiqué toute liberté au profit d'une discipline qu'il avait créée lui-même, sa force d'âme lui a permis de tenir un rôle difficile et, jusque sur son lit d'agonie, il a su opposer aux événements un esprit courageux et sans défaillance qui n'est pas de la résignation mais quelque chose de très différent.

La colonnade de Perrault au Louvre comme Versailles est bien représentative du désir d'unité et de grandeur ordonnée et obéissante cher à Louis XIV; combien nous sommes loin de la charmante façade qu'au même Louvre construisirent Pierre Lescot et Jean Goujon et où l'imagination des artistes se répand en mille détails exquis.

Plier les arts au service exclusif de l'homme, imposer une discipline aux artistes et les faire concourir à la création d'un monde profondément unifié, refouler la fantaisie d'un chacun au profit de l'harmonie générale, tels sont les buts poursuivis par Louis XIV et Le Brun et dont la réalisation nous apparaît dans toute sa splendeur au Louvre et à Versailles.

M.E.C.D. 2017

Une autre ville garde une atmosphère du XVII^e siècle étonnante, c'est Aix, le Versailles provençal, baigné de soleil et d'azur, avec son cours Mirabeau que bordent les façades sereines et calmes d'hôtels particuliers qui sont des chefs-d'œuvre de l'architecture de ce temps, avec ses multiples fontaines où l'eau chante doucement, avec ses vieilles rues dallées pleines de grandeur muette et de souvenir du passé, rien n'y est petit, mesquin ou médiocre, tout y est à la taille des aristocrates et des bourgeois qui embellirent la cité au XVII^e siècle et lui donnèrent son caractère.

Ce ne sont que hautes portes cochères, grandes fenêtres, larges voies, on évoque les modèles de Rigaud et d'Arnulphi et, voyant ensuite leurs portraits accrochés aux murs du Musée, on croit les avoir rencontrés déjà, au détour d'une rue, sortant d'une de leurs belles maisons ou montant dans leur carrosse.

Nulle part ailleurs si ce n'est à Versailles l'on admire davantage l'art noble et grand de Rigaud et de Largillière, parce qu'ayant devant soi une image du milieu artistique et moral où ils créèrent et vécurent, on leur rend pleinement justice, on comprend à quel point ils ont immortalisé une date grandiose de l'histoire de notre civilisation française.

Architectes, peintres, sculpteurs aspirèrent en ce siècle à une majesté harmonieuse, bien éloignée de la grandiloquence romaine et du colossal germanique, et dont Rigaud demeure l'un des maîtres incontestés.

Au musée d'Aix où veille au fond des salles le Louis XIV Appollinien sculpté par Puget, l'on se rend compte des qualités de nos grands portraitistes du XVII^e siècle; il y a, là, le merveilleux *Pompone de Bélièvre*, de Philippe de Champaigne, le *Gaspard de Gueydan*, de Rigaud, *Madame de Gueydan*, de Largillière, des portraits de magistrats par Arnulphi.

Ce ne sont que physionomies sévères ou bienveillantes, surplombées de hautes perruques, qu'habits richement ornés, qu'accessoires nombreux et fastueux, que couleurs brillantes; seul parmi ces fantômes l'on rêve et l'on évoque la galerie du musée de Saint-Quentin où

M.E.C.D. 2017

La Tour a laissé une attirante et immortelle image de ses contemporains; quelle différence! l'on mesure alors la marche du temps; à ces personnages majestueux, réfléchis, qui s'entourent de pompe et d'apparat, s'est substituée, à Saint-Quentin, une société souriante, gaie, elle s'est débarrassée de toute contrainte, de toute cérémonie, elle se montre à nous librement et elle nous conquiert par sa grâce allègre et, tandis que nous admirons les modèles de Rigaud, ceux de La Tour nous paraissent plus humainement vrais.

Aix et Saint-Quentin, deux milieux artistiques opposés et qu'il convient d'apprécier lorsqu'on désire comprendre les transformations du portrait français du XVII^e^ au XVIII^e^ siècles.

La province avec son recueillement nous introduit ici plus profondément dans le monde que nous devons connaître pour analyser un Rigaud et un Largillière.

Au Louvre et à Versailles la grandeur et la multiplicité des richesses qui nous sont offertes nous accable et nous avons une certaine peine à nous isoler; or, l'isolement est une chose nécessaire, indispensable même, quand on étudie l'évolution des arts plastiques.

L'une des parures de la France, la ville-musée par excellence, Dijon, nous présente également un aspect de l'esthétique du XVII^e^ siècle : comme à Aix mais d'une façon plus abondante, nous pouvons nous y pénétrer de cette grandeur à laquelle le temps n'a pas touché.

De même qu'un personnage de Rigaud se drape dans sa dignité et nous dérobe le secret de ses pensées, de même dans les rues de Dijon, nous voyons se dresser devant nous des façades belles mais qui ne nous livrent point les trésors qu'elles renferment.

En son remarquable ouvrage sur les Lemoyne, Louis Réau a montré l'évolution parallèle suivie par la sculpture française, entre le buste sévère de Mansart par Jean-Louis Lemoyne (1665-1755) et les personnages débordant de vie de Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778), il y a la même différence qu'entre un portrait de Rigaud et un pastel de La Tour, qu'entre la colonnade de Perrault et Trianon : aux préoccupations de majesté

M.E.C.D. 2017

et de noblesse s'est substitué en peinture, sculpture et architecture le souci d'être vrai, de séduire par un sens mesuré de la beauté ramenée à l'échelle de l'homme, les artistes ne chercheront plus à imposer le respect et l'admiration mais à plaire par la seule attirance de leurs qualités naturelles et spontanées.

***

Après la contrainte morale imposée par Louis XIV, le monde devait rejeter avec bonheur ce qui l'immobilisait dans une grandeur extérieure, mais lui dérobait en partie le véritable sens de la vie; en se dépouillant d'une discipline qui l'élevait très haut peut-être, il a voulu se présenter à nous dans ses portraits et ses écrits sous un aspect simple et non apprêté. Dans cette voie s'est accomplie une révolution morale dont l'importance est telle que nous en subissons encore les conséquences.

L'élévation artificielle de l'être humain à un rang presque divin qui est le but du classicisme conçu et mis en œuvre par Louis XIV est un sentiment contraire au christianisme et à l'humilité évangélique, et il s'est trouvé qu'un roi très catholique a façonné un monde aussi opposé qu'il est possible aux données essentielles du catholicisme; c'est ce que Bossuet a parfaitement compris, et ses ouvrages sont pleins de la crainte que lui inspire la transposition sur un plan supra-terrestre de la créature humaine.

Transposition qui engendre l'orgueil, le mépris et qui, malgré des qualités, n'en renferme pas moins un germe de décadence et de mort.

Ce germe a grandi pendant les dernières années du règne de Louis XIV et la décadence, la décrépitude de l'édifice essentiellement humain construit par le roi se sont révélées dans toute leur force sous le Régent : le XVIII^{e} siècle entier, à partir de 1715, a lutté pour redonner à l'homme sa place, pour le faire descendre de son piédestal, pour le dépouiller de cette grandeur empruntée qui n'était qu'un rôle péniblement appris et souvent bien mal tenu.

M.E.C.D. 2017

A côté des effigies de Rigaud et de Largillière, il y a les Mémoires de Saint-Simon; quand l'on arrachait à ces personnages si dignes le masque qu'une civilisation raffinée leur avait mis, on ne trouvait parfois que petitesses et mesquineries.

Rigaud et la majeure partie des portraitistes de cette école qui fleurit au XVII^e^ siècle et se prolongea jusqu'en 1750, n'ont retenu en général que l'aspect extérieur de leurs modèles sans chercher à les pénétrer plus profondément, ils ont été des artistes de grand talent, fort rarement des psychologues comme La Tour, parce que leurs modèles voulaient passer à la postérité non tels qu'ils étaient, mais tels que leur temps les avait faits.

Perruques, lourdes robes de magistrats ou habits compliqués de seigneurs, majesté des accessoires, expressions satisfaites ou sévères, tout cela n'est qu'une mise en scène ayant sa beauté mais qui nous cache l'homme cependant présent et dont nous ne voyons qu'un aspect très conventionnel.

Ce désir d'être paré, magnifié, porté à une dignité toujours plus haute marque un des très petits côtés de l'époque Louis XIV; il y avait infiniment plus de grandeur de la part d'un Jean de Bavière, d'un Jacques Muffel, d'un Warham archevêque de Canterbury à se faire portraiturer par Van d'Eyck, Albert Durër ou Hans Holbein, en acceptant d'être représentés avec leurs tares physiques et morales, leur laideur, leurs faiblesses, en un mot l'acceptation franche et honnête de ce que l'on est constitue une force morale qui fait défaut au XVII^e^ siècle et surtout dans les portraits contemporains du long règne de Louis XIV. L'absence de simplicité entraîna les peintres de portrait à travailler suivant des formules, ils furent fatalement conduits à attacher un prix considérable aux vêtements et à la mise en scène, la physionomie devant être accomodée suivant une esthétique admise et difficile à changer.

Il a fallu un talent, un esprit et un sentiment artistique très averti à Rigaud et à Largillière pour réussir à créer des œuvres remarquables et variées.

M.E.C.D. 2017

Celles-ci n'ont aucun caractère d'éternité, elles sont le reflet de leur temps, tandis qu'un portrait de François Clouet ou d'Hans Holbein garde un modernisme étonnant qui nous émeut parce que nous y retrouvons l'homme étudié pour lui-même, sans contrainte et d'une manière pénétrante et compréhensive.

En enlevant à l'homme une partie de sa personnalité propre pour le faire entrer dans une société fortement hiérarchisée dont il n'est qu'une partie et dans laquelle il doit jouer un rôle défini, en ôtant à chacun le sentiment de ses possibilités pour le plier à n'être qu'un rouage d'une civilisation qu'il contribue à servir, mais qu'il doit servir et devant laquelle il est forcé de faire abstraction de ses désirs les plus originaux, Louis XIV a préparé la Révolution, cette Révolution qui se forme et se développe pendant tout le XVIII^e^ siècle et qui est une des conséquences absolues de son règne et de ses conceptions de l'État.

En domestiquant la noblesse, en l'enlevant à ses terres, en donnant à chacun une livrée somptueuse, brillante mais qui obligeait l'individu à servir et à obéir à un pouvoir fortement centralisé, Louis XIV a violenté l'un des sentiments les plus nobles de l'humanité, celui de la personnalité, cette personnalité qui ne se révèle sur les portraits que d'une façon lointaine et devant laquelle tombe un voile, celui de l'étiquette et de la fonction de l'homme représenté.

Napoléon I^er^ ne s'y est point trompé qui a vu en Louis XIV son maître, tous deux ont voulu niveler et plier à des règles limitatives les facultés d'un chacun, et l'on peut dire que l'Art est un reflet saisissant de leur réussite complète en ce sens.

Il a fallu un Racine, un La Fontaine, un Bossuet pour s'élever très haut malgré ces idées et ces méthodes qui, en dehors de leur grandeur, étaient rétrécissantes.

Pour ces raisons, il n'y a pas au sens strict du mot, progrès entre un portrait de François Clouet et un portrait de Rigaud et de Largillière, car les artistes de la Cour des Valois par leur absolue sincérité, leur vision précise, leur technique du dessin, nous ont donné une

M.E.C.D. 2017

image véridique et complète de leurs contemporains. Les portraits au crayon des Clouet sont des témoignages psychologiques qu'on ne se lasse d'interroger et de regarder, ils en disent plus sur la mentalité du modèle représenté que les plus longs récits, la nature nous y est transcrite fidèlement, simplement, avec cette puissance de compréhension qui est le fait des grands artistes : si ses successeurs avaient toujours suivi la voie qu'il avait tracée, le portrait français aurait vite atteint le sommet de la perfection.

Visage triste, visage sans expression dont les yeux fixent l'espace et paraissent errer dans le vide, visage intelligent, pétillant de malice et d'esprit, visage heureux de vivre, toutes ces physionomies si diverses dont Clouet nous a laissé le souvenir en d'impérissables chefs-d'œuvre nous introduisent dans l'intimité de la Cour d'Henri II et de François Ier sans que rien n'arrête le contact moral qui s'établit entre elle et nous.

Avec Rigaud, au contraire, l'attitude adoptée par le modèle, son désir de répondre à une mise en scène générale empêcheront toujours ce contact de se produire et notre interrogation sera souvent vaine et sans espoir, les yeux intelligents et bien ouverts, la bouche souriante, les traits au repos, ne laisseront aucunement deviner les mouvements de l'âme. Sauf en quelques réussites insignes comme le Louis XIV de Rigaud du musée du Louvre, rien n'égale au point de vue humain l'effigie d'Henri II (1559) et celle d'Élisabeth d'Autriche (1571) par François Clouet.

***

Les trois artistes qui forment la transition entre l'art du portrait conçu par Charles Le Brun et Mignard et celui de La Tour et de Chardin, sont Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière et François de Troy; ayant vécu sous Louis XIV, la Régence et le règne de Louis XV, ils prolongèrent fort avant dans le XVIIIe siècle l'idéal du XVIIe siècle et leur influence s'étend non seulement

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

HYACINTHE RIGAUD — LOUIS XV
(Musée de Versailles)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

jusqu'à la Révolution, mais encore au Premier Empire et à la Restauration.

Avec eux s'affirme la pénétration du goût pour la peinture flamande en France, Rubens et Van Dyck sont leurs modèles préférés et ils brûlent de les égaler, ils leur empruntent leur technique, leur sens de la composition, leur prédilection pour les couleurs riches et chatoyantes, ils bénéficient largement des leçons de ces maîtres illustres et ils leur doivent le meilleur de leur art.

A l'exemple de Rubens et de Van Dyck, ils ne se limitent point au portrait mais veulent briller dans la peinture allégorique et historique; dans cette voie, malgré de belles qualités, ils ne parvinrent jamais bien haut et leur gloire demeure dans l'art du portrait.

Chez Largillière, l'admiration pour Rubens est telle que dans l'esquisse d'une composition en l'honneur du mariage projeté de l'Infante d'Espagne et de Louis XV (musée Carnavalet) il n'hésite pas à placer au premier plan de sa composition deux figures de fleuve inspirées par celles que le maître anversois avait mises dans *Le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis* (Louvre).

Depuis l'ouverture en 1623 de la galerie du Palais du Luxembourg où Rubens présentait aux artistes français toutes les séductions de son génie, le culte qu'il inspirait n'avait cessé de grandir.

On admirait sa couleur fraîche et somptueuse, on aimait à reconnaître dans les étoffes dont étaient vêtus ses personnages, la soie, la laine, les brocards d'or, le velours, l'on appréciait son amour pour la nature, son désir de donner à chaque chose, à chaque objet, son apparence réelle, de leur conserver leur valeur propre, il y avait chez lui en dehors des éclairs fulgurants de son prestigieux génie, un respect de la vérité, une maîtrise à la rendre telle qu'elle est sans altération aucune, qui séduisirent justement nos artistes français.

Rubens avait une prédilection pour la nature morte et si parfois il s'associa à Snyders pour étoffer certains tableaux comme *La chasse au sanglier*, du musée de Marseille, il se complut lui-même à peindre une étoffe,

M.E.C.D. 2017

un vase, un fruit, une fleur et il le fit avec cette touche large, onctueuse, puissante dont il avait le secret et qui conférait à la moindre chose une beauté harmonieuse et gaie.

En nous limitant au portrait, nous pourrions citer parmi les plus représentatifs du génie de Rubens, *son portrait avec Isabelle Brandt* (1610. Pinacothèque de Munich), celui d'*Hélène Fourment* (1631. Musée de l'Ermitage), enfin l'un des chefs-d'œuvre de la Galerie des Offices, l'effigie simple et lumineuse qu'il a donnée de lui-même en 1602.

Grâce à une technique sans défaut, à une sûreté absolue, à une conscience d'homme de métier, Rubens donnait un exemple précieux qui fut suivi avec empressement par Rigaud et Largillière, ils s'assimilèrent ses qualités techniques, lui prirent son sens de la couleur et de la décoration, ils s'affranchirent de toute maigreur et de toute hésitation et purent ensuite révéler pleinement leur propre originalité.

A l'influence de Rubens, il faut joindre celle d'Antoine Van Dyck (1599-1641), portraitiste de Charles I^er^ d'Angleterre; il jouissait au début du XVIII^e^ siècle d'une célébrité dont le peintre-écrivain de Piles s'est fait l'écho en son *Traité de Peinture;* l'on sait que Rigaud copia sans relâche ses œuvres et l'imita souvent.

Comme Van Dyck, Rigaud et Largillière ne reculèrent point à recommencer plusieurs fois un portrait, comme lui ils attachèrent un prix extrême au dessin et multiplièrent les essais avant d'aborder l'œuvre définitive, comme lui ils se préoccupèrent de la qualité de leurs couleurs et de l'huile employée, comme lui ils se firent aider par leurs élèves, les associant à leurs commandes en cours d'exécution.

On retrouve chez nos portraitistes français cet amour de l'élégance et du bon goût dont le portrait de *Charles I^er^* (Louvre), par Van Dyck, est le plus bel exemple avec celui de *Lord Wharton*, dit le Jeune homme à la Houlette.

Cependant, ils ne parvinrent jamais à égaler leur modèle et ils restèrent loin derrière lui, car s'ils lui prirent

M.E.C.D. 2017

son charme extérieur, ses raffinements d'aristocrate, ses ressources de peintre parfaitement sûr de lui, ils ne purent retrouver ce qui fait la splendeur de ses portraits, aucun d'eux n'a jamais pu créer une physionomie aussi vivante que celle du donateur dans la *Vierge* du Louvre; en un mot Van Dyck comme Rubens leur ont fourni ce qui leur était assimilable, le génie ne se communiquant point.

A notre sens, le double portrait de *Lord George Digby* et de *Lord William, duc de Bedsford*, avec son fond constitué par une colonne et une draperie laissant apercevoir une échappée de ciel bleu, avec le luxe et le chatoiement des costumes de cérémonie, le maniérisme des attitudes, le souci de poser noblement devant la postérité, est certainement de tous les portraits de Van Dyck celui dont se rapprochèrent davantage nos portraitistes français.

En possession d'un métier hérité de Rubens et de Van Dyck et qui leur permit de créer sans inquiétude et de répondre aux désirs d'une vaste clientèle, Rigaud et Largillière ont eu comme les Flamands un goût très vif pour tout ce qui dans un portrait est accessoire, c'est-à-dire pour le vêtement, les mille détails dont ils entouraient leurs modèles et qui formaient un cadre approprié à son état, à sa fonction dans un monde hiérarchisé.

Dans son portrait de Louis XIV (1701. Louvre), Rigaud se montre un virtuose de la nature morte, il a peint avec un soin extrême, une précision absolue le lourd appareil des attributs royaux, le velours bleu brodé de fleurs de lys d'or, la fourrure blanche du manteau royal, le dais rouge aux glands dorés, son pinceau s'est attardé à mille détails que seule une longue contemplation de l'œuvre peut faire apprécier, partout il a voulu donner l'illusion de la réalité, cette précision n'enlève rien d'ailleurs à l'unité générale de ce portrait et en augmente le prix.

Identique était la manière de procéder de Largillière quand il avait à portraiturer un magistrat tel que *Hugues Desnotz* (Louvre) ou *Boucher d'Orsay* (Vienne),

M.E.C.D. 2017

il se plaisait, comme Rigaud, à faire briller les rouges éclatants par des glacis habiles, à rendre la douceur des fourrures blanches, à détailler savamment l'opulence des robes de ces hommes fiers de leur charge, heureux de se montrer dans toute l'importance de leur fonction. En dehors des considérations morales et techniques dont nous venons de donner un bref aperçu, ce qui fait aujourd'hui le prix des portraits d'un Rigaud et d'un Largillière, c'est qu'ils furent des coloristes excellents, ils ont donné à la couleur une place que celle-ci n'avait point dans la peinture d'histoire contemporaine qui se traînait à la suite de Le Brun dans un sous-italianisme décadent, ils l'ont aimée pour elle-même à la façon des Flamands, ils ont eu plaisir à l'étaler dans toute sa splendeur et son éclat, ils ont su les harmonies agréables et puissantes, il y a chez eux des morceaux dignes de Rubens et de Van Dyck qui furent une leçon précieuse pour tous les peintres du XVIII^e^ siècle et qu'un La Tour et un Chardin ne manqueront pas d'apprécier.

Ce qui nous empêche de les comparer à ces maîtres, ce sont les procédés appris dont ils abusèrent; ainsi ils surent donner à l'œil un éclat facile en plaçant une note claire dans la prunelle, ce qui confère aux regards de presque tous leurs personnages une expression semblable; entre la nature et le peintre s'est interposée une recette d'atelier qui ôte de la vie. Il leur manque l'inquiétude, l'anxiété d'un Watteau et d'un La Tour, la modestie d'un Chardin, ils furent trop sûrs d'eux-mêmes, mais nous ne pouvons leur demander des qualités qui n'auraient été nullement appréciées de leur temps, il leur en reste suffisamment pour leur gloire.

*
* *

Après avoir tenté de dégager quelques-uns des caractères essentiels du portrait français au début du XVIII^e^ siècle, nous allons étudier les principaux artistes qui pratiquèrent l'art difficile entre tous de fixer l'image de l'homme et d'éterniser ce qui est passager et fragile.

Nul artiste, si ce n'est Quentin La Tour n'a joui d'une

M.E.C.D. 2017

aussi grande célébrité que Hyacinthe Rigau y Ros, dit Rigaud (1659-1743). Quand, le 3 novembre 1723, Louis XIV confirma les lettres de noblesse accordées par la ville de Perpignan à Rigaud, il spécifia que le peintre était maintenu dans la noblesse, tant en considération de la réputation qu'il s'était acquise dans son art, que pour avoir eu l'honneur de peindre la Maison royale jusqu'à la quatrième génération.

En effet, Rigaud peignit cinq rois, tous les princes de sang royal, ainsi que Jacques III d'Angleterre et le duc de Mantoue (1704); portraitiste officiel, il ne connut aucune disgrâce et mourut en pleine apothéose. En 1700, Louis XIV avait demandé à Rigaud le portrait de son petit-fils Philippe V d'Espagne; quelques jours avant de quitter la France, celui-ci pria son grand-père de lui donner également son portrait, afin d'avoir toujours devant lui l'image d'un aïeul vénéré; flatté, le roi accéda à cette demande et pria Rigaud de commencer à le peindre. Quand Rigaud eut fini, Louis XIV, nous disent les mémoires du temps, trouva son portrait d'une ressemblance si parfaite et si magnifiquement décoré, qu'il lui ordonna d'en faire une copie de même grandeur pour l'envoyer au roi d'Espagne à la place de l'original qui fut placé dans la salle du Trône.

Ce portrait, gloire de notre Louvre, figura au Salon de 1704; pendant que Rigaud y travaillait, le marquis de Dangeau marquait dans ses *Mémoires* les jours de pose, ainsi le jeudi 10 mars 1701, il note : « La goutte du roi continue, il se fait peindre l'après-dîner par Rigaud pour envoyer son portrait au roi d'Espagne à qui il l'a promis. »

Le vendredi 11 mars il écrit : « La goutte du roi a un peu augmentée et, au sortir du sermon où on le porta, il se fit reporter chez Mme de Maintenon, où Rigaud travailla à son portrait. »

Malgré ses soixante-trois ans, il a fière allure, ce monarque dont Saint-Simon discernait la majesté effrayante et qui avait encore bien des années douloureuses à vivre : le port de la tête est plein de noblesse et de fierté, sans affectation, la pose est digne et vraiment

M.E.C.D. 2017

royale, l'on perçoit même le sang des Habsbourg dans les traits caractérisés assez éloignés du type français et qui ne rappellent en rien la physionomie d'un Louis XIII. Rigaud s'est surpassé et l'on comprend la satisfaction de Louis XIV, son désir de garder ce chef-d'œuvre et de le mettre à l'honneur. Nombreux sont les portraits de Louis XV peints par Rigaud, le musée de Versailles possède un Louis XV enfant en costume d'apparat tout à fait charmant, une variante de ce portrait fut donné par le roi au marquis de Plas, gouverneur du Limousin, et a passé en 1917 à la vente Faucigny-Lucinge.

A propos de l'exemplaire de Versailles, le *Nouveau Mercure* de juin 1717 écrivait : « Le portrait du roi que le sieur Rigaud avait commencé dès le mois de septembre 1715 et qu'il n'a fini que depuis quelques jours fut présenté le 7 juin 1717 par ce peintre célèbre à Mgr le Duc Régent. On le porta le 10 à Sa Majesté qui parut fort aise de le trouver dans son cabinet, parce qu'il est très beau et très ressemblant. » Ajoutons que cette œuvre délicate fut gravée par Drevet père en 1719.

Le Louis XV revêtu des vêtements du Sacre est également une belle chose, le Bien-Aimé s'y montre à nous jeune et beau comme un Dieu, la composition de cette grande toile est des plus heureuses, elle mériterait d'être plus connue, ses qualités techniques sont nombreuses, sa couleur fraîche et plaisante.

En dehors de la Cour, Rigaud nous a laissé de nombreux portraits de ceux qui occupèrent une fonction importante dans l'État ou qui fréquentèrent de très près le roi : le musée de Marseille expose le portrait de *Louis Boucherat, seigneur de Compas*, d'une facture chaude et de tons puissants; des portraits du duc de Villars, le marquis de Vogüé garde l'un des meilleurs, à notre sens. Au musée de Dijon, c'est *Antoine-Bernard Bouhier, président du Parlement de Bourgogne*; au musée de Valenciennes, le *Duc de Damville*, les musées de province sont, en général, fort riches en portraits de Rigaud. L'on admire, au Louvre, le *Cardinal de Polignac* plein de vanité humaine; *Pierre de Bérulle, président au Parle-*

M.E.C.D. 2017

Cliché Bulloz

JOSEPH VIVIEN — SAMUEL BERNARD — 1699
(Musée de Rouen)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

ment de Grenoble et surtout *Bossuet, évêque de Meaux*, le chef-d'œuvre de Rigaud, vision de grandeur, de sainteté, d'élévation spirituelle à laquelle l'on doit rendre un hommage admiratif; ce portrait terminé en 1702 fut fait en collaboration avec Charles Sevin de la Pennaye, la tête seule est entièrement de la main de Rigaud qui la peignit en 1699; cette toile admirable fut achetée par le Louvre en 1821 à la vente Quentin Crawford.

Beaucoup de ces portraits d'apparat de grands seigneurs et de magistrats nous remettent en mémoire les fortes paroles de Bossuet lui-même. « Quel siècle a-t-on vu, dit-il, où la vanité ait été plus désordonnée ? Quand est-ce qu'on a étalé plus de titres, plus de couronnes, plus de balustres, plus de vaines magnificences! L'homme, petit en soi et honteux de sa petitesse, travaille à s'accroître et à se multiplier dans ses titres, dans ses possessions et dans ses vanités : tant de fois comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de richesse, maître de tant de personnes, ministre de tant de conseils et ainsi du reste! » A côté des effigies officielles, Rigaud a laissé de vivantes images de ses parents et de ses confrères, peintres, architectes et sculpteurs : le plus célèbre est le portrait de sa mère, qu'il exécuta lors d'un voyage dans son Roussillon natal en 1695; exposé au Salon de 1704, il le garda toujours devant ses yeux et le légua à l'Académie royale, c'est d'après ce portrait que Coysevox fit le buste de marbre aujourd'hui au Louvre : ici rien de conventionnel, mais une simplicité émue, une piété filiale qui trouve pour s'exprimer les accents les plus justes.

Parmi les meilleurs portraits d'artistes, citons celui de *Desjardins* qui fut son morceau de réception à l'Académie en 1700 (Louvre), le double portrait de *Charles Le Brun* et de *Pierre Mignard*, 1730 (Louvre), celui de l'architecte *Robert de Cotte* (1713), celui de *Mansart* et enfin son propre portrait, en turban et tenue d'atelier, qui surprend par sa spontanéité et sa fantaisie.

Rigaud s'est essayé à la suite de Rubens et de Van Dyck au portrait collectif et il y a réussi comme le montre la toile du Louvre intitulée *Personnages inconnus*.

M.E.C.D. 2017

Loin de ne se limiter qu'au portrait, Rigaud s'adonnait à la peinture d'histoire, et le 2 janvier 1700 l'Académie le recevait comme peintre d'histoire avec un *Crucifiement de saint André* ; au Louvre, se voit une *Présentation de Jésus au Temple* (1743), d'une facture étriquée, lourde et sans atmosphère, l'on n'y retrouve aucune de ses qualités habituelles.

La vie de Rigaud, toute de travail, de probité et d'ordre, est bien significative de l'esprit qui anime son œuvre entière.

Né à Perpignan d'une famille d'artistes, il reçut les conseils de son père, Mathias Rigau et d'un peintre obscur nommé Guerra; envoyé à Montpellier, il y eut pour maître Pezet, Verdier et Antoine Ranc, il y resta quatre années puis alla à Lyon et ce n'est qu'en 1681 qu'il se fixe à Paris.

Protégé par Charles Le Brun et en possession d'un talent remarquable, il obtint en 1685 le Premier Prix de Peinture de l'Académie royale qui lui donnait le droit de séjourner à Rome, faveur dont il ne profita point. Sa faculté de travail est prodigieuse : entre 1681 et 1682, il peint plus de trente-trois tableaux et portraits et nous lisons dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie* qu'entre 1682 et 1698 il exécuta de trente à quarante portraits par an, il les composait entièrement de sa main et y apportait un soin qui ne se démentit jamais.

D'une intelligence très développée, cultivé et averti de tout ce qui concernait l'histoire de l'Art, Rigaud fut chargé par le roi d'acheter une partie de la collection du prince de Carignan; plus tard, le roi de Pologne s'adressa à lui en semblable occasion, s'en remettant à sa science et à son goût.

Homme d'ordre, Rigaud tenait un livre de raison, sur son registre il notait toute œuvre qui sortait de son atelier et l'on raconte l'anecdote suivante : un étranger étant venu lui demander le portrait de son père peint depuis quarante ans, Rigaud le mena dans une salle où étaient accrochés des portraits anciens, l'étranger reconnut celui de son père et lui en demanda le prix, Rigaud

M.E.C.D. 2017

regardant la date du portrait lui réclama la somme qu'il demandait à cette époque et qui était fort médiocre.

Extrêmement scrupuleux sur le choix de ses couleurs, il broyait les plus belles et il composait lui-même sa palette, il aimait les teintes vives et franches, son souci d'honnêteté et d'ordre se retrouvait dans sa manière de peindre.

Quand il mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, il jouissait de tous les honneurs possibles et recevait une pension importante que le roi lui avait donnée en récompense de ses services et de ses mérites.

Nombreux furent ses élèves et les artistes qui subirent son influence : son frère puiné Gaspard Rigaud, peintre de portrait, agréé à l'Académie royale, mourut jeune, le 25 mars 1705 et demeure peu connu, mais par contre son neveu, Jean Ranc (1674-1735), qui imita sa manière, obtint de vifs succès; promu premier peintre du roi d'Espagne, il mourut à Madrid après avoir peint la famille royale de Portugal; moins connu est Louis-René Vialy dont la personnalité ne s'impose point.

Nicolas Desportes et Hyacinthe Collin de Vermont (1695-1761) furent également élèves de Rigaud; de Vermont s'adonna à la peinture d'histoire et fit un *Pyrrhus enfant implorant le roi Glaucias* qui lui valut une certaine notoriété.

Un grand nombre de graveurs s'attachèrent à la reproduction de l'œuvre de Rigaud, notamment Gérard Edelinck, Drevet père et fils, Daullé, Schmidt, G. Will, Laurent Cars, Lépicié, Simonneau et Petit; beaucoup d'entre eux reproduisirent également des portraits du Lyonnais Joseph Vivien (1657-1734), surnommé le Van Dyck français et dont la gloire égala celle de Rigaud.

La postérité a été injuste envers ce maître du pastel qui doit être considéré comme le précurseur direct de Quentin La Tour et le premier pastelliste au sens véritable du mot.

Ayant hérité de la technique déjà excellente du pastel tel que le pratiquait Robert Nanteuil (1630-1678), l'ayant développée au point de lui conférer la valeur d'un mode d'expression pouvant rivaliser avec la peinture à l'huile, il a laissé une œuvre de pastelliste remarquable

M.E.C.D. 2017

et transmis à un La Tour et à un Perronneau un art bien au point, capable de s'élever aux plus belles réalisations artistiques.

Précurseur du pastel, de ce pastel dont le XVIII^e^ siècle a raffolé et auquel se sont essayés ses meilleurs artistes, la forte personnalité de Joseph Vivien n'a pas été mise suffisamment en valeur, la Vénitienne Rosalba Carriera ayant été considérée bien à tort comme l'introductrice du pastel en France, ce qui est une erreur.

En effet, bien avant 1720, date où Rosalba Carriera vint à Paris, Vivien avait montré des pastels autrement intéressants et personnels que ceux de sa rivale italienne et il avait remporté dans ce genre les plus vifs succès; en 1704 il exposait dix-huit pastels qui consacrèrent définitivement sa réputation.

L'on retrouve dans ses portraits tous les caractères de ceux de Rigaud mais dans une note plus sourde et moins brillante; bien que certaines de ses œuvres, comme le *Samuel Bernard* du musée de Rouen, soient d'une couleur admirable, en général il se maintient dans une gamme de couleurs assez restreinte, aussi bien dans ses pastels que dans ses peintures à l'huile.

Le portrait de Samuel Bernard est non seulement son chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre tout court; ce magnifique pastel terminé en 1699 est d'une exécution remarquable, d'un dessin châtié, d'une composition pleine de noblesse, il peut supporter la comparaison avec les plus beaux Rigaud et l'on ne sait pourquoi une place d'honneur n'est pas réservée à un artiste capable de s'élever si haut dans l'art du portrait. Le modèle de Vivien, Samuel Bernard, était lui-même un personnage fort curieux, fils d'un graveur célèbre, ayant renoncé au protestantisme, il amassa une fortune immense grâce à d'habiles spéculations et à des opérations de banque. Louis XIV l'ennoblit, lui demanda souvent conseil, il combattit de tout son pouvoir le système de Law et fit son possible pour le ruiner; sous Louis XV, il était banquier du roi et jouait un rôle considérable.

Bien des années après Vivien, Quentin La Tour devait

M.E.C.D. 2017

créer l'un de ses plus beaux pastels avec le fils de Samuel Bernard, le président de Rieux, qui occupait une place en vue dans la haute magistrature. Si l'on compare les pastels de Vivien et de La Tour consacrés à Samuel Bernard et à de Rieux, l'on voit les similitudes de leur talent et combien La Tour doit au grand artiste lyonnais.

En 1701, Vivien avait été reçu à l'Académie royale avec les portraits de *Girardon* et de *Robert de Cotte*; après avoir été élève de Charles Le Brun qui lui conseilla de s'adonner exclusivement au portrait, il avait présenté ces deux pastels qui sont excellents; en 1703 il devint conseiller de l'Académie, ayant logement au Louvre et plus tard aux Gobelins il jouissait d'un réel prestige. Une vaste composition de lui figurant la *Famille du Grand Dauphin* avait été placée dans le cabinet des tableaux du roi à Versailles. Malgré ces honneurs, il accepta l'offre des électeurs de Bavière et de Cologne et s'expatria pour aller porter à l'étranger le renom de la peinture française, il obtint un vif succès avec un tableau allégorique peint à l'huile et représentant la *Famille électorale de Bavière;* ayant achevé cette œuvre en 1734, il voulut la porter lui-même et mourut à Bonn cette même année, laissant la réputation d'un portraitiste de premier ordre et d'un homme d'esprit mordant et fin.

Comme Rigaud, Vivien aimait l'allégorie et la pompe; il est bien représentatif de la transition entre le règne de Louis XIV et celui de Louis XV, il plaçait ses modèles de face ou de trois-quarts dans la toile et n'usait point du profil. L'on remarquera que presque aucun portraitiste du XVIII^e^ siècle n'en usera; dans le domaine de la peinture religieuse nous connaissons peu de chose de lui, mais nous savons qu'il peignit en 1698 un *Mai* pour Notre-Dame de Paris.

Le musée du Louvre possède de Vivien les portraits de *Maximilien Emmanuel, duc et électeur de Saxe*, du *Duc de Bourgogne en cuirasse*, de *Girardon*, de *Robert de Cotte*, du *Duc d'Anjou*, ainsi qu'un portrait d'homme.

Nous avons insisté sur Vivien, parce que cet artiste n'est pas toujours considéré à sa juste valeur, son rôle

M.E.C.D. 2017

a été capital, entre Rigaud et Largillière il occupe un rang des plus honorables.

Si Joseph Vivien s'est adonné parfois au portrait allégorique, c'est à François de Troy (1645-1730) que revient une grande part de sa vogue extrême au XVIIIe siècle, vogue dont Nattier marqua l'apogée et la décadence.

Avec François de Troy s'affirme déjà le souci de plaire aux femmes, de flatter leur passion pour le gracieux et maniéré, de les entourer d'attributs galants, de s'attacher davantage à séduire par de faciles agréments que par la beauté même de la peinture, il sut s'adapter aux désirs des coquettes de son temps, il en fut récompensé par de prodigieux succès.

Mme de Montespan et Mme de Maintenon le protégèrent, on l'envoya en Bavière peindre la jeune dauphine et jamais la faveur royale ne lui fit défaut.

François de Troy sut éviter les erreurs de Nattier, son culte de la vérité l'empêcha de tomber dans le théâtral et le conventionnel, il parvint même à créer quelques beaux portraits qui valent par un dessin sûr, une intelligence rare des lumières, une maîtrise parfaite à traiter les draperies et une grâce qu'il répand avec habileté sur toute chose.

Portraitiste des dames de la Cour, aimant le tableau de petite dimension et le parant de multiples séductions, de Troy a laissé également quelques bons portraits d'hommes, le Musée du Louvre possède celui d'un magistrat et le musée de Valenciennes expose celui de Jean de Julienne (1722), l'ami et le protecteur de Watteau.

A ses débuts, de Troy, après avoir été l'élève de son père, Nicolas de Troy, de Claude Lefèvre et de Nicolas Loir, s'adonna à la peinture historique qu'il continua de pratiquer sa vie entière; en 1674 l'Académie le reçut comme peintre d'histoire et Louis XIV lui commanda des cartons de tapisserie.

Il était d'ailleurs difficile pour un artiste de cette époque de s'adonner exclusivement au portrait, genre considéré comme inférieur et qui ne pouvait conduire aux honneurs académiques; il faudra plusieurs années

M.E.C.D. 2017

Cliché Braun

FRANÇOIS DE TROY — GIOVANNA ROSE BENOZZI, DITE SYLVIA
(Collection du duc de Portland)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

pour qu'un La Tour se spécialise uniquement dans le portrait, les dernières années du règne de Louis XVI seront marquées d'ailleurs par la prédominance de la peinture d'histoire sur le portrait.

Ayant abandonné la noblesse et la gravité d'un Rigaud et d'un Vivien pour la grâce et l'allégorie, de Troy a joué un rôle considérable dans l'évolution du portrait féminin en France auquel il a donné le caractère aimable et précieux qu'il conserva pendant un siècle.

Gérard Edelinck et Drevet gravèrent ses meilleurs portraits parmi lesquels Jacques Stuart, Philippe V, le cardinal de Bouillon et le duc de Bourgogne.

Jean-François de Troy (1679-1752), son fils, est surtout connu comme peintre d'histoire, il a laissé cependant quelques beaux portraits tel que celui de *Jean-François Bouquet* de la collection Lacaze au Louvre (1725) : ce portrait est peint largement, la facture en est souple, la couleur agréable, la physionomie est vivante, les qualités de Rigaud se retrouvent modifiées dans le sens de la simplicité.

Jean-Baptiste Santerre (1658-1717) a remporté à la même époque de faciles succès avec ses portraits allégoriques ; en 1709, il peignait Marie-Adélaïde, duchesse de Bourgogne, se détachant sur un fond de jardin et ayant à ses côtés un petit amour (Versailles) ; il peignit également Louise-Adélaïde d'Orléans abbesse de Chelles (Versailles), son goût pour la fantaisie s'affirme avec le tableau du Louvre figurant la *Marquise de Moulins-Rochefort en costume vénitien;* l'on trouvera au musée de Rouen le portrait d'une chanteuse et au musée d'Orléans celui d'une femme peignant.

Le métier de Santerre est pesé, il a abusé de l'huile, ses œuvres ont poussé fâcheusement au jaune, il s'éloigne de la nature avec trop de facilité, il lui manque de la spontanéité et de la fraîcheur, son œuvre de portraitiste est assez médiocre malgré des recherches intéressantes.

L'art de Nicolas de Largillière (1656-1746) est l'art d'un homme heureux, conscient de son talent, jouissant de toutes les satisfactions morales et matérielles qu'apporte une vie facile et opulente, travaillant en

M.E.C.D. 2017

paix et créant avec joie des œuvres appréciées par tous.

Ayant pu développer ses qualités artistiques dans un milieu qui leur était propice, le succès de ses premières œuvres ne s'est jamais démenti, sa carrière a été l'une des plus belles, l'une des plus unies que l'on connaisse avec celles d'un Rigaud et d'un La Tour, et ce bonheur dont il a été si largement comblé se retrouve dans sa peinture et lui donne en partie son caractère. C'est un appui précieux pour un peintre que l'approbation continue de ses efforts, que l'admiration pour ses œuvres; n'ayant plus à vaincre l'adversité et l'incompréhension, il peut rapporter toute son activité intellectuelle sur son travail, l'améliorer sans cesse et se surpasser lui-même, c'est ce qui arriva pour Largillière dont le talent et la haute probité surent si bien répondre aux faveurs qui lui étaient prodiguées. Il y avait sur le pont Notre-Dame, à Paris, une longue suite de boutiques où s'exerçaient différents commerces et dont les estampes du temps nous gardent le souvenir pittoresque, c'est dans l'une d'elles que le 2 octobre 1656 naquit l'une des plus belles illustrations des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Nicolas de Largillière. A son père, commerçant méticuleux et intelligent, il prit le sens de l'ordre et de la droiture. Un hasard heureux amena sa famille à Anvers où elle s'établit définitivement; le séjour d'un enfant aussi doué dans la cité flamande encore remplie du souvenir de Pierre-Paul Rubens fut riche en résultats singulièrement intéressants pour l'histoire de l'Art français.

Son génie se développa au contact de celui de Rubens : vivant dans la même atmosphère que le maître dont il admirait et copiait les œuvres, mettant ses pas sur le sol qu'il avait foulé, ayant devant lui un spectacle semblable à celui dont Rubens avait laissé le souvenir dans ses dessins, Largillière fut à ses débuts comme un reflet du grand Anversois.

Le peintre le mieux doué, s'il ne se développe point par l'étude, ne sera toujours qu'un artiste incomplet, il n'est pas d'exemple d'un artiste qui soit parvenu à une réelle maîtrise sans de longues années d'études

M.E.C.D. 2017

préalables. Certains critiques contemporains ont cru bon, bien à tort, de proclamer qu'un artiste est d'autant plus génial que son génie s'est développé de lui-même, c'est une erreur risible, que bien des peintres modernes ont faite leur pour cacher le vide effrayant d'œuvres dont la recherche éperdue d'une originalité de mauvais aloi ne cache pas la médiocrité. Aussi remarquable soit-il, un jeune peintre a besoin de l'enseignement d'un maître qui lui épargnera les longs et pénibles tâtonnements des débutants, le fera profiter de son expérience personnelle et le mettra à même de se révéler lui-même; la crainte puérile d'étouffer la personnalité d'un commençant qui ne sait rien, date de nos jours, elle n'existait point au XVIII^e siècle.

Largillière a pleinement profité des avis et des leçons de ses maîtres, il leur doit beaucoup. L'un de ses premiers professeurs, Antoine Goubaud, peintre obscur et sans prétention, lui fit copier des fruits, des fleurs, des animaux, il l'initia aux secrets d'une technique difficile à acquérir; de cette éducation pratique Largillière garda un grand amour pour la nature morte, un maniement sûr des couleurs, une précision et une justesse parfaite dans son dessin, ainsi qu'une sincérité rare.

En 1672, La Gilde d'Anvers reconnut son aptitude à peindre en le recevant parmi ses membres; les succès du chevalier Pierre Van der Faës, dit Peter Lely, dont la cour de Charles II d'Angleterre prisait le talent facile et brillant, décidèrent Largillière à franchir le détroit et à aller se mettre à son école.

Accueilli favorablement par Peter Lely, Largillière fut introduit dans un milieu aristocratique, mondain et aimable qui lui plut, on l'associa aux œuvres en cours d'exécution; en peignant certains accessoires des portraits officiels de Lely, il sentit s'éveiller son goût pour un art qui lui convenait parfaitement, pour le portrait mondain, agrémenté de nombreux accessoires, pleins de luxe et d'élégance.

Au lieu d'obliger les élèves comme de nos jours à passer de longues années dans une Académie où ils

M.E.C.D. 2017

accumulent sans enthousiasme des travaux improductifs et dénués d'intérêt, au lieu de gâcher les plus belles années de la jeunesse dans la routine et l'ennui d'un enseignement théorique, l'on avait à l'époque de Largillière le souci de mêler l'élève aux travaux de son maître, en contribuant à la création d'œuvres destinées au public : celui-ci avait le sentiment que son application avait un but défini; en voyant peindre à côté de lui, il apprenait la pratique de son art, et rien qu'à regarder, il en savait plus qu'il ne lui en fallait pour produire lui-même des choses personnelles et originales.

Revenu en France au moment des persécutions contre les catholiques que n'avait pu empêcher Charles II, Largillière fit la connaissance de Charles Le Brun par l'entremise de Van der Meulen; il eut toujours à se louer du Premier Peintre et en fit un magnifique portrait qui fut son morceau de réception à l'Académie royale en 1686 (musée du Louvre).

A l'avènement de Jacques II sur le Trône d'Angleterre, il alla peindre le roi et sa famille et obtint les plus flatteuses distinctions.

Largillière, qui n'eut que peu de rapports avec la Cour, fut essentiellement le portraitiste des échevins de la ville de Paris et de la haute magistrature, de cette noblesse de robe qui, les orages de la Fronde passés, commençait à relever la tête ; en 1687, l'Hôtel de Ville de Paris lui commanda un tableau commémorant le banquet de réconciliation offert à Louis XIV; il ne nous reste de cette œuvre qu'une esquisse (musée du Louvre).

En 1696, le corps de Ville de Paris s'adresse encore à lui pour peindre un *ex-voto à sainte Geneviève :* c'est une des plus nobles compositions de Largillière; elle est à Saint-Étienne-du-Mont, elle mérite d'être admirée; il y a là une réunion de portraits remarquables, une science de la mise en scène et du clair obscur qui séduiront toujours les vrais artistes.

Le musée Carnavalet montre un fragment d'un tableau de corps dont il ne reste que deux personnages, l'un d'eux est *Hugues Desnotz* dont le Louvre expose le

M.E.C.D. 2017

magnifique portrait, qui voisine avec celui du *Président de Laage*, d'une tonalité si agréable.

Comme François de Troy, mais avec infiniment plus de talent, Largillière s'est plu aux portraits de femmes; il en a laissé une galerie charmante qu'une exposition rétrospective organisée au Petit Palais nous a remis sous les yeux il y a quelques années.

L'une de ses plus jolies réussites est le portrait de *Mlle Duclos*, de la Comédie-Française, dans le rôle d'Ariane (musée Condé, Chantilly), l'on pourrait rapprocher cette toile vivante du portrait de *Giovanna Rose Benozzi, dite Silvia*, créatrice du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, de Marivaux, qui revit à nos yeux grâce au pinceau de François de Troy (collection du duc de Portland).

Très nombreux sont les portraits de femmes de Largillière qui mériteraient d'être cités; retenons ceux de *Mlle de Périgny*, de *Mme de Parabère*, de *La jeune femme en Diane chasseresse*, du Louvre, de *Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne* (Prado-Madrid); enfin, de la femme et de la fille de l'artiste dans le grand tableau de famille de la collection Lacaze.

A la vente Faucigny-Lucinge, en 1917, a passé un portrait de *La Fontaine* qui nous a paru fort beau et digne d'être placé à côté du *Voltaire jeune* appartenant au musée Carnavalet, du *Jean-Baptiste Rousseau* qui est aux Offices à Florence et du double portrait de *Bossuet et de son élève, le grand Dauphin*, enfin de la puissante évocation du *Graveur Van Schuppen* (collection Dodge).

A la fin de sa vie, Largillière fut entraîné à peindre ses draperies de pratique, à les faire avec un maniérisme qui l'éloigne de la vérité; sa trop grande facilité et les commandes l'égarèrent parfois sur une route néfaste que suivirent avec empressement un grand nombre de ses imitateurs.

Parmi ses élèves, Jean-Baptiste Oudry fut son plus digne continuateur et profita largement de son enseignement.

Lagillière eut son existence entière une prédilection pour les sujets religieux; il avait consacré plusieurs toiles

M.E.C.D. 2017

à la vie du Christ, il les gardait près de lui; pendant ses dernières années il multiplia les tableaux de sainteté, ils sont loin de valoir ses portraits. Si l'art de Largillière, comme celui de Rigaud, de Vivien et de De Troy a ses limites, il n'en est pas moins l'un des aspects les plus heureux de la peinture française, l'un des aspects les plus *sains*, allions-nous dire : triomphe de la couleur, conscience professionnelle, technique remarquable, tout ce qui marque l'œuvre de Largillière se retrouvera transformé chez un La Tour, un Chardin, un Fragonard, un Aved et un Tocqué.

L'on ne saurait trop s'étendre sur un maître dont l'action bienfaisante s'est fait sentir sur tous les peintres que nous allons étudier et qui a joui d'un prestige que le temps n'a pas amoindri.

C'est une curieuse et intéressante figure que celle d'Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), portraitiste d'un réel talent et qui ouvre cette belle galerie de femmes artistes dont s'enorgueillit notre XVIII^e^ siècle. Loin de s'attacher comme Rigaud à copier scrupuleusement la nature, elle excellait, nous disent les contemporains, à peindre de mémoire des portraits fort ressemblants ; ainsi que Mignard et les maîtres que nous venons d'étudier, elle aimait appliquer au portrait l'histoire et l'allégorie. En 1676, l'Académie la recevait avec son propre portrait et en 1699 l'Académie de Ricoverati de Padoue l'inscrivait parmi les beaux esprits dont elle se composait.

Élisabeth-Sophie Chéron se piquait d'écrire, elle traduisit les psaumes de David et son salon par le ton spirituel qui y régnait faisait prévoir les réunions futures de Mme Geoffrin et de Mlle de Lespinasse.

Outre son portrait aujourd'hui à Versailles, les ouvrages de l'époque louent ceux, de *Mgr de Peresix, archevêque de Paris* et de *Sébastien Truchet, carme, appartenant à l'Académie des Sciences* ; nous connaissons mieux ses dessins à la sanguine, au bistre et au lavis.

Bénéficiant d'une pension de 500 livres octroyée par Louis XIV, portraitiste, peintre d'histoire, musicienne et femme de lettres, Élisabeth-Sophie Chéron fait preuve déjà de qualités que développeront ses brillantes rivales,

M.E.C.D. 2017

Cliché Bulloz

NICOLAS DE LARGILLIÈRE — MADEMOISELLE DUCLOS
de la Comédie Française, dans le rôle d'Ariane
(Musée Condé, Chantilly)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

une Vigée Le Brun et une Rosalba Carriera dont la gloire éclipse bien injustement la sienne.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises le goût très vif des artistes de ce temps pour l'allégorie, ce goût trouve l'une de ses expressions les plus complètes avec Jean Raoux (1677-1734) dont le maniérisme précède directement celui de Nattier et dont l'influence et le prestige furent considérables.

L'on a peine à croire à quel point le talent de Raoux fut prisé et combien cet artiste que le public ignore en général a joué un rôle de premier plan à une époque où les bons peintres ne manquaient pas.

Ce goût étrange qu'avaient les femmes de se faire portraiturer en déesse, de s'affubler de vêtements plus ou moins mythologiques, de renoncer à toute simplicité pour se faire admirer dans un costume de théâtre, Raoux contribua à le développer et à lui donner un épanouissement qui favorisa l'éclosion de Marc Nattier; il transmet à ce dernier tous les défauts d'une vision conventionnelle et parfois ridicule dont Largillière n'avait usé qu'avec la plus grande prudence.

Raoux fut l'un des premiers à peindre les dames de la Cour, en Cérès, en Pomone, en Vénus et en Diane; en 1728 il peignait Marie-Françoise de Perdrigeon, dame Boucher, en vestale, debout devant un autel, ayant au-dessus d'elle un amour tenant une trompette: la fadeur et le maniérisme de cette toile, son caractère apprêté et recherché font songer à Nattier (musée de Bordeaux et réplique au musée de Versailles).

Familier des actrices à la mode, il donne les portraits de *Mlle Journei en prêtresse de Diane* et de *Mlle Cartouon en naïade.*

Nous ne pouvons résister au plaisir de citer ici la critique plaisante et combien vraie que Charles-Nicolas Cochin fit du portrait allégorique dans le *Mercure de France ;* cette fine satire, s'applique aussi bien à Raoux qu'à Nattier, elle définit parfaitement les erreurs d'une mode qui ruina une partie des qualités de nos portraitistes français et qui amena la réaction de David et de son école.

M.E.C.D. 2017

Voici le passage de Cochin : « On ne conçoit pas comment on peut avoir adopté une si grande quantité de vêtements différents. On en voit qui semblent contraires à la décence, où les dames sont presque nues, avec une simple chemise, leur laisse la gorge, les bras et les cuisses à découvert.

« C'était apparemment les vêtements qu'elles portaient en négligé dans leurs appartements pendant l'été... Quelques-unes de ces dames se coiffaient avec des épis de blé ou autres ornements à leur fantaisie qu'elles mêlaient de perles.

« Il paraît qu'elles prenaient plaisir à s'appuyer sur des pots remplis d'eau, qu'elles renversaient apparemment pour arroser leur jardin, ce qui donnerait lieu de croire qu'elles se plaisaient beaucoup à l'agriculture et ce qui se confirme encore parce que, dans cet habillement, elles sont presque toujours représentées en pleine campagne.

« On a lieu de croire qu'un de leurs principaux amusements était d'élever des oiseaux, même les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles, à qui elles donnaient du vin blanc dans des coupes d'or. On en voit qui nourrissaient des tourterelles, c'était apparemment des personnes mélancoliques que le roucoulement de ces oiseaux entretenait dans une douce langueur; d'autres, plus gaies, s'amusent à danser dans leur appartement avec un tambour de basque, la tête entourée de pampre; on n'en finirait point si l'on voulait énumérer la quantité de modes qui furent en usage parmi les femmes de ce siècle. »

Cochin fait allusion à ces portraits de femmes en jardinière, en Hébé, en déesse que Raoux et Nattier multiplièrent. Avec Raoux, l'oiseau tient déjà une place importante dans l'allégorie, les amants regardent ensemble la cage où il est enfermé, le berger déniche un nid qu'il offre à sa belle; l'oiseau est le symbole de l'amour; bien avant Greuze, il joue son rôle dans le répertoire sentimental des artistes du XVIII^e siècle, il est un objet d'attendrissement facile.

Raoux aimait à concevoir ses portraits comme de

M.E.C.D. 2017

véritables tableaux, les musées possèdent des œuvres de ce genre, *Femme cachetant une lettre*, *Femme lisant une lettre*, *Femme se parant* qui sont des portraits; la couleur de Raoux est souvent sourde, il abuse des bleus, ses harmonies sont lourdes et sans fraîcheur, son métier est par trop conventionnel et il n'a pas la facture brillante de Nattier, il y a chez lui une maigreur dans l'expression qui ôte de l'intérêt à ses œuvres les meilleures.

Dans un autre passage de l'article que nous venons de citer plus haut, Cochin s'élève contre le fard, la poudre et les artifices dont les modèles de Largillière, de Raoux, de Nattier et de la plupart des portraitistes du XVIII^e^ siècle aimaient à se parer; il dit ceci : « Quelle raison peut avoir engagé les personnes les plus jeunes et les plus aimables à porter les marques caractéristiques de la vieillesse et à s'en croire parées ? Comment penser que les blondes aient pu se résoudre à se priver de la beauté naturelle de leur chevelure et les brunes de l'éclat dont ce contraste agréable fait briller leur teint ? »

Ayant critiqué la mode des perruques poudrées, il critique également celle du rouge, il s'étonne que les femmes se croient embellies avec « *cette effroyable tache cramoisie* ».

Il est évident que la supériorité des portraits d'un Reynolds et d'un Gainsborough sur ceux de Nattier, de Largillière et de Raoux, provient souvent de la simplicité, de la spontanéité, de l'absence de conventionnel des œuvres anglaises; le plus illustre de nos portraitistes français du XVIII^e^ siècle, Quentin La Tour, s'est bien gardé de sacrifier aux exigences absurdes de certaines modes dont il comprenait le ridicule et le caractère factice.

Ce caractère factice dont Raoux après Mignard est l'un des propagateurs a nui, plus qu'on ne le croit, à la beauté des portraits français. De son temps, on égalait Raoux aux maîtres flamands, les collectionneurs se disputaient ses œuvres, le Grand Prieur de Vendôme le protégeait, lui accordant un logement au Temple; en 1720 un voyage en Angleterre lui valut des succès

M.E.C.D. 2017

considérables, enfin le Régent affectait d'attacher un grand prix à ses tableaux. Des nombreux portraits d'hommes de Raoux, les plus connus, sont celui du *Grand Prieur de Vendôme, en général des galères du roi*, ceux des évêques de Montpellier et de Sénez et quelques effigies d'inconnus dispersés en différents musées de province.

A l'époque où Joseph Vivien répandait en Rhénanie l'admiration de l'Art français, un portraitiste obscur du nom de Jacob d'Agar (1642-1715) obtenait une certaine renommée au Danemark : le musée de Copenhague possède son portrait de *J.-B. Tavernier*, œuvre sans grand intérêt mais consciencieuse et probe.

Parlant de Pierre Gobert (1662-1744), Louis Dumont-Wilden écrit : « Un des artistes de transition qui, du portrait grave et majestueux à la mode au XVII^e^ siècle, mène au portrait galant. On ne sait presque rien de lui et ses œuvres authentiques sont rares... » Il fut nommé membre de l'Académie en 1701 et mourut à Paris en 1744.

Il peignit la duchesse d'Orléans, la duchesse de Bourgogne, la princesse de Condé, le duc de Bretagne et un grand nombre de personnages célèbres, le caractère commun à tous ces portraits est un métier pesé, sans finesse, sans fraîcheur, lourdement honnête.

Jean-Alexis Grimou (1675-1740) d'origine suisse, passa son existence entière à copier Van Dyck et Rembrandt, il travaillait pour des marchands à ce métier de copiste qui, loin d'étouffer sa personnalité, lui donna une vision colorée, chaude, profonde et souvent très originale dans laquelle l'on discerne son culte pour les Flamands et les Hollandais.

Bohème, fantasque, mal commode à vivre, il avait cependant une réputation bien établie surtout comme peintre de portrait, sa débauche et son ivrognerie l'empêchèrent seules de tenir le rang honorable auquel son talent le désignait.

Coloriste véritable, aimant le clair obscur, les effets sombres et tranchés, Grimou donne à ses toiles des tons d'or bruni fort beaux.

M.E.C.D. 2017

Son portrait en buveur date de 1720, celui d'un jeune militaire en costume de fantaisie, d'une jeune femme en costume militaire de fantaisie sont au musée du Louvre; à Versailles l'on peut admirer le portrait de *Mme Lebaïf, supérieure de l'Hôpital général*, peint en 1726, au musée d'Orléans le portrait du peintre orléanais, *Jacques Dominé*, résume bien son talent.

Le maître du célèbre François Lemoyne, Louis Galloche (1670-1761) fut un professeur excellent en même temps qu'un bon portraitiste comme le prouve son *Fontenelle* du musée de Versailles; le Régent, Orry de Vignory et de Tournehem le protégèrent et s'intéressèrent à sa production qui est inégale mais digne d'être connue.

Rival de Largillière et de Rigaud, portraitiste officiel de la Cour, Alexis-Simon Belle (1674-1734) est aujourd'hui oublié, injustement, d'ailleurs, car ses portraits de *Louis XV enfant*, de *Marie-Anne Victoire*, de la *Reine Marie Leczinska* et du *Dauphin* se rapprochent sensiblement de ceux de Rigaud et possèdent de rares mérites d'exécution.

L'exécution seule conserve un intérêt aux nombreux portraits de Robert Le Vrac Tournières (1668-1752), ils révèlent une habileté toute en surface dont les portraits du *chancelier d'Aguesseau et de sa femme*, au musée des Arts Décoratifs, sont un exemple parfait. En 1701, les effigies de *Mosnier* et *Michel Corneille* le faisaient recevoir par l'Académie, nous connaissons également de lui un portrait du *Régent*, dont la facture n'explique pas le succès qui l'accueillit à l'époque.

En face d'artistes qui pratiquèrent presque exclusivement la peinture de portrait et jouèrent un rôle important dans son évolution, il nous faut dire un mot de peintres d'histoire et de genre qui furent d'excellents portraitistes et laissèrent des œuvres intéressantes.

Le 1er août 1699, François Desportes était reçu à l'Académie avec son propre portrait en chasseur dans un cadre de paysage (musée du Louvre). Exposé cette même année, ce portrait un peu sombre montre un grand souci de vérité, une science étonnante de la nature

M.E.C.D. 2017

morte dans la manière dont sont traitées les pièces de gibiers. La pose est cependant maniérée, le vêtement trop élégant et l'on songe à la toile du Louvre où Largillière s'est peint en chasseur avec un habit de velours gris clair, un jabot de fine dentelle, des bas de soie et une haute perruque bien poudrée, d'un côté un réalisme parfait et de l'autre un désir de paraître dans un riche appareil qui forment un contraste désagréable et sont bien significatifs de l'art de cette époque aussi bien chez Largillière que chez Desportes.

Jean Jouvenet retrouve pour ses portraits la prodigieuse habileté dont il fait preuve dans ses tableaux d'histoire, son imitateur le dominicain Jean André (1662-1753) a laissé quelques bons portraits, de même que Louis de Boullongne et Jean Restout qui furent les maîtres de Quentin La Tour et lui enseignèrent des méthodes heureuses.

Jeune élève à l'Académie, Antoine Coypel (1661-1722), le plus illustre des peintres d'histoire de son temps, dessina deux visions tragiques de La Brinvillier et de La Voisin alors qu'on les menait brûler : ces empoisonneuses célèbres dont M. Frantz Funck Brentano a retracé l'existence fantastique, revivent à nos yeux avec une puissance dont le crayon de Coypel n'a pas été prodigue dans la suite de son œuvre. Certaines têtes de femme et d'enfant dessinées au pastel sur papier gris, font apprécier un aspect peu connu du talent de Coypel, il s'y montre plus vivant et plus simple qu'à l'ordinaire et nous séduit bien davantage.

***

Les artistes que nous venons d'étudier et dont l'activité se prolonge jusqu'en 1760, transmirent à Quentin La Tour, à Chardin, Fragonard et Perronneau une technique excellente, un sens de la couleur parfait, une admiration pour les Flandres qui ne se démentira pas, ils précèdent avec d'admirables qualités l'épanouissement du portrait français au milieu du XVIII^e^ siècle. Les portraitistes de la génération suivante rejetteront

M.E.C.D. 2017

en partie la pompe et le faste d'un Rigaud et d'un Largillière, ils seront plus vrais, plus simples, infiniment plus accessibles à notre esprit moderne mais leur manière de peindre et de dessiner ne s'éloignera guère de celle des artistes du grand siècle; ce qui changera, c'est la manière de penser et de voir, c'est le côté psychologique qui assure à un La Tour une place hors de pair parmi ses contemporains.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE III

La peinture d'histoire, des fastueuses compositions de Jean Jouvenet aux spirituelles allégories de Boucher et de Fragonard : la grandeur de Louis XIV et les graces de Mme de Pompadour.

Influence italienne et influence flamande, prolongement de l'idéal de Charles Le Brun avec Charles de La Fosse, Michel Corneille, Jean Jouvenet et Louis de Boullongne. — Antoine Coypel et Jean-François de Troy. — Epanouissement des conceptions décoratives du XVIII^e^ *siècle, François Lemoyne, Boucher, Natoire, Trémolières, Carle Van Loo et Fragonard.*

Le musée des Arts décoratifs de Paris expose une petite esquisse de François Lemoyne, c'est un projet de plafond pour l'hôtel de la Banque royale.

Au milieu d'une symphonie de tons bleus d'une infinie douceur qui rappelle les compositions d'un Paolo Veronèse et d'un Tintoret, s'agite un grand nombre de personnages, dieux ou génies.

Parmi des nuages d'un blanc laiteux ou d'or pâle, l'on voit Mercure s'envolant, son caducée en main, l'on voit une déesse couchée près d'un dieu; une fantaisie débordante, une poésie intense, une joie sans borne se dégagent de cette petite toile, véritable chef-d'œuvre en son genre. Rarement pareil épanouissement de la couleur nous avait été offert par l'École française, nous sommes à cent lieues des lourdes et sombres compo-

M.E.C.D. 2017

sitions qu'un Charles Le Brun déroulait pompeusement au mur du Versailles de Louis XIV, il ne règne ici que la grâce et le plaisir de vivre, que l'imagination et le rêve le plus aimable, il a fallu à Lemoyne un réel génie pour réussir une telle œuvre car elle résume toutes les séductions de la peinture au XVIII^e siècle.

Si des Arts décoratifs nous nous transportons à Versailles, le salon d'Hercule nous offre non plus une esquisse mais la réalisation de toutes les qualités qui étaient en puissance dans un simple projet.

La France de la Régence et du règne de Louis XV avait trouvé un décorateur parfaitement apte à exprimer son idéal artistique, la mythologie sévère et littéraire du siècle passé est oubliée, déjà à la suite de François Lemoyne des peintres de talent déverseront sur les parois des demeures nouvellement construites un esprit et une couleur inconnus auparavant.

Les trois cousines de Dancourt (1700), le *Turcaret* de Le Sage (1703), *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (1734) auront le cadre qui leur convient.

La Cour la plus raffinée de l'Europe et aussi la plus aimable, possédera à Versailles, à Fontainebleau, à Choisy, à Bellevue et à Meudon, des intérieurs dignes d'elle; à la société élégante et enjouée du XVIII^e siècle, l'austérité de la peinture d'histoire du siècle précédent ne convient plus, nous allons étudier sa transformation à l'image d'un monde nouveau. Avant d'aborder les artistes qui demeurent ses représentants les meilleurs, les Lemoyne, les Boucher, les Natoire et les Hallé, il nous faudra dire un mot de leurs prédécesseurs, ce qui nous permettra de les comprendre mieux.

Des grandes et savantes compositions d'un Jean Jouvenet, ou d'un Antoine Coypel, des œuvres compassées de la transition, nous parviendrons à des maîtres qui peu à peu rejetèrent ce qui, dans le passé, ne convenait plus à leurs aspirations et créèrent une vision essentiellement personnelle.

L'on aurait parfois tendance à sacrifier la peinture d'histoire au profit de la peinture de genre, c'est une erreur, car la peinture d'histoire, par son rôle décoratif,

M.E.C.D. 2017

tient une place considérable dans l'art du XVIII^e siècle.

Il nous paraît intéressant de donner ici un aperçu des influences qui s'exercèrent sur la peinture d'histoire et du goût qui présida à son épanouissement.

En 1681, le peintre Jacques Restout publiait chez Jean Briard, à Caen, un curieux volume intitulé *Réforme de la peinture*.

Sous l'aspect d'une fine satire des artistes de son temps, il révèle assez bien les goûts de ceux-ci et nous permet de connaître leurs conceptions de la beauté ainsi que les maîtres du passé qu'ils prenaient pour guide. Parlant de l'art gothique en général il écrit ces lignes : « On ne voyait partout dans les palais et dans les temples que des représentations funestes qui, loin d'instruire et d'exciter le peuple à la piété, n'étaient capables que de remplir les esprits de terreur et d'épouvante, et tout ce que l'industrie des hommes peut inventer n'alla qu'à faire des laideurs et des ouvrages très méprisables qui ont été conservés jusqu'à nous. » Jacques Restout après nous avoir donné l'opinion de beaucoup d'artistes français de son temps sur les chefs-d'œuvre du moyen âge, proclame ensuite la renaissance des arts : « Enfin la peinture a compassion de l'erreur des hommes, les Italiens, ayant trouvé quelques vieux fragments des ouvrages des anciens peintres, ramenèrent la peinture en triomphe à Rome, et Raphaël d'Urbin, le coryphée de tous les peintres modernes, la remet en sa première splendeur.

« Au XVII^e siècle, Poussin alla demander des leçons à l'Italie et rapporta les grands principes en France. »

Ainsi pour Jacques Restout l'École des miniaturistes français, celle des Clouet et de leurs émules n'existe pas, il croit à la splendeur de la peinture antique qu'il ignore, il montre une partialité qui fut celle de tout le XVIII^e siècle et provoqua souvent de fâcheux résultats.

Au Panthéon de la peinture il place un certain nombre d'artistes dont l'influence fut considérable sur la peinture d'histoire en France. Au sommet, et avant tous les maîtres, trône Raphaël; viennent ensuite Léonard de Vinci, Jules Romain, les Carrache, le Dominiquin, l'Albane, le Parmesan, Pierre de Cortone; il admet

M.E.C.D. 2017

seulement quelques toiles de Titien et de Rubens, il méconnaît Tintoret et Véronèse, il mêle les vrais artistes et leurs successeurs dégénérés; cette étrange confusion nous la retrouverons dans l'esprit de la plupart des amateurs et des peintres de cette époque.

En effet, la collection de Louis XIV et de Louis XV comprenait vingt-deux toiles d'Annibal Carrache et cinq de Louis Carrache; ces deux artistes étaient considérés comme les restaurateurs de la peinture italienne au XVI^e^ siècle et comme des maîtres dignes d'être comparés aux plus illustres.

A côté des leurs étaient exposées des toiles de l'Albane au nombre de vingt-cinq; il y avait en outre vingt-trois œuvres du Guide, seize du Dominiquin, quatre de Guerchin, cinq de Pierre de Cortone et cinq de Carlo Maratta.

La composition du Cabinet royal, comme le Panthéon de la peinture de Restout, nous renseigne bien sur la faveur dont jouissaient les Italiens au XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^ siècle; cette faveur s'exprime mieux encore quand on étudie la vie et les œuvres des peintres d'histoire français, de ceux qui formèrent la transition entre Charles Le Brun et François Lemoyne.

Parmi les peintres d'histoire appartenant au XVII^e^ siècle, mais qui continuèrent de produire jusqu'en 1716-1735, nous voyons Charles de La Fosse imiter les Carrache, les copier pour le compte du marchand Jabach et acquérir à leur contact une manière noire et triste dont il ne parvint à se dégager qu'en s'inspirant de Rubens.

Jean-Baptiste Corneille quitte toute expression naturelle en gravant d'après le Dominiquin et les Carrache; Arnould de Vuez et Louis de Boullongne imitent assez platement Raphaël, ils étouffent leur personnalité par une servile imitation génératrice de froideur et de médiocrité.

Admirateur de Michel-Ange et de Raphaël, Antoine Coypel s'inspire également du Corrège, de Titien et de Paolo Véronèse.

L'imitation du Caravage se trouve portée à son plus haut point chez Antoine Rivaltz dont la manière sombre,

M.E.C.D. 2017

lourde et sans élévation montre une absence complète de personnalité.

A Rome, François Lemoyne aimait surtout les plafonds de Pierre de Cortone dont il s'inspira, il s'enthousiasmait pour la chaire de Saint-Pierre, œuvre du cavalier Bernin; à Venise, il copiait avec admiration des dessins du Parmesan, il brûlait d'égaler le Guide et Carlo Maratta.

Cet art italien de décadence, si prétentieux, si vide de substance, l'enchante, il lui demande des procédés faciles, son génie le sauvera heureusement du plagiat; rentré en France, il retrouvera à Versailles toutes ses belles qualités et fera œuvre de maître original. Si les peintres français considèrent l'Italie comme une source de lumière et prennent pour des chefs-d'œuvre des créations médiocres, s'ils mêlent Raphaël et le Guide et méconnaissent l'art français, ils jouissent par ailleurs de la plus haute considération en Italie et leurs succès sont grands dans un pays, où à part Venise, la peinture se mourait lentement.

Ayant pris part à un concours pour l'obtention du premier prix de l'Académie de Saint-Luc, Antoine Rivaltz se le vit décerner pour son tableau *La chute des anges*; il reçut sa récompense au Capitole, des mains du cardinal Albani, futur Clément XI.

Pierre Subleyras, peintre d'histoire secondaire, est considéré à Rome comme un maître ; le pape, les cardinaux et la municipalité lui demandent de ses œuvres.

Le cardinal de Gonzague lui commanda un tableau qui devait être exécuté en mosaïque à Saint-Pierre de Rome. Honneur fort rare, ce tableau fut exposé dans l'église au milieu de la plus vive admiration; plus tard, le pape Benoît XIV posa devant lui et les louanges qui lui furent prodiguées prouvent l'estime en laquelle il était tenu. A la fréquentation des peintres italiens de la fin du XVI^e^ siècle, nos artistes français perdirent le sens de la vie, le souci de la vérité et de la sincérité en art, ils recherchèrent le style et l'imitation, ils en arrivèrent à une pauvreté de pensée, à un métier de pratique sans

M.E.C.D. 2017

profondeur contre lesquels réagirent François Lemoyne et son école. Jean Jouvenet avait déjà pour principe « qu'en travaillant d'après nature, il fallait faire un choix et lorsqu'elle ne rendait pas tout ce qu'on pouvait en désirer, c'était au génie de l'artiste à y suppléer ». De même, Mariette parlant de Louis Dorigny caractérise ainsi son talent : « Il avait un génie extrêmement facile et réussissait principalement dans les grandes compositions. Il cherchait plutôt l'effet et les dispositions singulières et piquantes que la correction du dessin et la justesse des expressions. Il était devenu si grand praticien qu'il n'avait presque jamais besoin de faire des dessins pour les ouvrages qu'il avait à peindre. » Emportés par leur désir d'égaler la fougue et l'habileté des Italiens, nos peintres d'histoire renièrent souvent la plupart des qualités française et s'ils s'assimilèrent les procédés techniques de leurs modèles, ils retrouvèrent rarement un métier personnel.

Contrairement à Nicolas Poussin et à Charles Le Brun qui bénéficièrent largement de l'apport italien, des hommes comme Louis de Boullongne, Louis Dorigny et Antoine Rivaltz ne furent que de bons imitateurs, d'excellents élèves et c'est tout.

Entre l'admiration sans discernement de la fin du XVII^e^ siècle et la passion aveugle qui se développe à partir de 1750, il y eut en France une période où, tout en admirant l'Italie, l'on sut ne pas en être esclave et conserver le caractère essentiellement français de la peinture d'histoire, ce fut l'œuvre de François Lemoyne.

Beaucoup de nos meilleurs peintres se passèrent d'ailleurs d'aller en Italie, Chardin, La Tour, Largillière, Rigaud et bien d'autres montrèrent que le voyage à Rome, s'il est utile pour un peintre d'histoire, l'est beaucoup moins pour un portraitiste ou pour un peintre de genre.

Se trouvant un jour au milieu d'une assemblée d'artistes et d'amateurs, Crozat s'adressant au peintre Cazes, loua ses œuvres et lui dit qu'il était dommage qu'il n'ait pu aller en Italie, à quoi Cazes répondit fièrement : « J'ai fait, monsieur, comme Le Sueur, Rigaud, Jou-

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Giraudon

JEAN JOUVENET — LA PÊCHE MIRACULEUSE — 1706
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

venet, Largillière et quelques autres grands peintres français, j'ai fait voir qu'on pourrait s'en passer. »

L'attirance exclusive exercée par Rome subit un temps d'arrêt au début et au milieu du XVIII^e siècle, elle reprend avec plus de force à partir de 1760 et le philosophe Quatremère de Quincy pouvait écrire cette monstruosité dans une suite de lettres parues en 1796 : « Il faudrait que tous les monuments et objets d'art et les tableaux fussent transportés à Rome qui deviendrait ainsi le centre du monde. » Il n'hésitait point à dépouiller Paris de ses richesses, et cependant le rôle de Paris au point de vue artistique égale celui de Rome à partir du XVII^e siècle; au moyen âge, Paris est déjà la Ville lumière comme le montrait récemment Pierre Champion, et depuis lors elle n'a cessé d'être le véritable centre du monde.

***

A l'influence italienne, il faut joindre l'influence flamande; en effet, le début du XVIII^e siècle est marqué par une ardente polémique entre les admirateurs de Nicolas Poussin et de l'Italie et ceux de Rubens, querelle des des Poussinistes et des Rubénistes.

Dans son *Dialogue sur la couleur* publié en 1699, de Piles s'adressant aux peintres d'histoire écrivait : « Le meilleur conseil que j'aurais à donner aux artistes, ce serait de voir pendant un an, une fois tous les huit jours, la galerie de Rubens au Luxembourg, de quitter toute chose et de ne rien épargner pour cela. Ce jour-là serait sans doute le plus utilement employé de la semaine, car Rubens est celui de tous les peintres qui a rendu le chemin qui conduit à la couleur le plus facile et l'ouvrage dont je parle est la main secourable qui peut tirer du naufrage le peintre qui s'y serait innocemment engagé. »

Quand il mourut en 1709, la cause pour laquelle de Piles avait combattu était gagnée, le triomphe de l'influence flamande était établi, son livre *Abrégé de la vie des peintres avec réflexions sur leurs ouvrages* (1677) et son *Cours de peinture par principe* n'étaient pas

M.E.C.D. 2017

étrangers à ce triomphe. Noël Coypel dans son portrait de Molière, Antoine Coypel dans la décoration de la nef de la chapelle du château de Versailles ou son *Démocrite* du Louvre, Charles Coypel dans la suite de *Don Quichotte*, se montrent des admirateurs convaincus de Rubens, de même que Charles de La Fosse avec son *Moïse sauvé des eaux* (Louvre).

Le réalisme issu des Flandres s'affirmait déjà chez Jean Jouvenet qui, ayant à peindre une *Pêche miraculeuse de saint Pierre* pour Saint-Martin-des-Champs, n'hésita pas, malgré un hiver rigoureux, à entreprendre le voyage de Dieppe pour peindre d'après nature des pêcheurs, des filets, des poissons et des coquillages.

Au point de vue de la peinture d'histoire qui nous occupe seule ici, l'influence flamande fut excellente, elle affranchit nos artistes des tons sombres de l'École des Carrache et du Caravage, des fadeurs de Pierre de Cortone et du conventionnel théâtral de l'art italien de décadence, elle invita les peintres français à regarder la Nature, à être coloristes et elle ne contraignit nullement leurs goûts pour la grâce, l'élégance et l'esprit.

Les chefs-d'œuvre de la galerie du Luxembourg, les nombreuses toiles de Rubens que possédait le Cabinet du roi furent, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, la source bienfaisante où s'abreuvèrent les artistes français.

Cet art rubénien gonflé de sève, de vie ardente et sensuelle, débordant d'imagination et d'innombrables richesses, devait paraître un singulier régal après l'imitation des œuvres vaines et prétentieuses de Guido Reni, dit le Guide, et du Dominiquin : le souffle impétueux et triomphal qui emporte au plus haut sommet de l'art les œuvres de Rubens devait enivrer et griser des artistes habitués aux fadaises de peintres italiens dénués de toute puissance émotive.

Harmonieusement mêlées et pliées aux exigences de l'esprit français, les influences italiennes et flamandes susciteront l'art charmant d'un François Lemoyne, d'un Boucher et d'un Natoire.

M.E.C.D. 2017

***

Le prestige de la peinture d'histoire se maintint du début à la fin du XVIII^e^ siècle : ce prestige explique seul l'abondance des peintres d'histoire, leurs succès et les honneurs dont ils jouirent.

Occupant le sommet de la hiérarchie établie au XVII^e^ siècle entre les différents genres, la peinture d'histoire a constamment bénéficié de la protection du roi et des directeurs des bâtiments.

Comme l'a fort bien dit M. Jean Locquin, le duc d'Antin qui exerçait au début du XVIII^e^ siècle la charge de directeur des Beaux-Arts actuel, protégeait officiellement les peintres d'histoire, ce sont Jean Jouvenet, Charles de La Fosse, Antoine Coypel, J.-F. de Troy, Jean Restout et François Lemoyne, il leur demandait des cartons de tapisserie pour Beauvais et des décorations pour les appartements de Versailles.

Son successeur, Orry de Vignory, ami et protecteur de La Tour, faisait exécuter, d'après Restout, une suite de tapisseries ayant pour sujet *Les Arts* (1737), à Natoire il commandait *l'Histoire de Marc-Antoine* (1741), à J.-F. de Troy *l'Histoire de Jason* (1743) et l'on pourrait multiplier les exemples de l'intérêt qu'il prenait à la peinture d'histoire à laquelle il accordait la première place au Salon de 1737 qui se tint au Louvre avec beaucoup d'éclat.

De 1745 à 1751, Lenormant de Tournehem, oncle de Mme de Pompadour, règne sur les arts en France : non content de nommer Charles Coypel premier peintre du roi (1747), il veut élever l'esprit des artistes aux plus hautes conceptions de l'histoire en dotant l'Académie d'une bibliothèque riche en ouvrages instructifs.

Pour relever encore le niveau de la peinture d'histoire, il institue en 1747 un concours entre onze dignitaires de l'Académie royale. Influencée par l'Italie et les Flandres, bénéficiant de la protection royale, occupant le sommet de la hiérarchie artistique, la peinture d'histoire avant de se plaire aux fantaisies décoratives de Lemoyne et de Boucher doit être étudiée dans sa période de trans-

M.E.C.D. 2017

formation, c'est-à-dire dans les créations d'artistes qui terminèrent leur carrière au début du XVIIIe siècle. Ces artistes dont beaucoup sont au musée du Louvre, ne jouissent plus de la faveur du public, ils sont relégués aux places les moins en vue près du plafond, personne ne s'arrête devant leurs grandes compositions savantes et théâtrales, on les ignore en général.

Il y a souvent beaucoup d'injustice dans cette attitude, et si des tableaux qui furent pris pour des chefs-d'œuvre, sont aujourd'hui méprisés, il faut cependant reconnaître sous un aspect parfois déplaisant des qualités qui existent.

Les églises et les palais donnent une idée assez fausse des œuvres de ces artistes, elles ont subi les attaques du temps et ne sont que de lointains reflets de ce qu'elles étaient primitivement; la peinture décorative a toujours souffert de l'atteinte des années, surtout en France, et il faut se garder de la juger sur un rapide examen.

Un exemple curieux de ce que nous disons est fourni par la fresque que peignit François Lemoyne, à la coupole de la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice.

En 1762, écrit Paul Mantz, un incendie endommagea cette coupole, François Callet la restaura fidèlement; en 1830 nouvelle restauration, puis le peintre Jeanron la repeignit à la détrempe; enfin un obus prussien troue l'œuvre de Lemoyne en 1870; une dernière restauration fut faite en 1875, que reste-t-il après ces restaurations successives de la création originale ?

De même que la façade de Saint-Roch, terminée en 1736 par Robert de Cotte, conserve une grande partie des idées architecturales du XVIIe siècle, de même les artistes que nous allons examiner continuent une tradition picturale éclose sous Louis XIV.

Si l'œuvre de Charles de La Fosse (1636-1716) obéit encore aux idées de Le Brun, dans les décorations de cet artiste au salon d'Apollon à Versailles, au dôme des Invalides, et à Saint-Eustache se trouve une fantaisie annonciatrice de temps nouveaux.

Au contraire, Michel Corneille (1642-1708) auteur du plafond de la chambre de la reine à Versailles et d'une

M.E.C.D. 2017

à Versailles; nommé directeur de l'Académie de France, à Rome, il y demeura cinq ans, alla en Espagne et mourut en 1710 chargé d'honneurs.

Nicolas Colombel (1646-1717) fut, avec les Coypel, Louis de Boullongne et Silvestre, l'un des artistes qui, au début du XVIII^e siècle, dépouillèrent la peinture mythologique de sa grandiloquence pour la parer de galanterie, de préciosité, de fantaisie et d'imagination.

Ayant délaissé les textes grecs et latins ainsi que l'imitation de Poussin, pour suivre son imagination, il annonce directement Lemoyne et son Olympe riant.

François Verdier (1651-1730) n'a pu donner toute la mesure d'un talent agréable dont Trianon à Versailles conserve le souvenir; cet élève de Ch. Le Brun avait également remporté un vif succès avec une *Résurrection de Lazare* qui décorait l'Hôtel-Dieu à Paris.

Encore moins connue est la personnalité de Louis Dorigny (1654-1742) autre disciple de Le Brun, qui demeura longtemps en Italie et dont l'œuvre ne s'impose point.

Philippe Meusnier (1655-1734), peintre d'architecture, doué d'une science de la perspective remarquable qui le rapproche d'un Piranasi, a travaillé à Versailles, puis à Munich où l'avait appelé l'électeur de Bavière, il collabora avec plusieurs peintres illustres et notamment avec Antoine Watteau, dans une toile dont il avait fait les architectures et dont le maître de Valenciennes avait peint les figures.

Parmi les peintres provinciaux injustement oubliés, Michel Serre (1653-1739) est l'un des principaux, c'était un coloriste de talent au pinceau souple et habile; Mariette lui trouvait du génie, du feu, de l'observation, une couleur chaude et nuancée, ce qui est vrai. Il peignit en 1720 un grand nombre de tableaux ayant pour sujet la peste qui ravageait Marseille; puis il donnait la *Vie de saint François d'Assise* en quatorze compositions, dont quelques-unes nous paraissent excellentes, son *Martyre de saint Sébastien* le rapproche des maîtres espagnols dont il s'inspira souvent.

Reçu à l'Académie royale en 1704, Michel Serre était

M.E.C.D. 2017

Fuite en Egypte au Louvre, en voulant se libérer de toute étude sur nature, parvient à une rare médiocrité, comme Arnould de Vuez dont les églises de Lille gardent de froides compositions, lointaines imitations de Raphaël et de Ch. Le Brun. Issu d'une famille d'artistes, petit-fils de Noël Jouvenet et fils de Laurent Jouvenet, Jean Jouvenet (1644-1717) s'inspira à ses débuts de Nicolas Poussin, notamment dans sa toile *Esther et Assuérus*, morceau de réception à l'Académie en 1675.

Le plafond de la Chambre du Conseil du Parlement de Rennes exécuté en 1696 et la décoration des Invalides terminée en 1702 le montrent en possession d'une personnalité plus intéressante.

Au musée du Louvre *La pêche miraculeuse* (1706) de Jean Jouvenet caractérise bien les défauts de la peinture religieuse de cette époque, embourbée dans la suite de Poussin, de Le Sueur et de Le Brun, incapable de s'en dégager et de créer une œuvre originale, il n'y a dans cette toile ni éclat ni fraîcheur, les rouges et les bleus sont sourds, l'unité et l'harmonie manquent.

Il en est de même pour *La Résurrection de Lazare* (1706) également au Louvre, malgré une science indéniable de dessin c'est une vision mélodramatique, d'un pathétisme outré que ne soutient aucune émotion véritable, rien ne parle à l'esprit et l'on chercherait en vain en ce grand nombre de personnages, une note agréable.

Une *Descente de croix* (Louvre 1699) marque bien ce qui sépare un peintre habile comme Jean Jouvenet d'un artiste véritable comme Rubens dont cette œuvre s'inspire manifestement.

Louis de Boullongne (1654-1733) possédait un talent de décorateur facile; Louis XIV l'employa à Fontainebleau, à Marly et à Meudon, il le fit nommer directeur de l'Académie royale et premier peintre. En 1702, il travailla aux Invalides et, en 1715, il peignit deux grandes compositions pour Notre-Dame de Paris, au Louvre l'on peut voir son *Mariage mystique de sainte Catherine.*

L'un des derniers élèves de Charles Le Brun, Pierre Antoine Houasse (1645-1710) est surtout connu par ses décorations des salons de Vénus et de l'Abondance

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Braun

JEAN-FRANÇOIS DE TROY — LA TOILETTE D'ESTHER — 1738
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

peintre des galères du roi à Marseille, lieutenant royal à Salon, il jouissait d'une juste renommée, il est regrettable que son œuvre soit si peu appréciée aujourd'hui.

Son élève, le chartreux Joseph Imbert (1666-1749), s'adonna à la peinture religieuse et se fit une réputation toute locale à Marseille et dans les environs.

La postérité a mêlé dans un même oubli Serre et Louis Chéron (1655-1715), ce dernier obtint cependant des succès considérables en peignant pour Notre-Dame de Paris, Saint-Paul et les Jacobins.

A partir de 1695, il s'exila en Angleterre et y fit figure de maître, il montrait une admiration sans borne pour Raphaël et Jules Romain qu'il avait étudiés au cours d'un séjour de dix-huit ans en Italie : cette admiration est très nette dans la suite de *l'Histoire de Charles I*er *d'Angleterre* qui fut considérée comme un chef-d'œuvre, et que gravèrent Lépicié, Dupuis et Chéreau.

La gravité de Louis Chéron disparaît avec Antoine Coypel (1661-1722); avec lui, comme le note M. Pierre Marcel, le caractère aimable et galant l'emporte, il est déjà un artiste mondain et sa peinture religieuse semble toute profane d'inspiration.

Achevée en 1709, sa décoration de la chapelle de Versailles fait déjà penser à Lemoyne : tout y est gracieux et aimable.

Avec Antoine Coypel, la peinture religieuse s'adapte à l'idéal des églises nouvelles dont les plus représentatives sont, à Paris : Saint-Roch, Saint-Sulpice et Saint-Louis-en-l'Ile.

Un souci de clarté et d'agrément, un soin extrême à provoquer un effet théâtral, l'absence presque complète de sentiment religieux à la manière de l'art roman et de l'art gothique, tels seront les caractères de l'architecture et de la peinture religieuse au XVIIIe siècle. Les anges deviendront des amours rieurs et malins, la Vierge sera une jeune femme charmante, le Christ s'humanisera jusqu'à l'affadissement, le cortège des saints et des saintes perdra toute grandeur, le sujet importera peu à la fantaisie des peintres qui sauront le plier à leurs caprices et à leurs goûts.

M.E.C.D. 2017

Une église du XVIII^e siècle est peu faite pour la prière, c'est un décor trop profane, trop sensuel, impropre à la méditation, mais riche en délectation pour les artistes; Saint-Roch et Saint-Sulpice demeurent les modèles du genre.

Si à la chapelle de Versailles, Antoine Coypel est un précurseur, dans sa toile du Louvre *Athalie chassée du Temple* (1704) qui servit de carton de tapisserie aux Gobelins, il se montre le très mauvais imitateur de Poussin et de Le Brun, voire même des Italiens de décadence. La médiocrité dans la prétention, la pauvreté d'inspiration masquée par une recherche éperdue de style, tels sont les caractères de ce tableau et de beaucoup d'autres d'Antoine Coypel. Son fils Charles-Antoine Coypel (1694-1752) exagéra encore ces défauts et les porta à leur plus haut point de perfection, pourrait-on dire; ses vastes compositions sont nettement inférieures et nous comprenons mal qu'elles aient pu enthousiasmer Lenormant de Tournehem. Au concours de 1727, il remporta un vrai succès avec *Persée délivrant Andromède*, aujourd'hui au Louvre, nous ne connaissons rien de plus nul que cette toile.

Couleur conventionnelle, froide et sans nuance, dessin sec et étriqué.

Les corps de femmes sont peints du même ton sans aucune recherche intéressante, les expressions paraissent déclamatoires, théâtrales et risibles, le groupe de gauche est d'une pauvreté d'exécution qui déconcerte, l'eau semble en zinc, l'amour survolant cette scène n'a aucune grâce, il est impossible en un mot de voir un ensemble aussi laid, aussi dépourvu des qualités les plus élémentaires.

Seuls ses cartons de tapisserie pour les Gobelins, ses sujets familiers comme la *Lettre surprise* (musée de Marseille) et ses portraits comme celui du chanteur *Pierre Jéliotte* (Louvre), peuvent nous faire apprécier le talent si inégal de Charles-Antoine Coypel. Les peintres d'histoire jouissaient d'un prestige incomparable, nous voyons Antoine Coypel, directeur de l'Académie royale en 1714, ennobli, nommé premier peintre

M.E.C.D. 2017

en 1715, et recevoir une pension annuelle de quinze cents livres.

Le Régent le comblait de ses bienfaits, il lui fit même présent d'un magnifique carrosse qui provoqua la jalousie de ses confrères.

Des artistes assez secondaires occupèrent un rang que leur génie ne méritait point; comme au XIX^e^ siècle, l'on vit au XVIII^e^ siècle des peintres dénués de toute originalité parvenir aux honneurs suprêmes, l'exemple de Vleughels (1668-1737) est bien significatif de cet état d'esprit.

Mariette qui ne l'aimait pas écrit : « Vleughels s'attacha à Pierre Mignard qui, pendant quelque temps, le dirigea dans ses études. Il passa ensuite en Italie et il y fit un assez long séjour, tant à Rome qu'à Venise. » Et il ajoute : « Il ne parut à son retour que sa manière se fut enrichie ni perfectionnée. A peine savait-il dessiner, il ne peignait guère mieux, il avait pourtant le secret de faire de petits tableaux qui plaisaient, c'est qu'il ne traitait que des sujets agréables et que ses figures et ses compositions avaient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'était pas obligé de savoir qu'il les avait pillés dans les œuvres des grands maîtres qui l'avaient précédé.

« Il ne faisait aucune difficulté de copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux.

« On le trouvait continuellement entouré d'estampes où il fourrageait et personne ne lui en demandait aucun compte.

« Ses confrères le craignaient, les gens de lettres le considéraient; un certain ton qu'il avait pris faisait imaginer qu'il avait de l'érudition qui pourtant était des plus minces, mais que ne fait-on pas avec un peu de charlatanisme! »

Cette image pittoresque qui fait songer à La Bruyère est le portrait type du peintre d'histoire secondaire, tel que le XVIII^e^ siècle en vit beaucoup, les plagiats de Vleughels furent pratiqués par un grand nombre d'artistes de sa qualité.

Chevalier de Saint-Michel, directeur de l'Académie

M.E.C.D. 2017

de France à Rome, Vleughels recueillit des louanges dont il était peu digne.

C'est à Toulouse qu'il faut chercher les œuvres principales d'Antoine Rivaltz (1667-1735) profondément épris de l'art brutal de Caravage et du Valentin.

Robert Le Vrac, dit Tournières (1668-1752) fut reçu à l'Académie royale avec l'*Invention du dessin ou Dibutade dessinant à la lueur d'une lampe le portrait de son amant* (1716); cette toile était de petite dimension, contrairement à l'usage; l'on y sentait déjà le désir d'être aimable et familier, aussi le vieux Jean Jouvenet s'écria-t-il en la voyant : « Il n'est guère difficile d'être admis peintre d'histoire puisqu'en voilà un de reçu pour un bout de chandelle. »

En 1745, la ville de Paris lui commanda un *Ex voto* à sainte Geneviève en remerciement de la convalescence de Louis XV.

L'on voit souvent, au XVIII^e^ siècle, de véritable dynasties de peintres; les plus célèbres sont celles des Jouvenet, des Coypel, des Van Loo, des Restout et des Silvestre.

Israël Silvestre, le plus fameux graveur du XVII^e^ siècle, avait eu quatre fils qui tous furent artistes; Alexandre se spécialisa dans la gravure de paysage; Charles-François devint maître des enfants de France; Louis, l'aîné, obtint des succès de paysagistes et Louis le cadet (1675-1760) s'illustra dans la peinture monumentale et religieuse.

Grand voyageur, il passa de longues années en Italie; en 1706, il se rendit auprès d'Auguste III, roi de Pologne et Électeur de Saxe; pendant trente années il travaille en Allemagne avec son frère Charles-François, il fut ennobli et, quand il revint à Paris en 1752, il se vit promu directeur de l'Académie royale. Admirateur des Italiens et de Bon Boullongne, son maître, Louis de Silvestre ne s'effrayait point d'entreprendre des œuvres considérables dans lesquelles il pouvait montrer sa facilité et sa science d'exécutant de premier ordre.

A Varsovie, à Dresde, à Munich beaucoup de palais conservent de ses peintures.

M.E.C.D. 2017

L'un de ses plus grands succès fut une composition représentant *Louis XIV recevant à Fontainebleau le prince Electoral de Saxe, le 27 septembre* 1714; ce tableau fut peint en double exemplaire, l'un pour Versailles, l'autre pour Dresde; Mercier, inspecteur des tapisseries à Dresde, le fit exécuter en tapisserie.

Le sujet de cette toile qui relate un événement contemporain, nous amène à dire un mot de ce genre de peinture d'histoire. M. Pierre Marcel note qu'après Le Brun l'actualité tend à disparaître, il cite cependant *Le premier chapitre de l'ordre du Saint-Esprit* par J.-F. de Troy; *Audience du doge de Gênes* par Noël Hallé; *Louis XIV après sa maladie*, par Vernansal; *Le mariage du duc de Bourgogne*, par Nicolas Bertin; *Le roi mettant au duc de Bourgogne le cordon du Saint-Esprit*, par Antoine Watteau.

M. Pierre Marcel dit avec raison que c'est toujours l'art officiel de Charles Le Brun que nous retrouvons encore avec *l'Audience des ambassadeurs siamois* par Dumesnil et *la Réception des envoyés de Perse* par Antoine Coypel.

Le nom de Jacques Cazes (1676-1754) mérite surtout d'être connu parce que cet artiste fut le maître de Chardin, de Charles Parrocel et du pastelliste Lundberg.

Ses peintures religieuses et historiques lui valurent une renommée considérable; pour le chœur de Saint-Germain-des-Prés, il avait peint *Saint Pierre ressuscitant Tabithe* dont le Louvre garde l'esquisse; à Saint-Martin-des-Champs, à Saint-Gervais et à Saint-Jacques-de-la-Boucherie l'on voyait, au XVIII^e^ siècle, un très grand nombre de ses œuvres.

S'il n'a pas la grâce de celui de Lemoyne, l'art de Jean-François de Troy (1679-1752) montre un caractère plus gai et plus aimable que celui des peintres que nous venons d'étudier; ayant abordé tous les genres, s'étant plu aux tableaux religieux, mythologiques, historiques et familiers, ayant produit beaucoup, il fait figure de chef d'école et son influence s'étendit sur de nombreux disciples.

Nature aimable, sensuel et goûtant volontiers aux

M.E.C.D. 2017

plaisirs de la vie, J.-F. de Troy est essentiellement un homme du XVIII^e siècle par ses goûts, ses idées et sa manière de concevoir la peinture d'histoire, il renonce à toute austérité, à toute grandeur, Rubens le guide dans ses vastes compositions d'inspiration toute flamande, il est aux antipodes d'un Jean Jouvenet et très près d'un Lemoyne dont il se montra d'ailleurs fort jaloux.

Pour la manufacture des Gobelins, J.-F. de Troy commença en 1737 une suite de sept grandes compositions ayant pour sujet l'*Histoire d'Esther*; deux d'entre elles sont au Louvre et les cinq autres se trouvent au Musée des arts décoratifs.

Aucun ensemble ne révèle mieux à notre sens les changements profonds survenus dans la peinture d'histoire : ainsi *La toilette d'Esther* (1738, Louvre) montre un cadre précieux et délicat, une peinture claire, un désir d'être familier, une atmosphère de féminité, toutes choses inconnues auparavant et que l'on retrouve dans *La toilette d'une sultane* de Charles-Amédée-Philippe Van Loo (musée du Louvre).

Au lieu d'imiter Poussin ou Le Brun, J.-F. de Troy se souvient de Véronèse et de Rubens, son admiration pour ces maîtres l'entraîne parfois jusqu'au pastiche comme dans *Le repas d'Esther* qui fait trop songer aux *Noces de Cana*.

Dans *La toilette d'Esther* et *Le couronnement d'Esther*, il y a de la grâce et de l'abandon dans l'attitude d'Esther, toute raideur a disparu, les mouvements sont souples, les attitudes aimables et simples. A Rubens, J.-F. de Troy a pris certains aspects de couleurs sans pouvoir retrouver la richesse et la somptuosité de son modèle.

Décorateur au sens précis du mot J.-F. de Troy était doué de brillantes qualités, il sut remettre la couleur en honneur et rejeter toute grandiloquence. Compositeur de grand talent, il lui manqua l'émotion et le souci de la vérité pour être un maître, il n'en demeure pas moins l'une des belles figures de cette époque.

Un critique ayant à parler de J.-F. de Troy écrivait

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliche Archives Photographiques

FRANÇOIS LEMOYNE — PROJET POUR LA COUPOLE DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE
de l'Église Saint-Sulpice *(Musée du Louvre)*

M.E.C.D. 2017

en 1808 : « Si sa réputation fut grande, elle s'est évanouie comme une vaine fumée. » C'est une erreur absolue, et les merveilleuses tapisseries des Gobelins, la suite de *l'Histoire d'Esther* et de *l'Histoire de Jason* resteront comme des œuvres d'un rare mérite et d'un intérêt considérable.

Au Salon de 1704, qui se tint au Louvre, le visiteur pouvait voir les conceptions opposées des artistes obéissant aux idées de Le Brun et de ceux qui répondaient à l'idéal nouveau du XVIII^e siècle.

Orné de bustes pompeux de Girardon, de Coustou et de Coysevox ce salon, nous dit Virgile Josz, offrait des œuvres des artistes les plus en vue, aux murs l'on voyait le rougeoiement de Jean Jouvenet, la prétention de Coypel fils, l'art méticuleux de Tournières, les portraits fastueux de Rigaud et de Largillière, les compositions de La Fosse, de Hallé, de Cotelle et de Mlle Chéron et enfin les visions charmantes de François Lemoyne qui apparaissaient d'une toute autre époque. Après ce salon de transition, la peinture religieuse devient de plus en plus profane, la peinture mythologique pénétrée de réalisme flamand se fait spirituelle, gaie, fantaisiste au possible, l'Olympe descendant de son piédestal devient une réunion d'aimables divinités à l'humanité familière et plaisante; cet Olympe, il va envahir la peinture d'histoire et en chasser les divinités majestueuses qui l'occupaient depuis un siècle.

Les pastorales, les amours des bergers et des bergères, les thèmes virgiliens dont Laurent de Médicis avait déjà donné une image exquise dans ses sonnets, vont renaître dépouillés de tout souvenir de l'antiquité, ils vont se plier aux goûts mondains d'une société raffinée, éprise de beauté nuancée et subtile.

Le triomphe de la peinture de genre est pour beaucoup dans l'évolution de la peinture d'histoire, car cette dernière est souvent pratiquée par des peintres de genre comme Boucher et Natoire.

Si l'on jette un coup d'œil sur le Paris du début du règne de Louis XV, l'on voit un esprit nouveau se faire jour en architecture, cet esprit nouveau, il est identique

M.E.C.D. 2017

en peinture et il nous amène à François Lemoyne et à son école.

En 1739, Bouchardon, tout en restant fidèle aux conceptions architecturales du grand siècle, élève rue de Grenelle son admirable fontaine dont les bas-reliefs, à sujets allégoriques, nous montrent des enfants qui sont les frères des enfants joufflus et charmants qui peuplent les œuvres de Lemoyne et de Boucher.

Commencé en 1718, l'hôtel d'Evreux (Palais de l'Élysée) possède encore une décoration intérieure où la richesse alliée à la plus exquise délicatesse engendre un aspect enchanteur digne de recevoir les décorations de Fragonard et de Boucher.

A l'hôtel de Lassay (présidence de la Chambre) construit entre 1722-1724 par Lassurance, Aubert et Girardini ; à l'hôtel de Roquelaure (Ministère des Travaux Publics), à l'hôtel Soubise, au Ministère de la Marine, chef-d'œuvre de Gabriel, partout nous voyons la peinture et l'architecture collaborer étroitement à un idéal bien représentatif des goûts du XVIII^e^ siècle.

Comme l'a dit justement M. Georges Huisman, l'architecture française de ce temps affranchie des formules de magnificence de la Renaissance italienne, ayant pour la servir des artistes de génie, a pu s'élever au sommet de la beauté, d'une beauté essentiellement française que la résurrection du passé gréco-romain devait éteindre à partir de 1760; entre 1710 et 1740, ce fut une apothéose inouïe.

L'architecture de style Louis XV est le sourire et la grâce de Paris, de Nancy, de Dijon et de toutes les villes où elle s'est épanouie, la place de la Concorde est la vision la plus enchanteresse, la plus noble, la plus élevée qui soit, rien ne peut approcher de sa beauté parfaite.

Un palais de Gabriel, de Robert de Cotte ou de Lassurance répond encore pleinement à nos exigences, il possède un sens de la mesure, de l'ordre et de l'équilibre qui nous séduira toujours.

Nous considérons l'architecture française de ce temps, comme l'une des plus belles choses qu'ait jamais conçues l'esprit humain.

M.E.C.D. 2017

Appelés à décorer ces édifices admirables, les peintres d'histoire et les décorateurs y ont prodigué toutes les ressources de leur génie, et de cette alliance étroite de deux arts sont sortis des ensembles uniques au monde.

***

Au sein même des grands appartements de Versailles, construits par J.-H. Mansart dans le plus pur style Louis XIV, se trouve le salon d'Hercule.

En un décor fastueux et sévère se déploie, au plafond, le génie de François Lemoyne (1688-1737), il apporte, dans cette atmosphère un peu figée, une bouffée d'air pur, comme un souffle printanier chargé de parfums capiteux, comme une vision de jeunesse et de joie, l'art du XVIII^e^ siècle pénètre en triomphateur dans le palais de Louis XIV, il y régnera en maître.

Commencé en 1733; le plafond du salon d'Hercule fut achevé en 1736, interrogé sur la signification de l'apothéose d'Hercule qu'il avait prise pour thème, François Lemoyne disait ceci : « Mon intention a été de faire voir, dans ce grand tableau, que la vertu élève l'homme au-dessus de lui-même, lui fait surmonter les travaux les plus difficiles et les plus grands obstacles et le conduit enfin à l'Immortalité. » Il ajoutait : « Les travaux d'Hercule et son apothéose me parurent propres à développer cette pensée. »

Piganiol de la Force écrit dans ses Mémoires :

« Ce vaste et magnifique tableau fut dévoilé aux yeux du roi et à ceux du public, le 26 septembre 1736, car jusqu'à ce jour, il avait été caché par un échafaud.

« Sa Majesté le vit allant à la messe et en revenant. Comme elle aime les arts et qu'elle s'y connaît, elle l'examina avec beaucoup d'attention et en fut si satisfaite qu'elle nomma sur le champ le sieur Lemoyne son premier peintre. »

Voltaire écrivait de son côté : « Il n'y a guère, en Europe, de plus vaste ouvrage de peinture que le plafond de Lemoyne et je ne sais s'il y en a de plus beau. »

Unanimement les contemporains considérèrent ce

M.E.C.D. 2017

plafond comme un chef-d'œuvre ; en 1808, en pleine réaction néo-classique, un critique pouvait dire : « Son coloris clair, aérien, harmonieux, touché avec autant de goût que de légèreté très convenable surtout en voûte, fut le plus puissant artifice qu'il employa pour gagner les suffrages du plus grand nombre. »

Le plafond du salon d'Hercule comprend cent quarante-deux figures, il est peint à l'huile sur toile marouflée; François Lemoyne mit quatre ans à l'exécuter, il marque une date dans l'évolution de la peinture décorative et d'histoire, une petite esquisse en est exposée au musée du Louvre. Un ciel d'une infinie douceur qui fait songer au ciel de la Touraine au printemps, des carnations fraîches, une harmonie de couleur où prédominent les bleus, les roses dorés et les gris, un goût exquis en toute chose, voilà ce qui nous enchante dans cette œuvre remarquable.

Pour le salon de la Paix, à Versailles, Lemoyne peignit un grand tableau représentant *Louis XV donnant la paix à l'Europe*, il fut placé en 1729 sur la cheminée.

Au chœur de l'église des religieux de Saint-Thomas-d'Aquin, Lemoyne avait brossé une *Transfiguration* tout à fait en accord avec le style jésuite et les goûts décoratifs de cette période du XVIII^e^ siècle. L'effort qu'avait exigé de lui le plafond du salon d'Hercule augmenta les troubles nerveux dont Lemoyne souffrait déjà, il devint neurasthénique et fort irritable, l'idée du suicide commença à le hanter, et le 4 juin 1737, à l'âge de quarante-neuf ans, en plein triomphe, il se perçait de vingt-neuf coups d'épée.

Cette fin tragique termina une carrière brillante. Né en 1688, Lemoyne avait été l'élève de son beau-père, Robert Tournières et de Louis Galloche; son tableau *Ruth et Booze* lui avait valu le grand prix de l'Académie. Il montrait déjà dans l'une de ses premières œuvres, *Saint Jean-Baptiste au désert* (1714), un talent de coloriste intéressant et un souci très net de plaire, il se dégageait de l'influence de Jouvenet, de Bertin et de Boullongne pour se constituer une personnalité bien à lui.

M.E.C.D. 2017

Reçu en 1718 à l'Académie avec *Hercule et Cacus*, il travailla pour les cordeliers d'Amiens, puis peignit *Tancrède et Clorinde* (musée de Besançon), 1722; l'année suivante il exposa *Persée délivrant Andromède* au salon en plein air de la place Dauphine.

A son retour d'un voyage en Italie fait en compagnie du financier Berger, il donne trois œuvres célèbres, *Hercule et Omphale*, 1725 (Louvre), *Aurore et Céphale* (Versailles), *Baigneuse* (Léningrad).

François Lemoyne s'adonnait également au paysage; en 1725, il exposait une *Vue des Appennins*, puis une *Vue des Alpes*; M. de Julienne possédait plusieurs paysages de lui et à sa mort on en découvrit un grand nombre dans son atelier.

Par contre, les portraits de François Lemoyne sont fort rares, Paul Mantz cite celui de *Madame Faux* et d'une parente de M. Berger.

Admirateur du Guide qu'il espérait égaler et qu'il surpassa mille fois, faisant ses draperies de chic, mais accumulant les dessins d'après nature pour les autres parties de sa composition, coloriste de race, imaginatif au plus haut point, Lemoyne est digne de l'admiration qui lui fut prodiguée au XVIII^e^ siècle.

Son œuvre qui s'étend de la Mythologie à la peinture religieuse, du tableau de chevalet à la fresque et à la grande décoration, demeurera l'éclatant témoignage des goûts d'une époque, elle est en étroite union avec l'architecture d'un Gabriel, d'un Lassurance et d'un Boffrand, avec la sculpture d'un Bouchardon et d'un Jean-Baptiste Lemoyne.

Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) fut reçu à l'Académie royale avec *Diane et Endymion* (Louvre) le 23 février 1731; pour le chœur de l'église des Grands-Augustins, à Paris, il donna *Institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III* (1733), il fit beaucoup de peintures décoratives sur des sujets religieux ou profanes, talent agréable et facile, il jouissait d'une juste réputation, nous retrouverons plus loin son œuvre de portraitiste.

Contrairement à François Lemoyne et à Jean-

M.E.C.D. 2017

Baptiste Van Loo, Pierre Subleyras (1699-1749) a beaucoup évolué. Au cours d'une carrière facile, il s'est essayé aux genres les plus différents et a souvent changé de manière. Après avoir obtenu en 1727 le premier prix de l'Académie royale avec le *Serpent d'airain* (Louvre), il demeura sept ans à Rome où il se maria avec la célèbre miniaturiste Maria-Felicia Tibaldi; pour les églises d'Italie, il multiplia les tableaux religieux, sa facilité était prodigieuse.

L'esquisse de la *Messe de saint Basile* qui est au Louvre décèle une facture souple, des notes fraîches et agréables, une composition harmonieuse. Subleyras fait songer à Tiepolo, notamment dans le groupe de saint Basile qu'il a peint en tons clairs avec une fantaisie très originale.

Le *Martyre de saint Pierre* et le *Martyre de saint Hippolyte* (Louvre) nous montrent un exemple de la manière noire de Subleyras, c'est la moins intéressante. Les contes de La Fontaine lui fournirent le thème de petites compositions qui font de lui un peintre de genre amusant. Le Louvre expose *Le faucon*, *Les oies de frère Philippe*, *Le frère Luce*, ces sujets seront repris à satiété par Watteau, Boucher, Fragonard et la plupart des peintres du XVIII^e^ siècle. La manière triste et sèche de Subleyras dans son *Martyre de saint Pierre* se retrouve chez Jean Restout (1692-1768); son amour des fortes oppositions et des angles le fit nommer par les contemporains, chef de l'école dite des Pointus. Restout travailla beaucoup pour la manufacture des Gobelins, il décora le plafond de la bibliothèque Sainte-Geneviève et peignit une nativité à l'église Saint-Louis de Versailles; pour le roi de Prusse il composa un *Triomphe de Bacchus*; ces œuvres montrent une science de la perspective digne d'intérêt et un dessin d'une rare correction, elles montrent aussi une absence complète de nuance, de détail et de délicatesse.

L'on peut se faire une bonne idée du talent de Restout, en Normandie, où il décora de nombreuses églises et au Louvre où se trouvent *Herminie chez les bergers*, sujet tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et *Ananie et saint Paul* (1709).

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-HONORÉ FRAGONARD — LE GRAND PRÊTRE CORESUS SE SACRIFIE POUR SAUVER CALLIRHOÉ — 1765
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

Un aspect assez rare du talent de Restout nous est offert à l'hôtel Soubise dont il décora la chambre à coucher du rez-de-chaussée en compagnie de Trémolières, de Van Loo et Boucher.

Achevé par Boffrand en 1740, cet hôtel Soubise résume à merveille la peinture décorative qui s'est définitivement dépouillée des traditions du XVII^e siècle; comme le dit Georges Huisman : « Maîtres incontestés des intérieurs, peintres et sculpteurs de stuc et de boiseries, unissaient la souplesse de leur talent pour créer de la fantaisie, de la grâce et de la légèreté. »

Dans le salon ovale du premier étage, Charles Natoire (1700-1777) a retracé *l'Histoire de Psyché*, suite de huit caissons soutenus par des amours. Cet artiste excellent s'y montre digne de son maître, François Lemoyne, dont il continue bien l'idéal; les peintures de Natoire contribuent à faire de ce salon l'un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art français.

Contemporain de Van Loo et de Boucher, Charles Natoire ne cherche qu'à séduire; sa peinture religieuse est toute profane comme le montrait la chapelle des Enfants-Trouvés; sa peinture mythologique est semblable à celle de Boucher, un bon exemple nous en est donné avec *Vénus demandant des armes à Vulcain* ou *Manné offrant un sacrifice pour avoir un fils* qui fut son morceau de réception en 1721.

Directeur de l'Académie de France à Rome, de 1751 à 1774, Charles Natoire jouissait d'une haute situation; nous lui devons l'une de nos plus précieuses émotions artistiques : dans l'ancien palais archiépiscopal d'Aix-en-Provence que précède une place enveloppée de silence et de poésie, se révèlent aux yeux éblouis du visiteur la suite merveilleuse des tapisseries de Beauvais dont Natoire donna les cartons sur le sujet de l'histoire de Don Quichotte.

Pareille féerie de couleur, pareil régal pour les sens est chose rare et nous devons être reconnaissant à Natoire d'avoir fourni aux artistes de Beauvais un thème qu'ils tissèrent avec un génial sentiment de la couleur.

M.E.C.D. 2017

Le triomphe de Bacchus qui fut placé aux châteaux de la Muette et de Saint-Cloud, avant d'entrer au Louvre, *les Trois Grâces*, *Junon et Iris* montrent encore d'agréables aspects du talent de Charles Natoire.

Parlant de François Boucher (1703-1770), le *Mercure* le proclame le plus digne élève de François Lemoyne; de son côté *La Galerie française* dit « qu'il fut formé par les leçons de l'immortel auteur du plafond d'Hercule dont il n'oublia jamais les principes ».

Si Boucher avait tendance à méconnaître ce qu'il devait à Lemoyne, il n'en est pas moins vrai que pendant de longues années il ne fut que le reflet de son maître dont il partageait les goûts, prisant en Italie Pierre de Cortone et l'Albane, aimant les tons clairs, la fantaisie et l'imagination et cherchant enfin à répondre aux désirs nouveaux d'une société nouvelle. En 1738, l'architecte Boffrand invitait Boucher à participer à la décoration de l'hôtel Soubise, il lui donnait quatre dessus de porte.

Au Salon de cette même année, Boucher en exposait trois, *Vénus descendant de char pour entrer au bain*, *les Grâces enchaînant l'Amour*, *l'Education de l'Amour par Mercure*, le quatrième dessus de porte ne fut exposé qu'en 1739, il représentait *Aurore et Céphale*.

Admirateur convaincu du style rocaille, ami de l'ornemaniste Justin-Aurèle Meissonier, François Boucher s'adapte admirablement à l'ambiance délicieuse de ce rez-de-chaussée de l'hôtel Soubise.

Le succès de ces œuvres lui valut la commande de quatre autres dessus de porte pour le château royal de Stockholm, en 1741.

La faveur royale lui permettant de se révéler tout à fait, Boucher peignit au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale des allégories sur l'Astronomie, la Rhétorique, l'Histoire et l'Éloquence. Pour les appartements de la reine, à Versailles, il donnait en 1734 quatre grisailles destinées à la chambre à coucher; pour la chambre de Louis XV, à Marly, il exécutait *Les forges de Vulcain*.

L'avènement de Mme de Pompadour augmenta encore

M.E.C.D. 2017

son prestige, la favorite lui commanda une suite de décorations pour son château de Bellevue.

Le Salon de 1750 vit les œuvres décoratives peintes par Boucher pour Mme de Pompadour; c'était d'abord une *Nativité* destinée à la chapelle du château, puis des pastorales sur le thème des quatre saisons qu'avait déjà traité Nicolas Lancret.

C'est peut-être pour Beauvais et les Gobelins que Boucher déploya toutes les ressources de son inépuisable et facile génie.

Dès 1738, Oudry lui avait commandé pour cette manufacture des sujets tirés de l'histoire de Psyché, comme *Psyché et Zéphire* (1739), *Psyché contemplant l'Amour endormi*, ou la suite de *l'Histoire de Sylvie* en quatre pièces dont deux sont à la Banque de France et deux au musée de Tours. A l'Académie des Beaux-Arts de Léningrad se trouve *Pygmalion et Galathée*, un des chefs-d'œuvre de la peinture décorative telle que la pratiqua Boucher.

L'un des plus grands décorateurs du XVIII^e^ siècle, Boucher possédait toutes les qualités nécessaires pour réussir en un genre difficile entre tous, il porte à leur plus haut sommet les qualités d'un François Lemoyne.

Pierre-Charles Trémolières (1703-1739), élève de Lemoyne et aussi de Boucher, collabora à l'hôtel Soubise en des compositions mythologiques fort aimables; la chambre à coucher de la princesse de Soubise conserve des dessus de portes peints par Boucher et Trémolières. Le talent de Trémolières se résume bien dans les cinq trumeaux qu'il exécuta à l'hôtel Soubise, ce sont : *Diane dérobant à l'Amour son carquois* (1737), *L'hymen d'Hercule et d'Hébé* (1738), *Minerve enseignant à une nymphe l'art de la tapisserie* (1737), *Les caractères de Théophraste* (1737) et un *Paysage*. D'une couleur riante, brillante, répondant bien à leur rôle décoratif, les peintures de Trémolières sont dignes de figurer à côté de celles de Boucher, de Natoire et de Van Loo.

Chevalier du pape, premier peintre du roi en 1762, comparé au Guide et à Carlo Maratta, Carle Van Loo

M.E.C.D. 2017

(1705-1765) a donné de nombreuses peintures historiques et décoratives à Versailles, Fontainebleau, Choisy et Bellevue.

Pour les églises parisiennes il a multiplié les décorations légères et faciles bien en accord avec le style jésuite de l'époque, son rôle a été important et grande fut la considération dont il jouissait. Un amateur du XVIIIe siècle écrivait avec raison : « Les œuvres de Carle Van Loo sont une image de la décadence italienne, rien n'y manque du côté technique, mais elles sont sans vie et sans expression. »

Doyen, l'un des élèves de Carle Van Loo, devait s'attaquer à l'art facile de son maître et devenir l'un des promoteurs de la réaction néo-classique. Tandis que le nom de Carle Van Loo est toujours connu, celui de Noël Hallé (1711-1781) nous paraît bien oublié aujourd'hui, il y a cependant des choses charmantes dans son œuvre, comme cette toile du musée du Louvre, qui s'intitule *Les génies* et nous montre une véritable cascade d'enfants mutins et potelés; les uns assis à terre près d'un grand livre ouvert symbolisent l'Histoire, les autres posés sur des nuages représentent l'Astronomie, au fond du tableau s'élève un temple qui fait penser aux compositions de Boucher et de Hubert Robert. Au Louvre également se trouvent *La dispute de Minerve et de Neptune*, morceau de réception en 1748 et *La libéralité de Cimon* (1777).

L'œuvre religieuse de Noël Hallé est considérable à Paris et en Province; avec un talent de décorateur inné il s'est plu aussi au pastel et aux tableaux de petite dimension.

Thomas-Raphael Taraval (1702-1750) fut un peintre d'histoire dont l'intérêt réside principalement dans le rôle prépondérant qu'il joua au Danemark pour l'expansion de l'idéal français.

Au moment où Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) débute dans la peinture d'histoire et la peinture décorative, Noël Hallé, Jean Restout, François Boucher occupent une situation de premier plan et font office de chef d'école; sans renoncer à sa personnalité, Fra-

M.E.C.D. 2017

gonard bénéficiera de leurs enseignements et portera à son plus haut sommet de perfection l'idéal qu'ils servent.

Agréé à l'Académie royale avec *Jeroboam sacrifiant aux idoles*, Fragonard fut définitivement reçu le 30 mai 1765 avec *Le grand-prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (Louvre); ce morceau plut tellement au roi qu'il le voulut faire reproduire aux Gobelins. Sur ce sujet, Fontenelle avait écrit une pièce dont Destouches avait composé la musique, il semble que Fragonard s'en soit inspiré : il a choisi le moment où les deux amants Angenor et Callirhoé s'offrent au grand-prêtre Corésus; celui-ci qui aime Callirhoé refuse leur sacrifice et se perce lui-même de son glaive.

D'une composition heureuse, d'une couleur fort agréable, plein d'émotion et de passion ce tableau est une œuvre de grande beauté, il fait songer aux symphonies de Haydn et à certains airs d'*Iphigénie en Aulide* (1773) de Glück, il y a dans les attitudes un abandon, une grâce qui s'expriment en des accents aussi délicats que précieux.

Comme Mme de Pompadour à l'égard de François Boucher, Mme Du Barry inspira à Fragonard quelques-unes de ses œuvres les meilleures, notamment les cinq panneaux décoratifs qu'elle lui commanda pour le château de Louveciennes.

Ils figuraient *Les progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles* et comprenaient *Le rendez-vous*, *La poursuite*, *Le péché d'amour*, *L'amant couronné*, *L'abandon*; après la rupture entre Mme du Barry et Fragonard ils allèrent à Grasse; ils sont aujourd'hui connus sous le nom de panneaux de Grasse, M. Pierre de Nolhac y voit avec raison le chef-d'œuvre de Fragonard.

Quelque temps avant, en 1770, Mme Du Barry avait acheté à Drouais quatre dessus de porte de Fragonard représentant, *Les Grâces*, *L'Amour qui embrase l'Univers*, *Vénus et l'Amour* et *La Nuit*, ils furent placés dans le petit château de Louveciennes.

Le musée de Marseille expose une charmante esquisse de Fragonard, *Marseille protégée par Mercure*, elle est

M.E.C.D. 2017

d'une composition et d'une couleur qui enchantent l'œil et l'esprit.

Avec Fragonard nous sommes parvenus à l'époque où la peinture d'histoire et la peinture décorative s'engagent dans la voie du culte de l'antiquité et cherchent une esthétique entièrement opposée à celle du maître de Grasse.

Devant les fantaisies admirables de Fragonard, devant cette peinture qui n'est que poésie, que tendresse, que joie de vivre et d'aimer, l'on se plaît à mesurer le chemin parcouru depuis les œuvres si compassées de la fin du XVII^e^ siècle. En un laps de temps relativement court s'est produit un épanouissement délectable qui s'inscrit entre deux noms également précieux, François Lemoyne et Honoré Fragonard. Cet épanouissement, nous l'avons montré, est parallèle en architecture et en sculpture comme dans le domaine des arts décoratifs, le règne de Louis XV en marque l'apogée.

La peinture d'histoire a abandonné, pour quelque temps, toute rigidité, toute règle contraignante et limitative, elle a rejeté la froide imitation de l'antiquité et les textes anciens, pour se plonger avec délices dans la vie et la fantaisie la plus libre, cela a été pour elle un bain parfumé, une eau de Jouvence dont les résultats sont la parure de nos palais et de nos intérieurs.

Cependant, à partir de 1750, monte déjà la réaction néo-classique, Louis David élève de Boucher, qui termine le portrait de La Guimard commencé par Fragonard, va tenir un rôle prépondérant et achever la révolution commencée par Vien, Doyen, L.-J.-F. Lagrenée, Suvée et bien d'autres dont pas un ne vaut un Boucher ou un Fragonard.

***

Si la peinture d'histoire, entre 1700 et 1750, nous semble parfois avoir occupé un rang auquel elle n'avait pas toujours droit, si le carrosse d'un Antoine Coypel a pu éclabousser le grand Watteau qui allait à pied, la postérité a remis les choses au point, Coypel occupe un

M.E.C.D. 2017

rang modeste dans nos musées et Watteau est honoré comme un dieu.

Il n'en est pas moins vrai cependant que cette peinture d'histoire, à côté d'artistes de second ordre, a connu des maîtres parmi les plus illustres du XVIII^e siècle, un François Lemoyne, un François Boucher et un J.-H. Fragonard; son évolution est plus révélatrice qu'aucune autre des goûts d'une époque; entre la tristesse de la fin du long règne de Louis XIV et l'ennui qui se dégage souvent de celui de Louis XVI, elle a eu une apogée qu'il convient de connaître et d'admirer, car elle constitue l'un des aspects rares et séduisants de notre civilisation française dans son caractère le plus personnel.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE IV

Watteau et son école. — La poésie et la fantaisie dans la peinture au temps de la Régence et a l'aurore du gouvernement de Louis XV.

Antoine Watteau, Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater. Pierre-Antoine Quillard, Antoine Pesne, François Octavien, M.-B. Ollivier, J.-A. Portail. — Le goût de l'Extrême-Orient, Watteau, Christophe Huët, Jean Pillement. — Les Watteau de Lille. — L'influence de Watteau et de son école.

Comme une rose admirable, éclose au matin, éclipse par son parfum et son éclat les fleurs qui l'entourent, Antoine Watteau (1684-1721) apparaît au seuil du XVIII^e^ siècle d'une essence plus fine et plus rare que ses rivaux les plus illustres.

Ce grand amoureux de la nature adorait promener sa rêverie solitaire dans un parc, parmi les fleurs, les gazons et les jets d'eau murmurants, il aimait contempler la fin du jour et ses fastes de lumière ou les tons pâles et délicats de l'aurore.

A l'appel de ses pensées, un monde de jolies femmes et d'élégants cavaliers venait animer les sites où il se plaisait, pour en faire des jardins d'amour imprégnés de poésie et de tendresse.

Antoine Watteau, c'est le poète par excellence de notre peinture française, c'est son plus magnifique coloriste; en ce XVIII^e^ siècle si riche en artistes de premier ordre, il demeure cependant au-dessus de tous, ses qualités

M.E.C.D. 2017

sont les plus hautes qui se puissent trouver chez un peintre, son esprit et sa grâce ne pourront être surpassés, il reste le grand magicien de son époque.

La peinture de Watteau réchauffée au soleil de Rubens et de Van Dyck s'avère toute française d'inspiration, toute pénétrée de grâce latine, elle montre une heureuse alliance des Flandres et de la France.

Il y aurait un parallèle curieux à établir entre Watteau et Molière, les deux plus parfaites illustrations du génie français à notre sens.

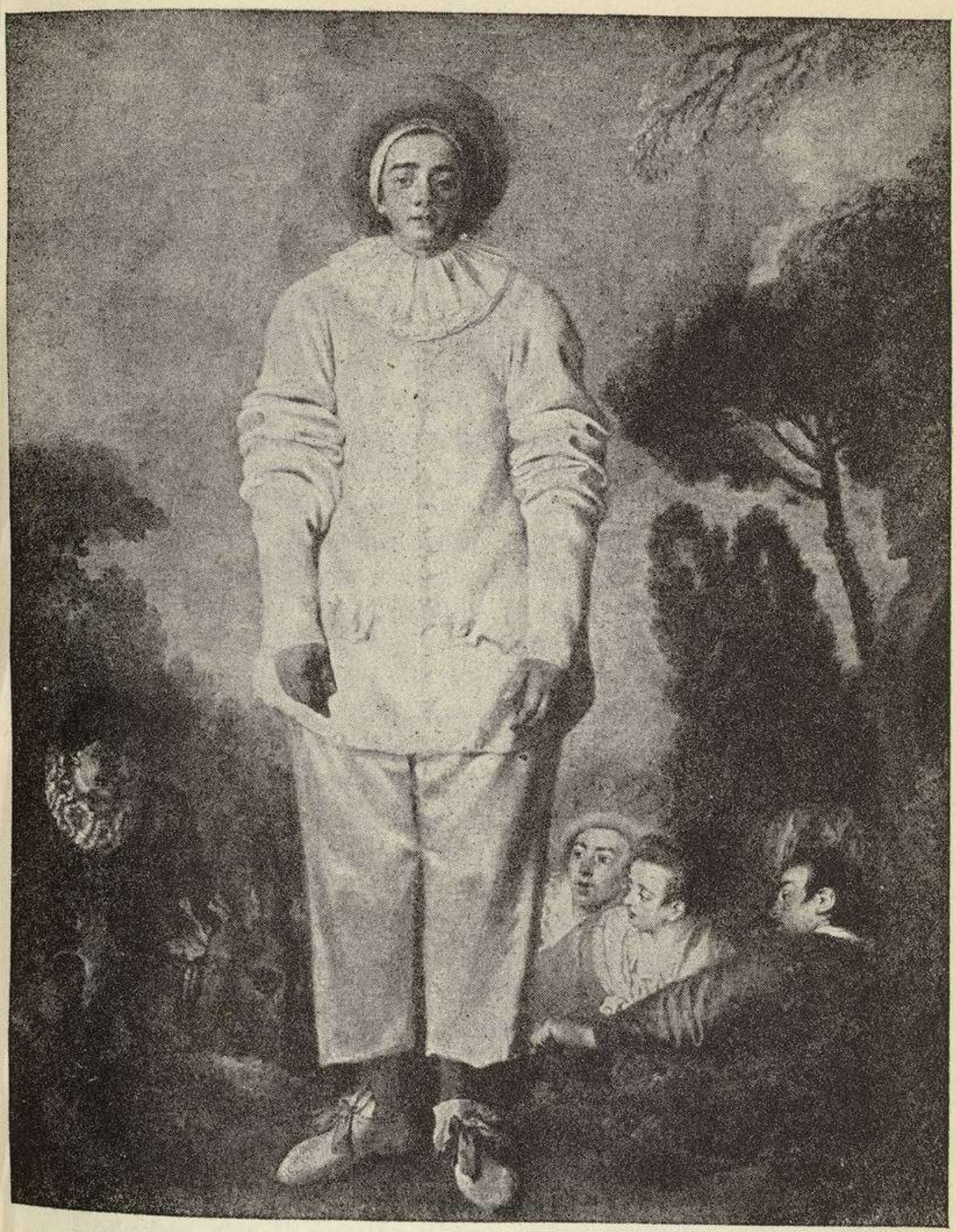
Comme Molière, Watteau a largement puisé dans le répertoire de la comédie italienne, y trouvant une source d'inspiration toujours nouvelle et propre à son enjouement; comme Molière, il a pris son bien à droite et à gauche, copiant les autres avant d'être lui-même, empruntant tel ou tel personnage à ses prédécesseurs, et de cet apport extérieur est née l'œuvre la plus originale et la plus belle qui soit.

Molière et Watteau sont gens de théâtre, tous deux le dépouillèrent de son côté apprêté et conventionnel pour n'en retenir que le caractère le plus noble et le plus humain, tous deux furent de grands coloristes, leurs œuvres débordent de fantaisie et baignent également dans la vie.

N'ayant vu de leur époque que ce qui était digne de passer à la postérité, ils n'ont pas subi les atteintes du temps, ils resteront éternellement les maîtres de la jeunesse, de l'amour et de la gaîté.

De tous nos écrivains français du XVII^e^ siècle, seul Molière trouve encore un grand nombre de lecteurs, seul il nous parle un langage essentiellement humain, car il ne voulut pas, comme Racine, transposer son temps dans un autre qu'il connaissait mal. De même Watteau, en face des artistes du commencement du XVIII^e^ siècle, qu'ils soient peintres d'histoire comme Jean Jouvenet, Charles de La Fosse ou J. François de Troy, ou portraitistes comme Rigaud, Vivien et Largillière, se montre d'une simplicité, d'une limpidité, pourrait-on dire, qui séduiront toujours, tandis que la science pompeuse et rigide de ses rivaux nous lasse.

M.E.C.D. 2017



Cliché Archives Photographiques

JEAN-ANTOINE WATTEAU — GILLES
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Watteau et Molière, deux grands noms de l'Art français que l'on doit associer étroitement, deux génies qui parlent également à notre esprit, deux artistes sans longueurs, sans sécheresse, sans philosophie rebutante, deux sources de joie, aussi claires l'une que l'autre. Aux heures d'inquiétude morale, Watteau et Molière nous apportent le réconfort et la joie, l'un avec ses comédies, l'autre en nous montrant des visions colorées, un monde tout bruissant de mots d'amour, parfumé de l'odeur des jardins, éclairé du chatoiement des étoffes et auréolé souvent par les tons dorés et profonds d'un crépuscule lumineux.

Solitaire, morose, perpétuel insatisfait, Antoine Watteau a légué aux générations futures des trésors de jouissances artistiques : dans son œuvre il n'y a pas une ride, pas une tache, pas une redite pénible, tout y est le fruit de la fantaisie et du rêve comme aussi de l'amour de la nature. A côté de qualités techniques remarquables, Antoine Watteau éveille en nous des émotions si fines, si délicates, si rares en un mot, qu'il renferme en l'une de ses toiles plus de sentiments véritables que Boucher et Fragonard dans leur œuvre entière.

Chez Watteau, le style ne résulte pas de règles esthétiques assimilées par lui et superposées à sa propre personnalité, mais bien de l'originalité triomphante de son génie.

En ses dessins, par exemple, il ne cherche pas le style, il ne subordonne point son observation de la nature à la préoccupation d'une esthétique particulière comme le faisaient ses contemporains, il copie sans contrainte et naturellement ce qu'il voit, mais son esprit élève cette vision à une hauteur, à un charme, à une noblesse qui portent sa marque et lui confèrent une originalité si puissante qu'ils constituent un style autrement intéressant que celui recherché éperdument par ses rivaux. Car chez eux il résulte d'une préoccupation, d'un désir poursuivi avec une idée fixe, chez lui au contraire il naît spontanément.

En regardant les dessins de Watteau, images uniques au monde, nous comprenons la puissance de ce maître

M.E.C.D. 2017

qui en une tête de femme rapidement dessinée pouvait enfermer plus de psychologie qu'un peintre d'histoire dans sa plus grande « Machine ».

Watteau avait le don fécondé par l'étude d'auréoler de beauté et d'intense poésie tout ce qu'il décrivait; ce scrupuleux qui se faisait très petit devant la nature, savait n'en retenir que l'aspect le plus enchanteur, il était incapable d'en apercevoir les laideurs et les tristesses; son esprit, à la façon d'un filtre, ne laissait passer que les choses pures et exquises qu'il traduisait par la magie de son prestigieux pinceau.

Lui qui a tant demandé à l'Italie et aux Flandres, évita toujours l'écueil où tant d'artistes s'échouèrent, l'imitation.

Avec les fortes femmes bien en chair, de Rubens, avec ces Flamandes un peu vulgaires dans le débordement de leurs appâts, il a créé des femmes menues, sveltes, aristocratiques et fines.

Celui qui pénètre dans le monde créé par Watteau n'y trouve que paix, amour, beauté.

La chose est d'autant plus précieuse qu'Antoine Watteau créa son œuvre en un moment d'immoralité effrénée, il assista à cette ruée vers les plaisirs qui de la base au faîte emportait la société parisienne vers la débauche et le vice.

Paris, sous la Régence, voit se pavaner charlatans et filles de joie, le Palais-Royal devient le repaire d'une tourbe innommable officiellement protégée par le duc d'Orléans, les rues de la capitale retentissent de l'insolence des hommes tarés maintenus dans l'ombre par Louis XIV. Ce fut une fièvre ardente qui empoigna une partie de la société et la jeta toute pantelante d'avidité au sein des jouissances les plus déréglées. Watteau ignora ce vice qui le frôlait, le poursuivait à chaque pas, depuis la boutique d'Abraham Mettayez jusqu'au Palais du Luxembourg, théâtre de la déchéance des princes de sang.

Contrairement à Boucher et à Fragonard, Watteau ne s'adonna jamais au petit tableau de cabinet, à intention grivoise, il n'insista pas sur le côté érotique et volup-

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Giraudon

JEAN-ANTOINE WATTEAU — ANTIOPE
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

tueux du nu, il résista aux amateurs qui ne voyaient dans la peinture qu'un moyen de garder le souvenir de leurs bonnes fortunes.

Son bon sens flamand le détourna du maniéré, du conventionnel et du joli qui étaient déjà fort à la mode.

Pour toutes ces raisons, il domine son temps et reste avec Chardin et Quentin La Tour l'un des plus grands maîtres du XVIII^e siècle français. L'existence de Watteau tissée de tristesses et de joies éphémères est l'une des plus intéressantes qui soit quand l'on veut pénétrer la vie des artistes de ce temps.

Il naquit à Valenciennes en 1684; son père, maître couvreur, favorisa son penchant pour le dessin et le plaça dans l'atelier d'un mauvais peintre qu'il quitta pour entrer chez un décorateur de théâtre, il vint avec lui à Paris en 1702 et lorsque celui-ci repartit à Valenciennes, il demeura dans la ville lumière où allait éclore son génie.

A Paris, Watteau trouva un grand nombre de peintres flamands : l'on sait que la Société Catholique des Flamands de Paris avait été fondée par Claire-Eugénie-Élisabeth, infante d'Espagne et archiduchesse d'Autriche en 1630; cette importante confrérie se trouvait établie au début du XVIII^e siècle à Saint-Germain-des-Prés. Sur l'accueil que réservait la capitale à un jeune homme comme Watteau, nous sommes admirablement renseignés par une lettre de Nicolas Vleughels à M. de Saint-Gelais : dans cette lettre il raconte l'arrivée de son père Philippe, ce document cité par M. Virgile Josz est l'un des plus intéressants que nous connaissions.

« Un doreur conduisit mon père à une maison que l'on appelle La Chaise qui est à l'autre bord de la rue Saint-Sulpice, joignant la rue Du Four, c'était une espèce de refuge de peintres de son pays.

« Tous étaient à table à l'heure qu'il était, on fit caresse aux nouveaux venus, on les fit prendre place et, là, ils trouvèrent le couvert, des amis, bon usage et bonne chère.

« Mon père était fort en peine de savoir qui faisait cette dépense, un qui était assis auprès de lui et qui

M.E.C.D. 2017

s'en aperçut lui dit de manger et de ne pas se mettre en peine, la plupart de ces peintres qui se trouvaient là étaient habiles, il y avait Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Caef, etc... Ce fut ce dernier qui dit à mon père de se tranquilliser et qui lui prêta du linge pour sortir le lendemain, car comme je l'ai dit, ces pauvres garçons avaient été volés. Le lendemain, jour de sainte Geneviève, les nouveaux venus furent conduits par leurs compatriotes à voir les beaux tableaux qui étaient dans les églises, entre autres le grand Poussin qui est au noviciat des Jésuites. Le lendemain, mon père fut mené chez un nommé Picard, autre Flamand, qui demeurait en face du cheval de bronze. Il était peintre de fleurs, mais était plus marchand que peintre et entretenait des jeunes gens à copier, il reçut mon père, le logea et lui donna à travailler. »

Les choses se passèrent de même pour Antoine Watteau, il entra, nous dit Villot, chez un barbouilleur qui vendait par douzaine à des marchands de province des tableaux grossièrement exécutés, il employait à ce travail beaucoup de jeunes gens, chacun avait sa fonction, l'un faisait le ciel, l'autre les têtes, l'autre les draperies, véritable travail à la chaîne, Watteau se distinguait par sa rapidité et son habileté, il avait la spécialité des saint Nicolas qu'il faisait de mémoire sans modèle.

Pour ce travail rebutant il recevait trois livres par semaine et la soupe. Il fut tiré de cette officine par Jean-Jacob Spoëde; celui qui fut le premier maître de Quentin La Tour, demeurait proche les neufs moulins dans la vieille vallée allant du Pont-Neuf au Pont-au-Change, il devint le meilleur ami de Watteau et après lui avoir fait quitter sa boutique du pont Notre-Dame, il le plaça chez Claude Gillot (1673-1722).

L'influence de Gillot sur Watteau est décisive; né en 1673, disciple de Jean-Baptiste Corneille, reçu à l'Académie en 1715, mort à quarante-neuf ans, peintre, décorateur et graveur, Gillot se spécialisa dans les figures de théâtre.

Le Cabinet des Estampes possède de lui *Fêtes de*

M.E.C.D. 2017

faunes d'une composition délicieuse, toutes pleines de fantaisie, de paganisme sensuel et aimable. Gillot excellait dans les nus féminins, il aimait les arbres, les fontaines et les fleurs, il transmit à Watteau cet amour. Agréé à l'Académie en 1710 avec *La veillée des armes de Don Quichotte*, il fut reçu avec *Le Christ dans le temps où il va être attaché sur la croix*. Coloriste de premier ordre, se plaisant aux couleurs chaudes et profondes, possédant une technique excellente qui assure à ses œuvres une parfaite conservation, Gillot a donné de véritables chefs-d'œuvre en son genre. L'un des plus remarquables est *La scène des deux carrosses* (musée du Louvre), il provient d'une suite de cinq tableaux.

Comme son élève Watteau, Gillot a pris pour thème une scène de la comédie de Regnard et de Dufresny : *La Foire Saint-Germain* (1695), jouée par les comédiens italiens et reprise entre 1707 et 1710.

Avec ce sujet emprunté au théâtre, Gillot crée une harmonie de couleurs, un ensemble de tons délicats et puissants qui font de ce tableau l'une des belles choses du musée du Louvre.

Quand il franchit le porche de la maison, dite *La Boîte Royale*, où habitait Gillot, Watteau se retrempait dans un milieu essentiellement flamand.

Il s'inspirera de Karel Dujardin, et dans son *Marchand d'orviétans*, il copiera *L'arracheur de dents*, de Gérard Dou. M. E. Dacier a parfaitement analysé les sources flamandes de Watteau. Après quelques années, Watteau et Gillot se séparèrent d'un commun accord et Watteau entra chez Claude III Audran (1658-1734), le plus parfait des graveurs d'ornements de cette époque.

Il collabora avec lui dans la série des tentures appelée *Les douze mois*, commandées par le dauphin.

Claude Audran exerçait la charge de concierge du palais du Luxembourg, cette fonction honorifique lui rapportait, nous dit M. E. Dacier, mille livres par an; pour Watteau ce fut une chance inespérée que de pouvoir dessiner et peindre librement dans la grande galerie où se trouvaient les Rubens de Marie de Médi-

M.E.C.D. 2017

cis, l'influence du maître anversois fut également considérable sur la formation de son génie.

En dehors de Rubens, Watteau copiait Titien et Véronèse comme le prouvent des sanguines du Louvre.

Désirant voir l'Italie, il concourut en 1709 pour le premier Prix de Peinture; le sujet *David et Abigaïl* ne l'inspira point, il n'eut que le second prix, il songea alors à solliciter une pension du roi en exposant dans une salle de l'Académie quelques tableaux.

En les voyant, Charles de La Fosse les admira et demanda à Watteau ce qu'il souhaitait. Watteau lui dit qu'il voulait voir l'Italie, à quoi de La Fosse répondit : « Mon ami, vous ignorez vos talents, vous en savez plus que nous et vous pouvez honorer notre Académie. »

Après quelques visites, Watteau fut reçu à l'Académie en qualité de peintre de fêtes galantes; le 28 août 1717, son tableau de réception n'était autre que *L'Embarquement pour l'Ile de Cythère*, chef-d'œuvre insigne de l'École Française.

M. E. Dacier a établi que Watteau a pris pour thème la scène finale de la pièce de Dancourt intitulée *Les Trois Cousines* représentée en 1700 à la Comédie-française.

Au théâtre, la scène choisie par Watteau représentait un port de mer où la flotte des amours est prête à faire voile pour Cythère, Vénus s'y montrait accompagnée des jeux et des plaisirs déguisés en matelots. Il est difficile de porter un jugement sur ce tableau dont la couleur est une délectation pour l'œil, la composition une merveille de grâce et qui nous transporte dans un monde enchanté et enchanteur, il résume pour nous les qualités de Watteau, il n'est d'autre attitude devant lui que l'admiration la plus vive.

De *L'Embarquement pour l'Ile de Cythère*, il convient de rapprocher *Gilles*, parure de la collection Lacaze au musée du Louvre.

Se détachant sur un fond de verdure, surgissant dans une auréole de lumière dorée, un jeune homme beau comme un dieu, se présente à nous de face en une pose simple et admirable. Watteau se montre ici l'égal de

M.E.C.D. 2017

Titien et de Véronèse, coloriste, il atteint à la perfection même. Gilles, c'est Giuseppe Balletti, dit Mario, comédien italien âgé de vingt-neuf ans; à sa gauche, Scapin, est le portrait de Giovanni Bisonni âgé de cinquante ans; l'homme à la coiffure en crête de coq, c'est Pietro Paghetti âgé de quarante-sept ans; ces portraits fidèles nous renseignent sur l'intérêt que prenait Watteau aux spectacles de la comédie italienne, intérêt que nous retrouverons chez Lancret, Pater, Boucher, Fragonard et bien d'autres artistes de ce temps.

Après une période de grands succès, la comédie italienne avait été chassée de France pour irrévérence envers Mme de Maintenon, le 14 mai 1697.

M. Virgile Josz cite ce *Pater* injurieux qui fut l'une des causes du départ de la comédie italienne : « Notre père qui êtes à Marly, votre nom n'est plus glorieux; votre volonté n'est faite ni sur la terre ni sur la mer; rendez-nous aujourd'hui notre pain parce que nous mourons de faim, pardonnez à vos ennemis qui vous ont battu, mais ne pardonnez pas à vos généraux, et ne nous induisez pas en tentation de changer de maître, mais délivrez-nous de la Maintenon. »

Revenue en France en 1716, la comédie italienne continua à jouir de la faveur du public, ses personnages principaux, Scaramouche, Pantalon, Mezzetin, Scapin, Arlequin, Pierrot, Sylvia, Flamina, le Docteur se retrouvent dans l'œuvre d'Antoine Watteau avec leurs attributs particuliers.

La collection Wallace, à Londres, possède entre autres chefs-d'œuvre de Watteau, *Arlequin et Colombine* qui retrace une scène de la comédie italienne.

Au musée Condé, à Chantilly, c'est le *Donneur de sérénades*, au musée de Berlin *L'amour au théâtre italien*, au musée de l'Ermitage *Mezzetin jouant de la guitare*, au Louvre, enfin, *Gilles* et *L'Embarquement pour l'Ile de Cythère*, l'on pourrait multiplier les exemples.

Si Watteau assistait avec plaisir aux scènes de la comédie italienne, si une fois le rideau baissé il aimait se mêler aux acteurs et les emmener poser dans son atelier, s'il trouvait dans la gaîté et l'entrain des pièces

M.E.C.D. 2017

italiennes un sujet adapté à son propre génie, il semble avoir connu également la musique d'un Alessandro Scarlatti (1659-1725) et d'un Corelli (1653-1713).

Les flûtistes, les guitaristes, les joueurs de basserole abondent chez lui et leurs attitudes dénotent chez le peintre un observateur attentif, il paraît avoir eu une prédilection pour la basse de viole dont jouait son ami Rebel qui était aussi batteur de mesure et chef de la Grande Bande du Roi.

Quand à l'âge de vingt-sept ans Antoine Watteau revint à Paris après un décevant séjour à Valenciennes en 1711, Sirois lui fit connaître l'opulent mécène Crozat.

Chez cet amateur de musique, il entendit l'un des premiers les compositions exquises d'un Alessandro Scarlatti et d'un Corelli : de Scarlatti, il devait aimer *La sonate pastorale n°* 9, de Corelli nous savons qu'il préférait la pièce admirable qu'est *La Folia*.

Cet art italien si léger, si poétique, si émotif, tout pénétré de grâce et si loin de ce que sera la musique italienne vériste du XIX^e^ siècle, devait enchanter l'esprit d'un Watteau et répondre à ses désirs.

Au moment où il crée ses chefs-d'œuvres se révèlent au public français Haendel et Bach, peut-être entendit-il leurs compositions.

Le théâtre français lui a donné beaucoup de thèmes : c'est en 1713, nous dit M. Virgile Josz, qu'il assista à l'Opéra pour la première fois, on y donnait *Médée*, de La Roque et de Salomon, pièce qui eut un véritable succès. *L'Amour au théâtre français* (musée de Berlin) rassemble les personnages de Molière qui continuaient à être en faveur, on y voit Dorimène et donna Anna, don Juan, Dorante, Crispin, Léandre et Eraste, cette œuvre célèbre faisait pendant à *L'Amour au théâtre italien*.

Alors qu'il habitait chez Sirois, Watteau connut Le Sage (1668-1747), l'auteur du *Diable boiteux* (1707) et de *Gil Blas* (1715-1735).

Une lettre de Sirois nous renseigne sur les rapports du peintre et de l'écrivain, elle éclaire d'un jour singulier le caractère même de Watteau. « C'est un original qui fait de la peinture comme M. Le Sage fait des

M.E.C.D. 2017

JEAN-ANTOINE WATTEAU — FÊTES VÉNITIENNES — 1718
(National Gallery d'Edimbourg)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

comédies et des livres avec la différence que M. Le Sage est quelquefois content de ses livres et de ses comédies et que le pauvre Watteau n'est jamais satisfait de ses tableaux, ce qui ne l'empêche pas d'être un roi présent du pinceau. Il m'a promis de peindre pour moi une *Fête de la Foire* pour laquelle j'ai avancé cent livres des trois cents convenues. Elle sera son chef-d'œuvre si il y met la dernière touche, mais s'il est repris de ses humeurs noires et possession d'esprit, le voilà loin du logis et adieu le chef-d'œuvre. M. Le Sage lui a procuré la commande de deux pendants tirés du *Diable boiteux* à cent trente livres la pièce. Il n'espère pas qu'on les aura, car Watteau fait à sa fantaisie et n'aime pas les sujets de commande. S'il se peut fixer son premier tableau sera pour M. Duchange, sans qu'il en sache rien, de crainte de mécompte. Le médecin l'a remis au régime du quinquina depuis cinq jours. » Le mal dont souffrait Watteau et qui était pour beaucoup dans son humeur chagrine empira lors de son voyage à Londres en 1720. Sur son séjour en Angleterre, M. E. Dacier a apporté tout récemment les plus utiles précisions.

Watteau y fit la connaissance de Claude Dubosc qui devait publier son œuvre et la faire apprécier du grand public, il connut également Bernard Lépicié, Simon Gribelin (1662-1733), Bernard Baron; ce dernier, nous dit M. E. Dacier, était le fils de Louise-Françoise Aveline qui se maria en 1706 avec Nicolas-Henri Tardieu, lequel accueillit Quentin La Tour à son arrivée à Paris.

A Londres, le lieu de rendez-vous des artistes français qui étaient fort nombreux, se trouvait à la Taverne d'Old Slaughter dans Martin's Lane; Watteau y alla comme plus tard La Tour.

Chez le Dr Mead, Watteau put admirer une belle collection de Rubens, de Van Dyck, de Rembrandt, de Poussin et de Gérard Dou, ce Dr Mead, grand ami des Français, avait accueilli auparavant Voltaire exilé de France.

Watteau eut même un imitateur en la personne de Philippe Mercier dont certaines œuvres furent prises dans la suite pour des créations du maître lui-même.

En 1721, le marchand de tableaux et amateur Gersaint

M.E.C.D. 2017

demanda à Watteau de peindre une enseigne; universellement connue, cette enseigne se trouve au musée de Berlin, il est peu de tableaux aussi séduisants.

Cette même année, à l'âge de trente-sept ans, Antoine Watteau mourait à Nogent, Caylus a raconté cette fin dans ces termes : « Il mourut avec tous les sentiments de religion qu'on pouvait désirer, et les derniers jours de sa vie il s'occupa à peindre un *Christ en croix* pour le curé de Nogent. Si ce morceau n'a pas la noblesse et l'élégance qu'un tel sujet exige, il a du moins l'expression de douleur et de souffrance qu'éprouvait le malade qui le peignait. »

Un hommage éclatant fut rendu à sa mémoire en 1726 quand parut le premier volume *Des figures de différents caractères* publié par Jean de Julienne et contenant un abrégé de la vie de Watteau.

Pour la publication de l'œuvre gravée de Watteau, Jean de Julienne dépensa plus de quatre mille livres; ce grand ami et protecteur du maître des Fêtes galantes était peintre et graveur, il collectionna les tableaux des artistes de son temps, il joua le rôle d'un mécène attentif et éclairé.

Watteau nous a laissé de Julienne un admirable portrait (collection Groult); au musée de Valenciennes, se voit son portrait par François de Troy que grava Baléchou, Alexis Loir le portraitura également en 1748; son immense fortune lui venait de l'exploitation d'une teinturerie installée aux Gobelins et fondée en 1667 par Jean Glucq. L'on trouvera dans *Les Vies anciennes de Watteau* publiées par Pierre Champion et dans le monumental ouvrage de M. E. Dacier, intitulé *Jean de Julienne et les Graveurs de Watteau au* XVIII^e *siècle*, tous les renseignements sur l'existence et l'œuvre de Watteau que nous ne pouvons songer à donner ici.

Parmi les chefs-d'œuvre d'Antoine Watteau, *Jupiter et Antiope* (musée du Louvre), occupe une place insigne : jamais plus délicieux corps de femme n'a été peint, jamais pareille symphonie de couleur ne nous avait été offerte, aucune description ne peut faire apprécier le charme et la beauté qui s'en dégagent.

M.E.C.D. 2017

Paysagiste, Watteau avait un sentiment fort rare de la nature : l'une de ses premières œuvres, *Savoyard et sa Marmotte* (musée de l'Ermitage), nous montre une église de village au tour de laquelle se blottissent quelques maisons basses, des arbres dépouillés de leurs feuilles, un ciel fin parsemé de légers nuages blancs; l'on songe à Corot et à Millet, il faudra attendre cent trente ans pour trouver une vision aussi réaliste dans l'École Française. Le parc de Saint-Cloud et le Jardin du Luxembourg semblent avoir été les lieux de prédilection de Watteau, au musée du Prado est exposé *Fête dans les jardins de Saint-Cloud*.

Le dénicheur de moineaux du musée d'Edimbourg, le *Rendez-vous de chasse* de la collection Wallace, les *Plaisirs du Bal*, de la galerie Dulwich, comme *L'Amour au théâtre italien*, nous font sentir cet amour de Watteau pour les grands arbres harmonieux et décoratifs, pour les horizons bornés de frondaisons, pour les ciels clairs ou dorés des reflets du couchant. De la famille d'un Claude Lorrain, précurseur des paysagistes du XVIII^e^ siècle, Antoine Watteau baigne sa fantaisie dans la nature, il est infiniment plus véridique qu'un Hubert Robert ou un Moreau car chez lui la routine et le poncif n'existent pas.

Peu nombreux sont ses portraits, il en est un cependant qui suffit à sa gloire, c'est l'effigie sévère et quelque peu hautaine du sculpteur *Antoine Pater* (musée de Valenciennes), le père de son élève et continuateur.

Ni La Tour, ni Chardin, ni Perronneau ne surpasseront cette œuvre admirable d'une couleur et d'un dessin sans rival.

L'on sait le prix attaché par Watteau à ses dessins, ceux-ci sont disséminés au musée du Louvre, au Petit Palais, à Chantilly, au British Museum et dans quelques collections privées.

Ces têtes d'expression dont certaines représentent la servante du peintre qui était fine et jolie et qu'il fit souvent poser, sont dignes d'être placées à côté de celles de Rubens, de Van Dyck et d'Holbein, tout le génie de Watteau s'y trouve enclos, elles offrent une essence de ses qualités et de ses mérites.

M.E.C.D. 2017

Il y aurait beaucoup à dire sur Watteau peintre de nu ; si le XVIIIe siècle a vu le triomphe du nu féminin dans tous les arts, aucun de ses maîtres n'en a donné une image aussi belle que lui.

Un dessin aux trois crayons du musée du Louvre nous paraît l'une des plus parfaites réussites du maître en ce genre, c'est un torse de femme nue d'un modèle exquis, d'un mouvement infiniment délicat et agréable, il dénote une observation attentive de la nature, une connaissance du dessin étonnante et surtout une admiration très vive pour le corps féminin.

La poitrine finement dessinée, le bras levé dans une pose gracieuse, la main pendante dans le vide et la figure qu'on aperçoit à peine, tout cela révèle une vision à la fois précise et pleine de fantaisie, vision d'un artiste de génie dont l'on trouve peu d'exemples dans notre école française.

L'œuvre de Watteau est celle d'un esprit très cultivé. M. E. Dacier nous a dévoilé ses goûts en publiant la lettre suivante, elle est adressée à M. de Julienne et porte la date du 3 mai 1721. « Je vous fais le retour du grand Tome Ier de *L'Esprit de Léonardo de Vinci* et en même temps je vous en fais agréer mes sincères remerciements. Quant aux lettres en manuscrit de P. Rubens, je les garderais encore devers moi si cela ne vous est pas trop désagréable en ce que je ne l'ai pas encore achevé. »

Sur la technique de Watteau, l'opinion de Gersaint qui le vit peindre est intéressante, il note l'abus de l'huile grasse, Mariette et Caylus signalent de leur côté que pour reprendre un tableau il le frottait indéfiniment avec de l'huile, et repeignait dessus, ce qui lui permettait d'aller vite, il ne nettoyait presque jamais sa palette. La conservation de ses œuvres est excellente, beaucoup d'entre elles ont pris une patine dorée, profonde et chaude analogue à celle de certaines toiles de Rembrandt.

Il nous paraît utile avant d'aborder les élèves de Watteau de dire quelques mots des jugements qui furent portés sur lui au XVIIIe et au XIXe siècle.

En dehors des écrits de Jean de Julienne, Gersaint

M.E.C.D. 2017

inséra un abrégé de sa vie dans le catalogue de la collection Quentin de Lorangère en 1744, puis il répondit aux stupides attaques de l'abbé François Moury dans le catalogue de la vente Augran de Fonspertuis paru en décembre 1747.

Mariette qui avait vingt-trois dessins de Watteau en fit l'éloge dans l'édition de 1731 de l'*Abécédario Pittorico*.

En son Tome II de l'*Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, Dezallier d'Argenville s'étendit sur la technique de ses dessins.

Le comte de Caylus dans sa *Vie de Watteau* ne comprit rien au génie du maître; l'abbé de Fontenai nous confie que si les tableaux de Watteau ne lui paraissent pas de premier ordre, il y trouve de l'esprit, de la gaîté, un jugement pénétrant, une correction de dessin, une vérité de couleur, un pinceau coulant et une touche des plus fines et des plus légères, il ajoutait avec raison que les têtes de Watteau étaient admirables, ses paysages excellents et ses fonds superbes.

Reflet des idées de son temps, l'abbé de Fontenai fait des réserves en écrivant : « Le goût suivi par Watteau était celui des bambochades et ne convient pas au sérieux, tous les habillements en sont comiques et propres au bal et les scènes sont ou théâtrales ou champêtres. » Retenons que ces lignes datent du milieu du XVIII^e^ siècle.

Plus près de nous, à la fin du siècle, Papillon de la Ferté donne son opinion sur Watteau, elle est d'autant plus utile à connaître qu'elle est émise en pleine réaction néo-classique et antiquisante, elle prouve la faveur persistante dont il jouissait : « Personne n'a mieux saisi la nature que cet artiste, ni donné à des figures plus de souplesse et de légèreté, la touche de son pinceau, fine et spirituelle, caractérise parfaitement la noblesse de la chair et le brillant des étoffes, la fraîcheur de son coloris peut quelquefois le faire comparer à Titien et à Van Dyck et aux meilleurs maîtres. Il ornait les scènes de ses tableaux de beaux paysages et d'architectures, dont la parfaite harmonie soutenait les principaux objets. »

Parlant de *L'Embarquement pour l'Ile de Cythère*,

M.E.C.D. 2017

Papillon de la Ferté nous dit : « Ce tableau qui semble être animé par les grâces est un des plus ingénieux et des plus agréables qui soit, il doit être, sans doute, regardé comme le premier dans ce genre, aucun de ceux qui ont suivi sa manière ne l'ayant égalé. »

Les progrès de la réaction classique rejettent bientôt Watteau dans l'ombre et le mépris.

Au début du XIXe siècle, un marchand de tableaux nommé Meuniez exposa pendant trois ans *Gilles* sans pouvoir le vendre au plus bas prix, le baron Denon devait l'acheter pour la somme dérisoire de cent cinquante francs, de ses mains il passa dans celles du collectionneur La Caze pour entrer définitivement au musée du Louvre.

L'Embarquement pour l'Ile de Cythère était criblé de boulettes par les élèves de David, ce chef-d'œuvre se voyait offert à leurs sarcasmes, le culte exagéré de l'antiquité avait tué pour un temps la compréhension du génie si français d'un Antoine Watteau.

Après une période d'oubli, son œuvre analysée par les frères de Goncourt qui publièrent en 1875 *Le Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Watteau*, sortit triomphalement de l'ombre pour occuper la place d'honneur qui lui revient dans l'histoire de la peinture française. Il y a quelques années, au milieu des chefs-d'œuvre de l'Art du XVIIIe siècle envoyés par les musées de province à Carnavalet, l'on pouvait admirer un tableau de petites dimensions intitulé *Le Concert champêtre*, il venait du musée d'Angers.

Parmi tant de magnifiques choses, une attirance irrésistible vous poussait vers cette composition d'Antoine Watteau, elle éclipsait ce qui l'entourait et rien ne pouvait lui être égalé ou comparé.

Avec ses quelques personnages réunis dans un parc ombreux pour y jouer et y chanter, Watteau atteignait au sommet de la perfection et se montrait le roi des coloristes de son temps. Son tableau avait des tons de vitrail, de tapisserie des Flandres et de bijoux précieux qui enchantaient les yeux et l'esprit.

Si nous nous sommes longuement étendus sur la per-

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE PATER — LA TOILETTE OU LE DÉSIR DE PLAIRE
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

sonnalité du maître de Valenciennes, c'est que rien de ce qui le touche ne peut être indifférent, sa place dans l'histoire de la peinture au XVIII^e^ siècle est considérable, de lui s'inspireront les plus illustres peintres de genre de cette époque.

A la fin du règne de Louis XIV, il apparaît comme un miracle de couleur et de poésie, son œuvre éclipse celle des peintres de son temps.

***

Un tragique destin semble avoir voulu enlever dans la force de l'âge et en pleine production, Antoine Watteau et ses deux meilleurs élèves Nicolas Lancret et Antoine Pater.

Mort à trente-sept ans, Antoine Watteau a lutté sa vie entière contre la maladie; comme Molière il détestait les médecins et ne voulait point se soigner; de cette méfiance que lui inspirait la Faculté, il nous a laissé un souvenir en son tableau intitulé *Le docteur*.

Il s'y est représenté lui-même vêtu d'une robe de chambre et coiffé d'une calotte à la façon du malade imaginaire, à côté de lui sont groupés des apothicaires tenant des seringues et deux médecins; cette composition était accompagnée des vers suivants :

Qu'ay-je fait, assassins maudits,
Pour m'attirer ainsy votre colère ?
Ay-je en parlant, ay-je par des ecrits,
Décrié Lancette et Clystère ?
Bien loin de m'estre révolté,
Contre la Loy d'une simple ordonnance,
J'ay respecté par pure complaisance
Votre homicide Faculté.

Ces vers sont une réplique à ceux de Molière, le tableau qu'ils illustraient passa en vente publique le 1^er^ avril 1776, puis en 1825 et enfin dans une vente en 1920.

Jean-Baptiste Pater (1695-1736) s'éteignit à quarante

M.E.C.D. 2017

et un an après une carrière singulièrement remplie et féconde; il possédait beaucoup des qualités de son maître Watteau dont il demeure un lointain reflet, il lui manqua le génie, mais sa personnalité n'en reste pas moins fort attachante et digne d'intérêt.

Né à Valenciennes d'un père sculpteur de talent, il apprit avec Watteau et demeura en sa compagnie jusqu'en 1713, travaillant pour des marchands de tableaux qui l'exploitaient.

Gersaint et Sirois l'employèrent tandis que Watteau lui donnait d'utiles conseils; après la mort de son maître, il fut agréé à l'Académie, le 28 juillet 1725, et reçu le 31 décembre 1728 en qualité de peintre de Fêtes galantes; son morceau de réception se trouve au musée du Louvre, il représente une *Réjouissance de soldats*.

Il semble que J.-B. Pater ait eu une véritable prédilection pour les sujets militaires dont Watteau lui avait donné un bel exemple dans la *Marche de soldats* du musée de Nantes.

Les scènes de batailles telles que les comprenait Van der Meulen et les peintres du règne de Louis XIV sont abandonnées. Pater aime au contraire décrire la vie aimable et galante des militaires, leurs fêtes et leurs plaisirs qui fournissaient un thème adapté à sa fantaisie et à son imagination.

A côté de ses nombreuses toiles ayant pour titre *Marche de soldats*, *Halte de soldats*, *Réjouissance de soldats*, J.-B. Pater, à la suite de Watteau, s'est intéressé à la Comédie italienne; depuis 1869, le musée du Louvre expose sa *Réunion d'acteurs de la Comédie italienne dans un parc*, toile lumineuse, pleine de séductions et qui présente un ensemble de qualités rares.

Presque tous les sujets que Pater nous a laissés ont pour cadre un fond de paysage ou de parc; il avait pris à Watteau cet amour de poésie vraie, la *Conversation galante dans un parc* du Louvre en est une preuve excellente.

L'œuvre de Molière inspira à J.-B. Pater un grand nombre de ses meilleures compositions; au palais de Buckingham, à Londres, il a représenté la scène IV de

M.E.C.D. 2017

l'acte II de *Monsieur de Pourceaugnac*; au château de Sans-Souci, à Potsdam, il s'est souvenu des mamamouchis du *Bourgeois gentilhomme*.

Le roman comique de Scarron, si faible, si ennuyeux à lire, a fourni cependant un thème aux artistes du XVIII^e^ siècle, thème que Pater a traité avec un pittoresque, un humour et une facilité qui nous plaisent infiniment. Nous préférons encore les tableaux qu'il a consacrés aux contes de La Fontaine, ces contes furent véritablement le sujet d'élection des peintres de cette époque.

M. Georges Wildenstein écrit que pour illustrer les contes de La Fontaine l'on avait fait appel à Lancret, Boucher, Fr. Sébastien Le Clerc, N. Vleughels, Le Lorrain, Subleyras et Le Mesle; pour sa part Pater grava dix sujets. Le théâtre de Molière, le roman comique, les contes de La Fontaine, la comédie italienne et les réjouissances de soldats qui constituent le fond même de l'œuvre de Pater ne doivent point faire oublier ses portraits, comme celui de *Madame d'Angeville en Thalie*, ni ses sujets religieux, ni surtout ses *Turqueries* qui répondaient à un engouement pour l'Orient que nous étudierons plus loin.

Jean-Baptiste Pater n'a jamais eu la belle faculté de renouvellement de son maître Watteau; il se répète souvent et devient monotone, il a repris jusqu'à seize fois le même sujet, son inspiration est étouffée par son habileté et son désir d'aller vite.

Gersaint parlant de Pater écrit ces lignes : « Né avec ce coloris qui est si naturel aux Flamands, il avait en lui tout ce qu'il fallait pour faire un excellent maître, mais il négligea par intérêt son dessin. »

De son côté Mariette note : « Pater est aujourd'hui presque oublié et c'est ce qui arrivera à tous ceux qui comme lui seront les imitateurs serviles de la manière de leurs maîtres, je ne connais rien de plus méprisable que lui. »

Opinion partiale et injuste, la postérité a remis les choses au point; de l'œuvre considérable de Jean-Baptiste Pater elle a distingué les choses dignes d'être

M.E.C.D. 2017

admirées des tableaux purement commerciaux, elle a compris le charme et l'esprit de ce petit maître, elle lui donne la place qui lui convient à côté de Watteau.

Le plus brillant des satellites du maître de Valenciennes, celui qui continua le mieux sa manière, qui hérita davantage de ses qualités et s'inspira constamment de lui c'est Nicolas Lancret (1690-1743) peintre de Fêtes galantes, décorateur, portraitiste et illustrateur.

Il n'est pas d'œuvre plus complexe que la sienne, ayant subi des influences diverses parmi lesquelles prédominent celles des Hollandais et de Watteau, il va du réalisme le plus sincère, de l'observation la plus scrupuleuse, à la fantaisie la plus imaginative qui soit.

A l'exemple de Watteau, Lancret n'était point satisfait de lui, sa probité artistique était grande, il désirait se surpasser et jamais il ne fut troublé par les louanges qui lui étaient prodiguées, on le vit même à un âge avancé aller dessiner à l'Académie royale. Entouré d'une très vive admiration, il voulait sans cesse connaître davantage les ressources de la peinture; cette avidité, cette modestie, nous les retrouverons avec Quentin La Tour et Chardin.

Né dans un milieu modeste, Lancret a décrit la vie élégante, mondaine et frivole de la Régence, il possédait un goût, un tact, une noblesse innée, qui font de lui un peintre aristocratique, le peintre des seigneurs et des dames de la Cour, l'historiographe des réjouissances qui se déroulèrent sous le duc d'Orléans et Louis XV.

Au sortir de l'atelier de son premier maître Pierre Dulin, Lancret adopta la manière de Watteau, il y fut aidé par un long séjour chez Claude Gillot dont il subit l'influence, notamment en ce qui concerne l'amour du théâtre et de la comédie italienne.

Le 24 mars 1719, l'Académie royale le reçut avec une *Fête galante*, il avait été agréé en 1718, mais avait échoué au concours pour le premier prix de peinture, en 1711.

A l'exposition de la place Dauphine, il montra ses œuvres entre 1722 et 1724, la critique le signalait déjà comme un élève de Gillot et un émule de Watteau, elle

M.E.C.D. 2017

notait le caractère flamand de ses tableaux. Sur ce caractère flamand de certaines compositions de Lancret, M. Georges Wildenstein a apporté d'utiles précisions.

Ainsi dans la suite de la National Gallery intitulée *l'Enfance*, *l'Adolescence*, *la Jeunesse* et *la Vieillesse*, nous voyons une observation très fine en même temps qu'un réalisme issu de celui des Hollandais.

La Vieillesse nous montre une femme âgée qui, d'une main lasse, fait marcher son rouet tandis que sa compagne est endormie en une pose pleine de naturel qui fait songer à Nicolas Maës; un robuste vieillard flatte de la main un jeune chien, l'attitude de l'animal dénote des croquis sur nature, le reste du tableau s'éloigne de l'esprit flamand avec le vieux barbon repoussé par une jeune fille qu'il lutine et la maison de carton devant laquelle la scène se passe.

Curieux mélange de vérité et de fantaisie, cette toile est un exemple du dualisme qui existe chez Lancret et constitue son originalité et son attrait.

La Jeunesse nous éloigne de tout réalisme, le dessin est incorrect, les couleurs jolies mais conventionnelles, l'artiste a seulement voulu plaire et séduire, il a renoncé à cette sincérité dont *La Vieillesse* est toute pénétrée, peut-être a-t-il voulu par une technique opposée différencier les deux âges de la vie.

Ami de François Lemoyne, Nicolas Lancret a laissé une œuvre décorative fort importante; en 1730 il avait entièrement décoré l'hôtel portant le numéro 23 de la place Vendôme, qui après avoir appartenu au financier Law avait été acheté par M. de Boulogne en 1728; l'on trouvera dans l'ouvrage de M. J.-J. Guiffrey la description minutieuse de ces peintures.

Pour le cabinet du roi au château de la Muette, il avait peint quatre panneaux décoratifs intitulés *Les quatre saisons*; pour la salle à manger des petits appartements de Versailles, il avait exécuté en 1735 le célèbre *Déjeuner au jambon*, toile pleine de verve et de gaieté, souvenir des joyeuses réunions de Bagnolet et du Raincy que présidait le Régent.

En 1745, il avait peint trois dessus de porte à sujets

M.E.C.D. 2017

de Pastorale pour la chambre de la marquise de La Tournelle à Versailles.

Les portraits de Nicolas Lancret sont assez nombreux; outre son propre portrait de la collection G. Wildenstein, les plus célèbres demeurent ceux de Mlle Camargo et de Mlle Sallé; de celui de La Camargo, il existe quatre spécimens, les meilleurs sont à l'Ermitage et à Potsdam, on y voit la belle danseuse exécuter un pas avec Vestris dans un décor d'arbres parmi une élégante compagnie.

Le 14 avril 1732, Voltaire écrivait : « Hier M. Ballot vint me voir et m'emmener chez Lancret où je vis une très jolie peinture qui représente la plus jolie prêtresse de Diane qui ait jamais paru sur la scène. Le portrait de Mlle Sallé est ce qu'il devait être, meilleur que celui de Camargo ».

A son maître Watteau, Lancret prit le sujet de *l'Embarquement pour l'île de Cythère* (château de Sans-Souci), et *Personnages de la comédie italienne* (Louvre), comme aussi *Conversation galante* (Louvre).

En ses œuvres les moins intéressantes, il se rapproche au contraire de Boucher, ses pastorales ont souvent cette fadeur, cette mièvrerie, cette fausse sentimentalité que l'on ne trouve jamais chez Watteau, il a usé de ces moutons en peluche, de ces arbres peints de pratique dont le feuillage pend en grappes cotonneuses, de ces bergers et de ces bergères regardant, attendris, un oiseau en cage, de ce décor d'opéra-comique qui a tant fait pour le discrédit d'un Boucher.

Lancret retrouve son originalité avec *Le berger indécis* (Victoria et Albert Museum) et ses représentations de jeux.

Au musée de Stockholm, il nous initie aux plaisirs du *Colin-maillard*; à Potsdam au *Jeu du pied-de-bœuf*; au musée de Berlin à celui *des quilles*, enfin au Victoria et Albert Museum, au subtil délassement de *L'escarpolette*.

Descripteur de la vie joyeuse et facile de la Régence, doué d'un sens très fin de la composition et de la couleur, ayant pour lui un ensemble de qualités rares, Nicolas Lancret est un artiste inégal, il peut monter très haut

M.E.C.D. 2017

Cliché Braun

NICOLAS LANCRET — LA LEÇON DE MUSIQUE — 1743
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

et descendre très bas, dans ses œuvres les meilleures il se montre fort près de Watteau auquel l'on ne pourra cependant le comparer, car il lui manque cette perfection dans la simplicité, cette beauté spontanée qui jaillissent des créations du maître de Valenciennes.

Comme Gillot, Watteau et Pater, Lancret contribua à renouveler l'aspect de la peinture de genre en France, il est un des promoteurs du règne de la couleur, de l'imagination et de la poésie.

Ses meilleurs biographes, Ballot de Sovot, Mariette, Gersaint et plus récemment M. Georges Wildenstein ont bien compris ce qui le sépare de Watteau et aussi ce qui fait de lui l'un des meilleurs peintres de genre de son époque; l'on pourrait ajouter que, si Watteau n'avait point vécu, Lancret nous paraîtrait plus grand, mais sans Watteau qu'aurait-il fait ? La question posée se résoud d'elle-même.

Watteau est en effet la source où Pater et Lancret s'abreuvèrent et l'on ne peut les étudier que dans son rayonnement.

***

Dans ce rayonnement travaillèrent également une pléiade de petits maîtres que nous groupons ici à la suite de Lancret et de Pater car, sans être les disciples de Watteau, ils bénéficièrent largement de son enseignement et adoptèrent ses idées et sa manière de sentir.

Deux d'entre eux, Pierre-Antoine Quillard (1701-1733) et Antoine Pesne (1683-1757) se firent à l'étranger les ambassadeurs de Watteau.

C'est une physionomie un peu effacée que celle de Quillard; il obtint en 1724 le second prix de l'Académie et imita Watteau au point de tromper les amateurs; il s'était assimilé l'aspect tout extérieur des œuvres de Watteau sans en retrouver l'esprit, il n'avait pas cette touche large et puissante, cette couleur chaude et gaie que nous apprécions dans *l'Embarquement pour Cythère*. Il peignait assez petitement, abusant des détails menus et des fonds sombres, il se rattache à

M.E.C.D. 2017

certains Hollandais du XVII^e siècle avec des notes assez personnelles. Il dirigea, à Lisbonne, l'Académie de dessin et assuma la charge de peintre de la Cour, il jouissait d'une haute considération, ses petites scènes galantes ou champêtres évoquaient un monde nouveau, elles apportaient en Portugal un reflet du goût français et de ses raffinements.

Non seulement Antoine Pesne s'inspira de Watteau et le fit connaître en Allemagne, mais encore il conseilla au roi de Prusse dont il était le premier peintre d'acquérir de ses œuvres ainsi que des Lancret et des Pater, il s'efforça de les faire apprécier à leur juste valeur.

Le séjour de Watteau à Londres avait laissé un souvenir profond, le succès de Watteau et de ses disciples ne fit qu'augmenter, l'Angleterre accueillit avec admiration leurs œuvres et cette admiration dure encore; il serait injuste de passer sous silence le rôle du peintre Philippe Mercier (1689-1760), imitateur du maître de Valenciennes qui s'employa à populariser ses créations.

Autour de Watteau gravite tout un monde d'artistes charmants dont le plus agréable est peut-être François Octavien (1682-1740) qui affirme une étroite parenté avec Watteau dans *la Foire de Bezons* du Louvre, son morceau de réception à l'Académie royale.

La répétition dans le parc et *Pierrot désappointé* (musée de Nancy) sont une réminiscence de Watteau.

En 1724, Octavien avait été agréé à l'Académie royale avec *l'Entrée du roi dans la ville de Reims*, petite toile qui renouvelait la peinture d'histoire contemporaine en y introduisant un caractère plaisant et épisodique.

Bonaventure de Bar (1700-1729) est mort trop jeune pour donner toute sa mesure, *Fête champêtre* (Louvre) le montre très près d'Octavien et fidèle disciple de Watteau.

Etude d'homme debout, l'admirable dessin à la sanguine du musée Condé à Chantilly, était considéré jusqu'à maintenant comme l'une des plus parfaites créations de Watteau, comme celle où il affirmait le mieux son originalité. Une étude récente de M. Lucien

M.E.C.D. 2017

Guiraud a montré que ce dessin n'était pas de Watteau mais bien de Jacques-André Portail, que cette découverte honore grandement.

Portail exposa au Salon entre 1749 et 1759, il peignait des paysages, mais excellait surtout en des gouaches prestement enlevées, figurant des fleurs et des fruits, les amateurs modernes s'arrachent avec raison ces fraîches visions pleines de verve et de délicatesse.

Mais ce sont ses dessins qui constituent à notre sens sa gloire la plus légitime, il y égale Lancret et Pater quand il ne les surpasse point, il traite les scènes familières avec un esprit et un ensemble de rares mérites qui en font de vraies merveilles en leur genre, bien souvent on les attribuerait à Watteau lui-même.

Sanguine, dessin, aquarelle et lavis, peinture, tous ces modes d'expression, Portail les employa avec maîtrise, la collection Goncourt possédait son portrait par lui-même, œuvre remarquable.

Très instruit, Portail avait été en Italie où il rencontra Natoire; à Versailles il gardait les tableaux du roi qu'il connaissait mieux que personne et l'on retrouve dans ses dessins le fruit de ses études. Marmontel, dans ses *Mémoires*, écrit : « C'était mon délassement, ma promenade du matin, que d'aller voir les tableaux du roi. J'y passais des heures entières avec le bonhomme Portail digne gardien de ce trésor, à causer avec lui sur le génie et la manière des différentes écoles d'Italie et sur le caractère distinctif des maîtres. »

L'on serait heureux de voir le nom de Jacques-André Portail plus connu du public et ses œuvres appréciées comme elles le méritent, à côté de Watteau il tient un rang plus qu'honorable.

Jean-François de Troy (1679-1752), dans *Le Déjeuner d'huîtres*, de Chantilly, *La main chaude* de la National Gallery, nous présente une réminiscence agréable de Watteau.

M. Louis Réau a retrouvé chez le baron Louis de Rothschild à Vienne, quatre délicieuses scènes d'intimité galante représentant *Le jeu du pied-de-bœuf*, *La lecture du roman sous l'ombrage*, *Une dame à sa toilette*

M.E.C.D. 2017

et *Une dame attachant un nœud à l'épée d'un cavalier*; jamais de Troy n'a été plus près de Watteau, de Fragonard et de Lancret.

Les scènes militaires de Jacques Chantereau (1710-1757) rappellent les compositions de Pater dont il fut l'élève et par l'entremise duquel il subit l'influence de Watteau.

De Charles Parrocel (1688-1752) nous parlerons plus loin; qu'il nous suffise de dire que ce peintre de batailles doit à Watteau sa couleur chaude et brillante.

A la vente Cronier en 1905 a passé une *Causerie dans le parc* due au pinceau de Michel Barthelémy Ollivier (1712-1784) : rien n'affirme mieux la parenté de cet artiste avec Watteau que cette toile.

Cette parenté on la retrouve dans les sanguines et les dessins d'Ollivier, dont M. Edmond Pilon a bien noté le caractère si français, si élégant et si fin.

Le prince de Conti avait commandé à Ollivier une suite de quatre tableaux dont l'un est au musée du Louvre et les trois autres à Versailles.

Rien ne nous introduit mieux dans la vie d'un grand seigneur et de sa cour que ces toiles de petite dimension retraçant avec verve et fidélité certains événements relatifs à l'existence du prince de Conti et de sa famille. A Versailles nous avons, *Fête donnée par le prince de Conti au prince héréditaire de Brunswick Lunebourg à l'Isle-Adam en* 1766, le peintre a su éviter la monotonie que pouvait entraîner la représentation d'une foule assez dense; le prince de Conti est en jaune clair et le prince de Brunswick en noir, l'ensemble est amusant et spirituel.

Le cerf pris dans l'eau devant le château de l'Isle-Adam 1766, nous retrace la fin d'une de ces chasses où se plaisaient les grands seigneurs de ce temps; enfin dans *Le souper du prince de Conti au temple*, le prince a revêtu un bel habit rouge qui donne une note plaisante à l'ensemble du tableau. Au Louvre, se trouve la plus connue des compositions de cette série, elle s'intitule *Le thé à l'anglaise dans le salon du Temple*, elle fut exposée en 1777.

M.E.C.D. 2017

On y voit Mozart enfant, il est âgé de dix ans, c'est un petit homme déjà, fièrement assis devant un clavecin qu'il touche pendant que l'acteur Jéliotte chante en s'accompagnant d'une guitare.

Des vers accompagnaient cette toile :

On dresse des autels au thé,
Il méritait d'avoir un temple.

D'une couleur agréable, d'une harmonie séduisante, cette composition d'Ollivier nous paraît comme un dernier reflet de Watteau, elle évoque également l'une de ces réunions qui, au XVIIIe siècle, eurent une si grande place dans l'évolution des arts et des lettres : autour d'une tasse de thé, de beaux esprits discutaient politique, philosophie et littérature et de ces discussions sortaient des réformes nouvelles.

Sur le goût du thé dont le tableau d'Ollivier nous présente un exemple, M. Henri Cordier a donné des précisions fort intéressantes dans son ouvrage *La Chine en France au* XVIIIe *siècle*.

Dès 1650-1651, le thé japonais avait été importé à Amsterdam; le 2 janvier 1637, le gouverneur de la Compagnie des Indes hollandaises écrivait au Gouverneur général : « Comme le thé commence à devenir en usage parmi quelques gens, nous attendons quelques vases de thé chinois aussi bien que japonais par tous les navires. »

En 1667, les arrivages de thé deviennent considérables; pour la France, le thé se trouve mentionné, dès 1648, par Guy Patin, il écrit en effet : « Mazarin prend aussi du thé pour se garantir de la goutte. Ne voilà-t-il pas un puissant remède contre la goutte d'un favori. »

Dancourt fait usage du thé dans sa pièce *La maison de campagne*, jouée en 1691.

La faveur croissante de cette boisson d'Extrême-Orient nous amène à parler ici de la mode qui, à partir de 1680, inclina les peintres à utiliser pour leurs œuvres des éléments décoratifs empruntés à la Chine.

Antoine Watteau exécuta pour le cabinet du roi à la

M.E.C.D. 2017

Muette des figures chinoises et tartares, de Goncourt nous dit que Watteau avant d'entreprendre ce travail avait beaucoup étudié les choses chinoises.

D'après le Chinois F. Sâo, il avait fait un dessin très précis qui se trouve aujourd'hui à l'Albertina de Vienne, ses compositions de la Muette furent gravées par Jeaurat, Boucher et Michel Aubert.

En ce domaine, comme en beaucoup d'autres, Watteau ouvrit une voie qui fut suivie par un grand nombre de peintres de talent.

Le plus célèbre est Christophe Huët (+ 1759) qui, après avoir peint des carrosses et des chaises à porteur, exécuta des décorations dans le goût chinois, à Plaisance pour le financier Pâris-Duverney, à Bagnolet pour la salle à manger du Régent, à l'hôtel de Rohan (Imprimerie nationale) et enfin à Chantilly.

Le style Louis XV s'adaptait à merveille à une décoration chinoise pliée aux désirs de l'esprit français et aux nécessités de notre architecture.

Le Lyonnais Jean Pillement (1728-1808) paysagiste, décorateur et peintre de fleurs dont la gloire fut immense et qui a laissé des œuvres charmantes aux murs de bien des demeures du XVIII^e^ siècle, a pris à Watteau non seulement ses chinoiseries mais aussi son amour de la nature et sa fantaisie débordante. Une exposition en mai 1928 a révélé complètement l'attachante personnalité de Pillement qui, entre Watteau et Boucher, tient une place de choix dans le domaine de la décoration.

En ses *Métamorphoses* de l'hôtel du Maine, François Lemoyne semble s'être inspiré de Watteau ou tout au moins avoir subi son influence, cette influence nous la retrouverons au chapitre suivant, avec Boucher qui débuta par copier Watteau comme Fragonard d'ailleurs.

M. Pierre Marcel trouve également un souvenir de Watteau chez Louis Vigée (1727-1767), Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine (1745-1830) et deux étrangers : Klingstedt qui reproduisit les tableaux de Watteau sur des tabatières, et Stanislas-Auguste Czartoriski, élève de Casanova, qui pasticha grossièrement le maître dans sa décoration

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

MICHEL-BARTHÉLEMY OLLIVIER — LE THÉ A L'ANGLAISE CHEZ LE PRINCE DE CONTI — 1777
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

du château de Pawazki, le Petit Trianon polonais. Un grand nombre de copistes profitèrent de la vogue de Watteau, de Lancret et de Pater pour reproduire leurs œuvres commercialement, pendant des années les faux furent fabriqués sur une grande échelle, ce qui doit rendre prudents les amateurs actuels.

Ces copistes se nommaient, Étienne Desrai, Stiemart et les Tremblin. Professeur à l'Académie de Saint-Luc, André Tremblin faisait copier d'après Watteau, Lancret et Pater. M. Georges Wildenstein écrit à ce propos qu'à sa mort l'on trouva dans son atelier du quai de Gesvres, quarante-huit copies d'après Watteau et Lancret.

Il nous reste à dire un mot de deux artistes que la postérité entoure d'un oubli assez injuste, et qui, portant le nom illustre de Watteau, se sont vu éclipsés par la gloire de leur parent.

Louis Watteau (1731-1798), neveu d'Antoine et père de François Watteau (1758-1823) était né à Valenciennes; en 1755, il se fixa à Lille, d'où son nom, de Watteau de Lille.

Membre de l'Académie de cette ville il voulut faire poser le modèle nu comme cela se pratiquait à Paris, mal lui en prit, on cria au scandale et il fut destitué de son poste avec son collègue Tillier, il dut même quitter la cité où il ne revint qu'en 1777.

Louis Watteau est surtout connu par ses sujets de genre, mais il exécuta pour l'église Saint-Maurice de Lille et l'église d'Avesne de grandes compositions religieuses.

Peintre de genre, peintre religieux, paysagiste et peintre d'histoire, son talent nous paraît intéressant et digne d'être plus connu.

Son fils, François Watteau, professeur à l'Académie de Lille, obtint en 1774 la médaille d'honneur de sa ville et travailla à Paris avec Durameau. L'Académie royale lui décerna, en 1782, une médaille et, en 1786, il devint professeur puis directeur en 1812.

Ses toiles les plus célèbres sont *La braderie de Lille* et *Procession à Lille en* 1780.

M.E.C.D. 2017

On lui doit la réorganisation du musée de Lille dont son père avait dressé l'inventaire en 1795.

***

L'on pourrait appliquer à Watteau et à son école ce qu'un critique écrivait tout récemment à propos de François Couperin-le-Grand (1668-1733), l'action de ces maîtres en peinture et dans le domaine musical s'avère identique, elle contribua à produire des œuvres dont le caractère est parfois bien proche.

« François Couperin, comme compositeur réformiste, joue un des rôles les plus importants dans l'histoire de la musique à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^. Au style certainement ingénieux, mais un peu froid des contrapuntistes, Couperin oppose un art imagé, expressif, voire même dramatique. Sa musique admirable est faite d'élégance, de distinction, d'ordre, d'esprit, de coloration personnelle et inédite, de relief pittoresque. Dans ses œuvres, on peut reconnaître le style français de Lulli, le style italien de Corelli et son style très personnel. »

Ces lignes judicieuses qui s'appliquent surtout au magnifique *Concert dans le goût théâtral*, pourraient être écrites sur Antoine Watteau.

Lui aussi a donné à la peinture française qui se traînait à la suite de Nicolas Poussin et de Charles Le Brun dans de grandiloquentes et fades compositions historiques, l'amour de la nature, de l'élégance, de la poésie, lui aussi avec l'apport flamand et italien a créé une vision essentiellement originale et précieuse; comme Couperin mais avec des possibilités d'expression bien plus étendues, il a été un réformateur, une porte ouverte sur une route où s'engagèrent tous les artistes du XVIII^e^ siècle.

Antoine Watteau délaissant l'histoire ancienne et les pénibles reconstitutions archéologiques, renonçant à suggérer des choses qu'il n'avait point vues, rejetant toute littérature pédante ou abstraite, se limitant au tableau de chevalet et à la petite décoration, a donné à

M.E.C.D. 2017

la peinture de genre tout ce qui lui était nécessaire pour prospérer. C'est-à-dire un goût très vif et une science parfaite de la couleur héritée des Flamands et des Vénitiens, un amour sincère pour la nature et le paysage, une compréhension fine du théâtre, de ses beautés et de ses limites, enfin un sentiment exquis des nuances, une manière de poésie subtile et délicieuse qui était une grande nouveauté. Watteau a contribué à introduire dans la peinture le culte de la femme, la célébration des Jeux de l'amour, il l'a fait avec un tact, une délicatesse que l'on retrouvera rarement chez ses successeurs, car il ne connut jamais ce qui dans leurs œuvres demeure fade et conventionnel, il n'est point un peintre de boudoir, mais le peintre de l'esprit français dans tous ses raffinements.

Les femmes de Watteau, jeunes et jolies, élégantes et gracieuses, ouvrent triomphalement cette longue galerie féminine qui est l'une des parures de notre XVIII^e siècle; elles ont un caractère bien à lui, moins matérielles, plus variées, plus humaines, que celles d'un Boucher et d'un Fragonard, elles sont douées d'une psychologie dont l'on sent le prix au cours d'une étude approfondie de son œuvre.

Avec des sujets de fantaisie, familiers et fort simples, Watteau engageait la peinture de genre dans une voie qui lui était singulièrement propice et où elle devait atteindre à la perfection.

A côté des portraits de Largillière et de Rigaud, des décorations de François Lemoyne et des compositions historiques de son époque, l'œuvre de Watteau, qui ne dépasse point 1721, est déjà l'œuvre d'un artiste moderne plus près de Chardin et de Fragonard que de Louis de Boullongne et de Jouvenet, il faudra la réaction néo-classique pour éteindre sa bienfaisante influence qui réchauffa tout le XVIII^e siècle et dont nous allons voir au chapitre VI les bénéficiaires.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE V

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN, LES PEINTRES DE NATURE MORTE ET D'INTIMITÉ FAMILIALE. LE RECUEILLEMENT DEVANT LA NATURE.

L'héritage flamand et hollandais dans le domaine de la nature morte, de la peinture animalière et de la peinture de genre. — Les prédécesseurs de Chardin, Belin de Fontenay, J.-B. Forest, François Desportes et J.-B. Oudry. — Chardin, peintre de nature morte, de scènes de genre, portraitiste et pastelliste. Caractères de son génie. — Les imitateurs et les contemporains de Chardin, Bachelier, Roland de la Porte, Mme Vallayer-Coster. — Françoise Duparc, peintre de genre dans la manière de Chardin.

Le visiteur du musée de La Haye s'arrête avec émotion devant une petite toile de Pieter de Hooch (1629-1684), intitulée *La tâche maternelle*. Par une belle journée d'été ensoleillée et claire, le peintre nous introduit dans son logis : assise près d'un lit à courtines, sa femme raccommode quelque vêtement usagé, tandis qu'un petit chien, les oreilles dressées, semble attentif au moindre bruit venu du dehors, une porte ouverte laisse apercevoir une seconde pièce baignée de lumière intense, un air de fête règne partout.

Sous les caresses du soleil pénétrant en vainqueur dans les coins les plus retirés, chaque objet devient digne d'admiration, les carreaux de faïence luisent délicate-

M.E.C.D. 2017

ment, les rideaux du lit prennent des tons éclatants, la bassinoire paraît d'or et de rubis.

A travers la fenêtre ouverte l'on devine quelques frondaisons, l'esprit se plaît à évoquer des rangées d'arbres au feuillage léger se mirant dans un canal sillonné de barques, des allées ombreuses dont le calme n'est rompu que par le murmure des eaux et où se promènent de graves bourgeois, des maisons peintes de couleurs vives, respirant le bonheur familial et la tranquillité dans le travail.

Avec un sujet aussi simple, Pieter de Hooch fait surgir à nos yeux un monde évanoui, le sien, cette Hollande du XVII^e^ siècle, vivant sur elle-même, jouissant de richesses venues de terres lointaines et trouvant dans le cadre intime de l'existence journalière un thème admirable à ses méditations artistiques.

Pieter de Hooch et Vermeer de Delft (1632-1675), ce dernier avec un génie plus rare, ont donné à la peinture de genre l'une de ses formes les plus parfaites; leurs œuvres présentent un aspect complet et définitif qu'il sera impossible de surpasser, nul artiste n'a jamais pu s'élever jusqu'à eux, sauf un, l'une des gloires de l'école française, Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Alors que la peinture de genre se mourait en Hollande aux mains des successeurs dégénérés des maîtres, un artiste français retrouvait la simplicité, l'atmosphère et la couleur qui faisaient le prix des créations d'un Pieter de Hooch et d'un Vermeer, son amour de la nature le faisait accéder à une perfection voisine de la leur, son émotion trouvait pour s'exprimer des accents également admirables. N'ayant point quitté Delft, sa ville natale, pauvre, vivant dans l'obscurité, privé de modèle, Vermeer a cependant créé des chefs-d'œuvre, les épisodes les plus humbles dont est tissée l'existence de chaque jour lui ont suffi, il en est de même pour Chardin, une mère habillant son enfant, un petit garçon jouant avec des cartes, voilà ce qu'il peint, son génie comme celui de Vermeer confère à ces sujets un intérêt extraordinaire.

Gérard Ter Borch (1617-1681), Adrien Brouwer (1605-1638), Jean Steen (1626-1679) et la plupart des

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE OUDRY — BLANCHE, CHIENNE DE LA MEUTE DE LOUIS XV
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

artistes hollandais du XVII^e siècle ayant rejeté la peinture historique et mythologique par nécessité politique et sociale, élevèrent la peinture de genre à un degré de beauté étonnante; leur exemple fut fécond en France, il affranchit les peintres français de la sécheresse et de la lourdeur qui régnaient auparavant, il leur donna le goût de la simplicité, de l'harmonie et de la couleur, il leur permit de comprendre combien la recherche de la vérité appliquée aux moindres choses peut engendrer des chefs-d'œuvre.

Certes, au moment où Chardin commence à peindre l'on est bien loin du jour où Louis XIV commandait qu'on ôtât de sa présence *les magots* de Téniers; au contraire, les toiles des Hollandais sont fort prisées au XVIII^e siècle, les amateurs se les arrachent, des imitateurs nombreux s'empressent de les copier; le désir d'intimité et de simplicité qui se manifeste en littérature à partir de 1740 trouve dans les œuvres hollandaises un sujet d'admiration.

Poser quelques fruits sur une table, arranger harmonieusement des pièces de gibiers ou bien encore grouper des ustensiles de cuivre, ce fut toujours pour les Hollandais et les Flamands, un rare plaisir, ils peignaient ces objets avec une attention considérable, ils y attachèrent une importance extrême et varièrent savamment leur effet.

En Hollande, Willem Kalff (1622-1693) composa de belles natures mortes, de même que Willem Claesz Heda (1594-1680) et Gabriel Metsu (1629-1667). Dans les Flandres, François Snyders (1579-1657) qui collabora avec Rubens, et Jean Fyt (1611-1661) restent les meilleurs nature-mortistes.

A ses débuts la peinture française semblait devoir accorder une large place à la nature morte, elle en fut détournée par l'apport italien et le culte de l'antiquité; cependant à partir du XVII^e siècle d'excellents peintres s'adonnèrent à ce genre très spécial, l'un des plus célèbres est Monnoyer; des maîtres, tels que Philippe de Champaigne, les Le Nain, Rigaud et Largillière réussirent de splendides morceaux.

M.E.C.D. 2017

L'influence flamande et hollandaise prépondérante au XVIII^e siècle redonna bientôt à la nature morte un rang appréciable; en dehors de Chardin, ses meilleurs représentants sont Forest, Desportes, Belin de Fontenay et J.-B. Oudry, leurs œuvres sont comme une préface aux créations de cet artiste de génie, elles contribuent à les expliquer, elles en montrent les origines.

Scènes de genre d'intimité familiale, natures mortes aux couleurs profondes, ces formes d'art si éloignées des recherches habituelles des peintres du XVIII^e siècle français demeurent l'un des aspects les plus séduisants de cette époque.

Après avoir contemplé les créations capricieuses et fantaisistes d'un Fragonard, avoir vu la majestueuse dignité des portraits d'un Rigaud et d'un Largillière, après avoir analysé l'art nuancé et subtil d'un La Tour et d'un Perronneau, l'œil se repose avec plaisir devant des sujets dénués de prétention et qui valent par leurs seules qualités d'exécution dont toute littérature est absente, et où la recherche scrupuleuse de la vérité ne s'obscurcit d'aucune autre préoccupation.

La spécialisation absolue est chose rare au XVIII^e siècle, les artistes dont il va être question ici ne se bornèrent point à la nature morte et aux scènes de genre, ils voulurent encore révéler leur talent en d'autres domaines, ils firent comme Chardin et s'efforcèrent d'élargir un horizon devant lequel la critique et le public auraient bien voulu les arrêter. Les peintres qui se trouvent groupés en ce chapitre ne furent pas seulement des praticiens habiles connaissant les ressources de leur métier et produisant en série des œuvres estimées d'une clientèle considérable, on ne les vit pas à chaque Salon présenter des œuvres types, bien représentatives de leur manière, ils étaient au contraire des artistes au sens le plus noble du mot et si parfois ils répétèrent fréquemment un sujet, ils surent apporter à cette répétition des variantes que nous retrouvons chez Chardin.

Ils eurent d'autant plus de mérite à le faire que leurs créations étaient fort appréciées, on aimait en orner les salles à manger ou les cabinets, elles avaient leur rôle

M.E.C.D. 2017

dans l'ameublement d'une pièce, elles bénéficiaient d'une mode venue de Hollande et qui se perpétua jusqu'à la fin du siècle.

Parce qu'ils s'adressaient à un public élargi ces peintres connurent une grande notoriété et jouirent des biens de la fortune, des hommes tels que Desportes et Oudry occupaient un rang appréciable parmi les artistes de leur temps.

Encore une fois ni Belin de Fontenay, ni Forest, ni Desportes, ni Oudry ne furent des spécialistes, ils étaient trop intelligents pour l'être, on ne les vit point comme certains peintres du XIXe siècle recommencer éternellement la même toile et se bien garder d'innover, rien n'est plus éloigné de leur génie que cette méthode néfaste, commercialisation et aussi déchéance de l'art.

La vogue extrême du tableau de chevalet dont bénéficièrent si largement les peintres de nature morte constitue l'un des phénomènes les plus intéressants de l'évolution de l'art français au XVIIIe siècle.

Au lieu d'admirer un tableau uniquement pour lui-même, de le considérer comme formant un tout en soi, et de vouloir lui donner la première place dans le cadre de la vie, au lieu d'accorder à l'œuvre peinte une importance primordiale à la manière des Vénitiens du XVIe siècle, la société française du XVIIIe siècle n'a vu en lui qu'un des éléments d'un ensemble décoratif, elle a voulu le plier au rythme de l'architecture et des arts mineurs, il est descendu de son piédestal pour concourir à une harmonie générale, il y a souvent perdu de son intérêt, sa primauté s'en est trouvée amoindrie, il lui a fallu se restreindre à des sujets plus menus, obéir aux désirs d'une clientèle mondaine.

***

Si Baptiste Monnoyer (1634-1699) appartient entièrement au XVIIe siècle, son élève Belin de Fontenay (1653-1715) prolongea son esthétique et se montra, comme lui, fidèle disciple des Hollandais.

M.E.C.D. 2017

Reçu à l'Académie avec une grande nature morte, représentant *Un vase doré garni de fleurs et un buste en bronze de Louis XIV*, il connut bientôt de très vifs succès.

Il excellait à peindre les fruits et les fleurs, s'inspirant des Hollandais, il aimait les placer sur un fond sombre de manière à en faire ressortir l'éclat; il attachait un prix considérable à son dessin, il provoquait l'admiration en agrémentant ses fleurs et ses fruits de gouttes de rosée, de papillons, de chenilles qui donnaient l'illusion de la réalité.

Pour Louis XIV il peignit à Versailles, à Marly, à Fontainebleau et à Compiègne, le roi l'estimait beaucoup, il l'appelait le petit Raphaël et le venait souvent voir peindre.

Logé au Louvre, gratifié d'une pension de quatre cents livres, Belin de Fontenay travailla également pour les Gobelins et La Savonnerie.

Il exécuta quelques portraits assez médiocres, l'un d'eux se trouve au musée de Caen, il est entouré d'une guirlande de fleurs traitée avec le procédé hollandais, c'est-à-dire sans grande souplesse ni fraîcheur mais avec un luxe de détails inouï.

Belin de Fontenay se plaisait aux arrangements fastueux et un peu lourds, il n'avait point le goût de la simplicité et des nuances de couleurs, ses natures mortes participent à des préoccupations voisines de celles d'un Rigaud et d'un Largillière, rien n'est plus éloigné de l'idéal de Chardin que le sien.

L'on verra au musée de Marseille son portrait par Joseph-Guillaume Duplessis, dit le Vieux.

De Largillière, le musée d'Amiens expose une magnifique nature morte d'une facture toute rubénique, l'on ne sait s'il faut en admirer davantage l'harmonie ou la couleur.

L'un des meilleurs portraits de Largillière figure son beau-père, Jean-Baptiste Forest (1636-1712); celui-ci en dehors de ses paysages a laissé de bonnes natures mortes.

La personnalité de Forest est fort attachante; admi-

M.E.C.D. 2017

rateur de Titien et de Giorgone, il resta sept ans en Italie; sa connaissance de la peinture ancienne et son érudition l'avaient fait choisir par M. de Seignelay pour l'achat de tableaux italiens.

Marchand à ses heures, possédant une merveilleuse bibliothèque d'art, Forest réunissait chez lui les artistes et les gens de lettres, ses connaissances étaient très appréciées, on avait recours à lui en maintes occasions, c'était un de ces esprits éclairés dont le XVIII^e^ siècle fut singulièrement riche. La chasse a toujours été le sport favori des rois de France, au sortir de la vie de Cour rétrécie par l'étiquette ils aimaient s'élancer au galop de leurs bons chevaux flamands à travers les vastes plaines des environs de Paris, s'enfoncer dans les forêts profondes, s'enivrer de grand air et montrer leur adresse.

Aucun n'y manqua, Louis XIV adorait la chasse, il entretenait une meute célèbre et déployait une rare souplesse; Louis XV suivit son aïeul dans ce goût; enfin Louis XVI, au moment où l'émeute grondait à Paris et où les femmes de la Halle se mettaient en marche sur Versailles, ne pouvait s'empêcher de courir le gibier et d'oublier le péril qui le menaçait.

L'amour de la chasse impliquait celui des chiens; Louis XIV, comme plus tard Louis XV, avait des favoris dans sa meute, il demanda à plusieurs reprises à François Desportes (1661-1743) de les peindre. Au Louvre, l'on peut voir deux tableaux qui conservent la fidèle image des chiennes du grand roi, l'un représente, *Diane et Blonde, chiennes de la meute du roi Louis XIV, chassant le faisan*; l'autre, *Bonne, Nonne et Ponne, chiennes de la meute de Louis XIV, arrêtant des perdrix.*

C'était faire sa cour au roi que de lui parler de sa meute; rentré dans ses appartements, il se plaisait à contempler les œuvres de Desportes qui lui conservaient l'aspect de ses compagnons de plaisir; attachant un grand intérêt à la race et aux caractères de chaque chien, Louis XIV demandait à son peintre une scrupuleuse exactitude.

M.E.C.D. 2017

Élève du Flamand Nicasius, François Desportes possédait toutes les qualités requises pour la peinture des animaux, il suivait fidèlement la grande tradition de Rubens, alliant à un souci extrême de la vérité une couleur chaude et agréable.

Il semble avoir eu une prédilection pour les chiens, aimant placer sur une même toile, du gibier mort, des fleurs et des chiens, plusieurs exemples sont au musée du Louvre.

Desportes savait admirablement rendre les plumages des oiseaux morts, la douceur de la fourrure du gibier, il apportait une attention merveilleuse à transcrire la nature; dans ce domaine, il parvint à la limite de la perfection.

Le grand roi pouvait contempler avec satisfaction ces natures mortes, ces chiens, ces fleurs qui lui rappelaient les lointaines équipées et le reposaient des préoccupations de l'État dont il assumait la lourde charge.

Suivant toutes les chasses royales, Desportes recevait plus de commandes qu'il n'en pouvait exécuter, les châteaux de Marly et de Meudon étaient remplis de ses œuvres.

Le Régent qui l'aimait beaucoup lui commanda des toiles pour le Palais royal et des modèles de tapisserie pour les Gobelins et la manufacture de tapis de Chaillot.

Les amateurs de Munich, de Vienne, de Londres et de Turin réclamaient des tableaux de Desportes; il séjourna lui-même assez longtemps en Angleterre; il fut un excellent ambassadeur de l'art français en Pologne où il alla peindre Jean Sobieski.

La collection de Louis XV comprenait quinze sujets de Desportes; après sa mort, la faveur dont jouissait ses œuvres ne fit qu'augmenter. Nous leur trouvons encore aujourd'hui de rares mérites, aussi bien pour leur couleur que pour la sûreté de leur dessin. Il convient d'admirer les études de ce maître au château de Compiègne où elles se trouvent en partie réunies aujourd'hui.

Le musée du Louvre expose un petit tableau intitulé *Gibier mort*; il est attribué à Antoine Watteau; à nos yeux non seulement cette attribution ne fait aucun

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN — LE BÉNÉDICITÉ — 1740
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

doute, mais encore cette œuvre doit être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du maître. De même que Desportes, Antoine Watteau se montra disciple de Rubens, mais quelle délicatesse, quelle mesure exquise, quelle harmonie en cette toile où tout est le fruit du génie, Chardin lui-même n'a jamais pu faire mieux. A plusieurs reprises, Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) exécuta des compositions sur des sujets semblables à ceux de François Desportes.

En 1722, il envoyait à l'exposition de la Jeunesse des scènes de chasse; en 1743, il présentait au Salon, *Butor et perdrix gardés par un chien blanc*; un peu plus tard, il brossait le portrait de *Blanche, chienne de la meute de Louis XV*; déjà en 1727 il avait peint pour le roi quatre chiens de chasse en deux tableaux.

Comme Desportes, il suivait les chasses royales, principalement la chasse au cerf; le duc d'Antin lui commanda en 1728 *Fin de chasse au cerf* qui faisait partie d'une série de onze pièces sur des thèmes analogues. Oudry naquit dans un milieu favorable à l'éclosion de son génie; son père marchand de tableaux et membre de l'Académie de Saint-Luc, lui donna les premières leçons; puis il entra chez Serre et enfin chez Largillière où il demeura cinq années.

A ce maître excellent, il dut son amour pour Rubens dont il copia les œuvres au Luxembourg, il lui dut aussi sa connaissance du dessin et de la couleur.

L'exemple de Berchem et les conseils de Largillière le dirigèrent vers la peinture des animaux, des fleurs et des fruits, ce qui ne l'empêcha nullement de s'adonner au portrait, à la composition décorative et à l'illustration.

Reçu à l'Académie en 1717, professeur, pensionnaire du roi, logé aux Tuileries, il ne tarda point à connaître une grande renommée. Le comte de Tessin acquit de ses œuvres, le prince de Mecklembourg fit bâtir une galerie dans son château de Schwerin, spécialement affectée aux œuvres d'Oudry.

Directeur de la manufacture des Gobelins et de celle de Beauvais, il mourut entouré de la considération et de l'estime de tous.

M.E.C.D. 2017

Pour la reine Marie Leczinska il avait exécuté les panneaux des *Cinq sens*; pour la Dauphine, les panneaux *Les quatre saisons*; en 1750, il peignit la toile intitulée *La ferme* (musée du Louvre), que la reine copia (musée de Versailles).

Ce fut un excellent artiste, poli, consciencieux, ami de la vérité, l'une des parures de l'art français au XVIII^e siècle.

Sa connaissance des animaux, son amour pour les fruits et les fleurs lui firent exécuter de merveilleux cartons de tapisserie pour Beauvais, c'étaient des scènes de chasse, des verdures, des amusements champêtres ou bien encore des sujets empruntés aux fables de La Fontaine.

Travailleur infatigable, non content de son labeur journalier, Oudry passait ses soirées à dessiner sur du papier bleu; entre 1729 et 1730 il fit de la sorte deux cent soixante-quinze dessins sur les fables de La Fontaine. Attachant une importance légitime à la technique, Oudry prononça un discours à l'Académie royale sur *La pratique de la peinture*, c'est un précieux enseignement pour les peintres, l'on y trouve les plus utiles conseils, en même temps qu'un état précis de la science picturale au début du XVIII^e siècle, M. Tristan Lecrère a parfaitement raison d'en signaler l'importance.

L'on trouve dans les critiques que provoquaient les Salons, des rapprochements fréquents entre J.-B. Oudry et Chardin.

Ainsi Grimm écrit à Diderot : « Chardin a les mêmes talents qu'Oudry excepté dans le paysage. »

En leur *Jugement sur les ouvrages du Salon de* 1751, Le Comte et Coypel s'écrient : « Avec le talent qu'a M. Chardin, quelle satisfaction pour les amateurs s'il était aussi laborieux et fécond que M. Oudry! »

L'abbé Garrigues de Froment dans son *Sentiment d'un amateur sur le Salon de* 1753, écrit : « S'il fallait comparer la façon de faire de M. Chardin dans le genre des animaux à celle de M. Oudry, je croirais avec raison de prétendre que celle du premier est plus fière, plus pittoresque, et celle du dernier plus lâche, mais plus étudiée et plus caressée. »

M.E.C.D. 2017

Ces quelques opinions montrent que bien souvent Oudry et Chardin furent égalés l'un à l'autre.

Contrairement à Chardin, Oudry peignait très vite, sa fécondité est extraordinaire, elle l'entraîna à se répéter et à se laisser aller à sa facilité naturelle sans contrôler ses sensations sur nature; d'autre part, Oudry suit davantage les enseignements des Flamands et de Largillière, il ne prétend point innover, sa personnalité n'aspire pas à se révéler en des domaines inexplorés.

Il y a entre Oudry et Chardin la différence qui existe entre un artiste habile et consciencieux et un génie qui s'éleva au-dessus de ses prédécesseurs en élargissant leur vision et en y apportant des éléments neufs. Ainsi l'art de J.-B. Oudry demeure plus près de celui de Desportes que de celui de Chardin, cependant par bien des côtés il doit être étudié en parallélisme étroit avec ce dernier.

***

Le 3 novembre 1699 fut baptisé en la paroisse de Saint-Sulpice, Jean-Baptiste Siméon Chardin, fils de Jean Chardin, maître menuisier et de Jeanne-Françoise David sa femme, demeurant rue de Seine. En gravissant les marches de l'église, chargée de son précieux fardeau, Mme Chardin ne se doutait pas que l'existence entière de la frêle créature qu'elle portait dans ses bras, s'écoulerait aux environs de ce majestueux monument, non loin des verdures du Luxembourg. Si elle avait pu lire dans l'avenir, elle aurait vu son enfant grandir et travailler passionnément dans l'une des maisons basses du quartier, elle l'aurait vu, jeune artiste de talent, conduire à un autel de cette même église, Marguerite Stainctar qu'il épousa le 1er février 1731, pour la perdre quatre ans plus tard; elle l'aurait vu, comme elle le faisait maintenant, regarder amoureusement son fils nouveau-né Jean-Pierre; puis ses yeux auraient contemplé l'harmonieuse unité d'une vie dévouée à l'art, féconde en chefs-d'œuvre, entourée d'estime et d'unanime admiration; une seconde fois

M.E.C.D. 2017

devant elle se serait déroulée la cérémonie du mariage de son fils avec Françoise-Marguerite Pouget; cette fois J.-B.-S. Chardin n'est plus un jeune homme, sa démarche est moins sûre, moins alerte son pas, mais dans sa physionomie intelligente et ouverte se reconnaît l'homme qui s'est imposé par son seul génie; un logement au Louvre, une pension royale, les attentions flatteuses des amateurs ont récompensé la modestie et le génie; cette créature qu'elle serre contre son sein s'éteindra auréolée de gloire et quand son convoi funèbre quittera Saint-Germain-l'Auxerrois pour aller au cimetière, ce ne sera point l'oubli mais l'admiration des siècles qui s'emparera du nom de Chardin.

La bonne bourgeoise qu'était Mme Chardin ne fit point ce rêve, soyons-en assuré; les parents du jeune Jean-Baptiste-Siméon se préoccupèrent de lui trouver une situation, grande fut leur anxiété quand il se déclara peintre et voulu suivre sa vocation; après bien des résistances ils cédèrent non sans angoisse.

Vêtu d'un habit propre et bien coupé, du linge blanc à son jabot et à ses manchettes, portant des bas et des souliers, le jeune Chardin devait ressembler à ces délicieux petits garçons qu'il peignit ensuite, comme eux il appartenait à une famille aisée, aux solides qualités d'ordre et de travail, comme eux il avait une mère vigilante qui lui brossait son chapeau et veillait à sa tenue.

Dans l'atelier de Cazes, il copia des dessins et des plâtres, il apprit à dessiner, mais il ne se distingua par aucune qualité, l'étude semblait l'ennuyer, lents étaient ses progrès.

Une fortune heureuse mit sur son chemin Noël Nicolas Coypel qui le chargea de peindre les accessoires d'un grand tableau; ce fut pour le jeune homme une révélation : si copier des plâtres et des dessins lui semblait fastidieux, peindre des objets colorés, baignés de lumière lui parut un plaisir sans pareil.

Quelque temps après, J.-B. Van Loo l'associa à la restauration de la grande galerie de Fontainebleau et n'eut qu'à se louer de ses services. Déjà Chardin attire l'attention, la maîtrise de ses natures mortes

M.E.C.D. 2017

étonne, l'exposition de la Jeunesse lui donna l'occasion de manifester son talent.

Cette exposition avait lieu le jour de la Fête-Dieu, une procession partait de l'église Saint-Barthélémy qui s'élevait à l'emplacement du Tribunal de commerce actuel et faisait par les quais le tour de la pointe de la Cité, elle s'arrêtait place Dauphine devant un magnifique reposoir, sur les riches tentures accrochées par les propriétaires des maisons l'on avait pris l'habitude de mettre des tableaux.

Depuis la suppression du Salon en 1704, l'exposition de la place Dauphine suscitait un intérêt croissant, pour un artiste c'était le seul moyen de montrer ses œuvres au public.

En 1728 Chardin envoya douze toiles, parmi lesquelles, *La raie* (Louvre) et *Le buffet*.

Encouragé par les louanges qui lui furent décernées à cette occasion et surmontant sa timidité habituelle, Chardin décida de se présenter à l'Académie royale, sans faire de visites ni solliciter personne.

Cochin dans son *Essai sur la vie de Chardin* a raconté la chose de cette manière : « Il forma en 1728 le projet de se présenter à l'Académie. Il voulut cependant connaître le sentiment des principaux officiers de ce corps. Il usa d'un petit artifice, bien permis, pour s'assurer leurs dispositions favorables. Il plaça dans la première chambre, comme au hasard, les tableaux qu'il avait à présenter, et se tint dans la seconde. M. de Largillière, excellent peintre, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens sur les effets de la lumière, vint chez lui. Il s'arrêta à regarder ces tableaux avant que d'entrer dans la chambre où était M. Chardin. En y entrant, il lui dit : — Vous avez là de très bons tableaux. Ils sont sûrement de quelque bon peintre flamand. C'est une excellente école pour la couleur que celle des Flandres. Voyons maintenant vos ouvrages. — Monsieur, vous venez de les voir, dit M. Chardin. — Quoi ? ce sont ces tableaux que... — Oui, monsieur. — Oh! mon ami, dit M. Largillière en l'embrassant, présentez-vous hardiment. M. Cazes qui y fut pris à

M.E.C.D. 2017

peu près de même, se trouva un peu blessé que son élève lui ait joué cet espèce de tour, qui lui avait arraché un éloge des plus forts. Il le lui pardonna cependant bien vite, l'encouragea fort, et se chargea de sa présentation. En effet, M. Chardin fut agréé à l'Académie avec un applaudissement général. » Comme remerciement, il offrit à l'illustre compagnie *La raie* et *Le buffet*.

A partir de ce jour, les amateurs prirent souvent le chemin de l'atelier de Chardin, ils furent heureux de placer dans leur cabinet quelques-unes de ses toiles, ils appréciaient en lui un caractère flamand qu'ils prisaient beaucoup, c'était le temps où une toile de Téniers provoquait la plus vive admiration, chacun voulut posséder une nature morte ou une scène de genre de ce peintre français dont le talent balançait celui des Hollandais.

Si parfois la critique se montra injuste à son égard, si le genre qu'il pratiquait occupait une place secondaire dans la hiérarchie des arts, il n'en est pas moins vrai qu'à chaque Salon, les œuvres de Chardin étaient louées et suscitaient un véritable enthousiasme, seuls ses portraits ne furent point considérés à leur juste valeur.

Au terme de sa carrière, on l'accusa de faiblir et de se relâcher, ce qui était faux, il le prouva en peignant à la veille de sa mort, en 1779, son *Jacquet* qui réunit l'admiration de tous.

Contrairement à la plupart des artistes de son temps, Chardin n'aimait ni l'intrigue ni le monde, il lui déplaisait de solliciter des faveurs, il était mal à l'aise quand on lui demandait le prix d'un tableau, il abandonnait ses œuvres pour des sommes fort minimes, aussi vécut-il pauvre, dans une demi-gêne qui l'honore grandement. Jouissant de l'estime de ses confrères et de l'admiration du public, imposant le respect par la noblesse de son caractère, et l'affection par une bonté simple et vraie, Chardin a voulu vivre pour son art, loin du bruit de la ville et de la Cour, il a aimé le recueillement dans l'intimité familiale, il s'est contenté des plus humbles modèles, aucune existence n'a été plus unie, plus laborieuse et plus belle que la sienne.

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN — CHARDIN AUX BÉSICLES — 1771
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Devant une bassine de cuivre dont un rayon de soleil faisait briller d'un éclat triomphant certaines parties pour rejeter les autres dans une ombre lumineuse, devant quelques pêches aux tons de rubis et de pourpre, devant une grappe de raisin à la peau pastellée, devant une bouteille poussiéreuse, en face de ces objets où la nature avait mis toutes ses richesses et toutes ses merveilles, Chardin se sentait heureux de ce bonheur de l'artiste capable d'exprimer son admiration, de traduire ses sensations.

Au sein d'une quiétude silencieuse, installé dans une cuisine ou une salle à manger, Chardin étudiait d'un œil attentif les reflets de la lumière et de l'ombre sur une nature morte : là où un profane n'aurait vu qu'une seule couleur, il distinguait une infinité de tons, une gamme aux nuances délicates, il voyait dans l'ombre des transparences profondes, des clairs-obscurs qui l'enchantaient.

Un lièvre mort, une perdrix posaient devant lui des problèmes complexes dont il triomphait au prix d'une analyse soutenue et grâce à un scrupule admirable.

Quand il était las de la nature morte, il n'avait qu'à regarder autour de lui pour trouver de délicieuses scènes de genre, il peignait sa femme brodant, éclairée par un jour doré, il s'attardait à décrire le cadre de son foyer dont il connaissait les moindres éléments, ou bien encore il représentait des enfants, faisant des bulles de savon, édifiant un château de cartes, jouant au toton.

Aucune préoccupation littéraire ne le sollicitait, il ne désirait que transcrire fidèlement un spectacle familier, mais à son réalisme se mêlait un esprit singulièrement apte à saisir le caractère intime des êtres et des choses et à les placer dans une atmosphère propice.

Il était fort jeune quand il brossa pour un chirurgien, ami de son père, une enseigne où il avait figuré un rassemblement autour d'un homme blessé que l'on porte chez le praticien; en 1740 il avait peint *Le singe antiquaire et le singe peintre* (musée du Louvre), en 1733 il avait donné *Dame cachetant une lettre* (Potsdam), cette dernière toile l'apparentait à un Vermeer de Delft et à un Pieter de Hooch.

M.E.C.D. 2017

L'année 1737 marqua son triomphe dans la peinture de genre, il envoya au Salon *La blanchisseuse*, *Le château de cartes* et *La fontaine*, trois chefs-d'œuvre parmi les plus attachants qu'il nous ait laissés.

Le toile intitulée *La blanchisseuse* nous introduit dans une sorte de buanderie où une jeune femme lave du linge dans un grand baquet en bois, tandis qu'un petit garçon assis sur une chaise basse s'amuse à faire des bulles de savons, un chat semble dormir, dans le fond une porte ouverte laisse apercevoir une servante qui étend le linge propre sur une corde. Quoi de plus simple que cette scène et pourtant combien de talent et de fine psychologie s'y trouvent enclos pour notre bonheur!

A plusieurs reprises Chardin a traité le sujet du *Château de cartes* : c'est toujours un jeune garçon assis à une table, attentif à la fragile architecture qu'il construit, que ce soit le tableau du Louvre, celui de l'Ermitage, de la National Gallery ou de la Collection Henri de Rothschild, le grand artiste a su donner à cette scène un aspect charmant et gracieux, il nous semble avoir connu cet enfant au visage si naturel qui suit avec plaisir les progrès de son travail.

Si *La fontaine* peut évoquer certaines toiles hollandaises, elle n'en garde pas moins une unité et une simplicité qui sont la marque du génie de Chardin. En 1739, les visiteurs du Salon admirèrent les envois du maître, c'étaient la *Pourvoyeuse* (Louvre), les *Bulles de savon* et la *Gouvernante*; puis en 1740, paraissait le célèbre *Bénédicité*, l'œuvre la plus connue et aussi l'une des plus parfaites.

De cette composition, le Louvre possède deux répliques dont l'une fut exposée en 1740, les autres sont au musée de l'Ermitage et dans les collections Robert Abdy et Veil Picard.

Il est évident que le *Bénédicité* synthétise bien l'art de Chardin, l'on y trouve ce recueillement, cette atmosphère de paix et de sérénité en même temps que cette couleur admirable qui font le prix de ses créations. Parmi les meilleures scènes de genre nous devons nous borner à citer, *Le dessinateur*, *l'Ouvrière en tapisserie*,

M.E.C.D. 2017

La ménagère, *Jeune dessinateur taillant son crayon*, *La ratisseuse*, il faut avoir vu ces tableaux pour comprendre la variété et la souplesse du génie de Chardin, sa facilité de renouvellement en des sujets très voisins les uns des autres.

Malgré des succès nombreux, il crut apercevoir un jour que le public se lassait de ces scènes d'intimité et il revint à la nature morte en 1753. cela ne veut pas dire qu'il s'y consacra exclusivement, mais à partir de cette date elle occupe la majeure partie de son temps.

Le portrait l'avait toujours attiré; en 1737, sous ce titre : *Un chimiste dans son laboratoire*, il exposait l'image de son ami Aved traitée dans une couleur chaude, toute flamande d'inspiration (Louvre), quelque temps après, il brossait cette œuvre spirituelle et si artistique dans son arrangement qu'est le portrait de *Michel-Jean Sedaine*, puis il exécutait les portraits d'un peintre inconnu (collect. Wildenstein), de *Bachelier* et de *Jeaurat*.

Nommé conseiller et trésorier de l'Académie royale, placeur au Salon, Chardin occupait une situation importante et méritée. Une lettre de Marigny datée de 1757 l'informa qu'un logement au Louvre lui était accordé par le roi : « Je vous apprends avec plaisir, monsieur, que le Roi vous a accordé un logement vacant par le décès du sieur Marteau. Vos talents vous avaient mis à portée d'espérer cette grâce du roi. Je suis bien aise d'avoir pu contribuer à la faire verser sur vous. »

Au Louvre, Chardin retrouva ses amis Quentin La Tour, Lépicié, Restout, Tocqué et le graveur Duvivier.

La faveur royale s'arrêta un moment sur ce grand artiste qui vivait dans une obscurité voulue et ne cherchait ni honneur ni argent, il lui fut commandé des dessus de porte pour le château de Choisy.

Jamais peut-être Chardin ne montra davantage les ressources de son génie que pour l'exécution de cette commande, on le vit bien quand il exposa au Salon de 1766, les deux sujets qu'il avait peints, c'était *Instruments de musique militaire* et *Instruments de musique civile*.

M.E.C.D. 2017

Les dernières années de Chardin furent assombries par un drame douloureux : cette existence qui dégage un parfum de rares vertus connut la douleur.

Jean-Pierre (1731-1767), le fils du maître, après avoir appris la peinture, avait obtenu en 1754 le prix de Rome avec *Mathathias*; le 20 octobre 1755, il était parti pour Rome.

En Italie, il s'était montré turbulent, indiscipliné et nerveux; Natoire, directeur de l'Académie de Rome, avait eu sujet de se plaindre de lui à Marigny. Rentré à Paris, il repartait bientôt avec le marquis de Paulmy pour Venise où il se noya dans le grand canal.

Accident ou suicide, cet événement devait meurtrir le cœur d'un père, l'enfant qu'il perdait ne possédait ni son génie ni son calme; la peinture avait été pour Jean-Pierre Chardin une source de déboires et de difficultés insurmontables, elle l'avait conduit au désespoir.

Un des derniers actes de Chardin fut d'écrire un rapport sur les œuvres du jeune Louis David; n'est-il point curieux de voir le vieux maître chargé de gloire donner ses impressions sur celui qui sera le chef de la réaction néo-classique et provoquera en partie la ruine de son idéal. L'appréciation de Chardin montre sa fine intelligence, il écrivit en effet : « Des encouragements sont dus à Louis David, il montre la plus grande facilité dans le pinceau, sa couleur est animée quoiqu'un peu inégale, sa manière de draper est large et vraie. »

Comme La Tour, Chardin fut un grand laborieux, ne se contentant jamais de l'à-peu près, voulant se surpasser lui-même, cherchant toujours à faire mieux, se faisant très petit devant la nature, à ce propos Cochin pouvait dire de lui : « Ses tableaux lui coûtaient beaucoup de temps parce qu'il ne se contentait pas d'une imitation prochaine de la nature, qu'il y voulait la plus grande vérité dans les tons et dans les effets. C'est pourquoi il les repeignait jusqu'à ce qu'il fût parvenu à cette rupture de tons que produit l'éloignement de l'objet et les renvois de ceux qui l'environnent et qu'enfin il ait obtenu cet accord magique qui l'a si supérieurement distingué. »

M.E.C.D. 2017

Comme un vieux lutteur, rassemblant toutes ses forces pour vaincre une dernière fois, Chardin parvenu au terme d'une longue et laborieuse existence, étonna le monde en produisant aux Salons de 1771 et de 1777 des portraits au pastel qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art français au XVIII^e siècle.

Abordant le pastel parce qu'il trouvait ce procédé moins fatigant pour ses yeux, il y atteint, sans études préalables le sommet de la perfection.

De sa technique par hachures et oppositions contrariées d'ombre et de lumière, de ce procédé si différent de celui de Quentin La Tour qui unifiait ses tons, dérive l'art du pastel contemporain.

Chardin est donc un précurseur : par une hardiesse inouïe chez un homme de son âge, il a trouvé une manière de s'exprimer toute nouvelle. En 1771, il exposa son propre portrait dit *Chardin aux bésicles*, il se trouve aujourd'hui dans la salle des pastels du musée du Louvre. Le visiteur s'arrête étonné et admiratif devant cette physionomie traitée avec une sûreté et une fermeté extraordinaires.

Diderot si partial et si borné ne pouvait s'empêcher d'écrire à ce propos : « C'est toujours la même main sûre et libre, et les mêmes yeux accoutumés à voir la nature, mais à bien la voir et à démêler la magie de ses effets. » Le Salon de 1777 révéla deux merveilles, le portrait de *Madame Chardin* et celui de *Chardin* (Louvre) : quelle émotion dans ces deux figures dignes de toutes les louanges !

Que l'on regarde attentivement la physionomie fanée et un peu sèche de Mme Chardin, ses yeux scrutateurs, son nez en bec d'aigle, que l'on observe l'expression finement attentive du maître lui-même, que l'on analyse ces traits de crayons qui permettent de surprendre le travail du pastelliste et gardent le charme spontané de l'inspiration, l'on aura une somme de jouissances artistiques incomparable, régal de l'esprit et de la vue.

Cochin en ses observations sur les œuvres exposées en 1775 pouvait dire : « On voit avec admiration et étonnement, la force du talent de M. Chardin dans les

M.E.C.D. 2017

trois têtes au pastel qu'il a exposées. Ces morceaux ont toute la facilité et la légèreté qu'y pourrait donner un artiste dans la force de l'âge. La fraîcheur des tons de la tête de femme, à côté de la vigueur de ceux de l'homme, forment un contraste vrai et rempli de goût, à quoi l'on doit ajouter que le faire en est magique, fier et de la plus grande hardiesse. »

Signalons enfin un quatrième pastel appartenant au baron Henri de Rothschild. Chardin s'y est représenté tourné de trois-quarts, vers la droite, devant une toile, un crayon à la main : cette œuvre est digne des précédentes.

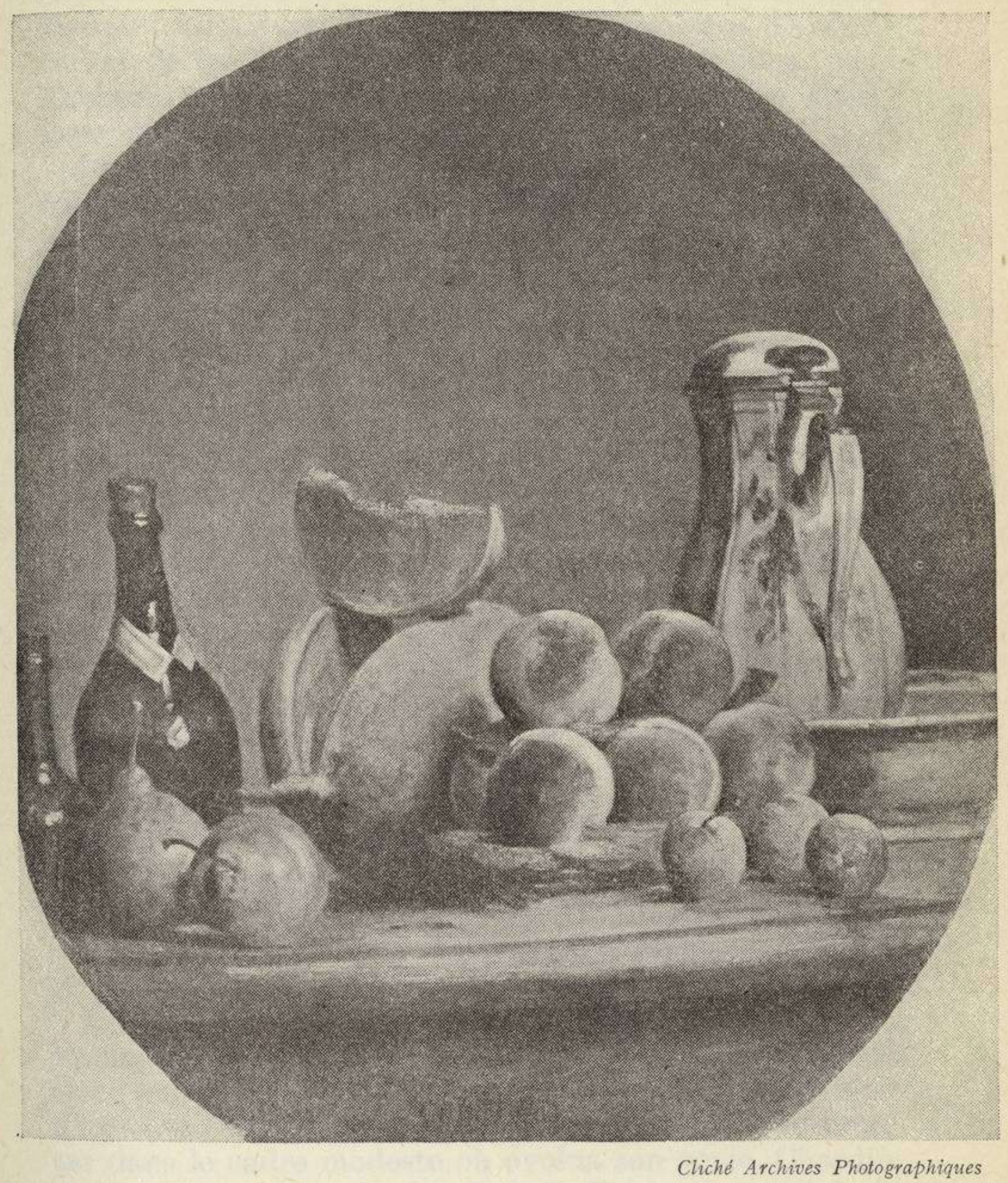
Outre ses portraits et ses scènes familiales, la gloire de Chardin s'éternise dans des natures mortes, celles-ci l'ont occupé la plus grande partie de sa vie, il y a consacré le meilleur de lui-même, il a renouvelé et agrandi un genre pratiqué avant lui par des peintres consciencieux et honnêtes, mais dénués d'imagination et de fantaisie.

A la vision analytique d'un Monnoyer et d'un Desportes, Chardin apporte deux éléments essentiels, la science de la composition unie à la recherche de l'harmonie des lignes et le génie de faire concourir toutes les parties d'un tableau à un ensemble parfait.

Au lieu de voir chaque objet isolément, de les exécuter l'un après l'autre, de les cerner d'un trait précis et dur, au lieu de juxtaposer les éléments d'une nature morte sans les coordonner, Chardin s'intéresse à la beauté de l'ensemble de son œuvre : pour cela il dispose les humbles choses qu'il doit peindre avec autant de soins que s'il s'agissait d'une composition historique, il se préoccupe de l'harmonie des lignes avec une attention extrême et un goût très sûr, puis à cette harmonie des lignes, il ajoute celle des couleurs, qui toutes doivent tendre à une eurythmie plaisante à l'œil.

Loin de vouloir détacher chaque chose à la manière de certains Hollandais, Chardin par sa connaissance des reflets et des passages des tons les uns dans les autres, arrive à peindre par masse sans renoncer à la précision et à la vérité, il se rapproche au contraire de la nature.

M.E.C.D. 2017



Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN — MELON, POIRES, PRUNES ET PÊCHES
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

La perfection de sa technique lui permit de varier à l'infini un motif, ainsi fit-il pour les toiles nombreuses figurant un lièvre mort entouré d'accessoires divers : autant de tableaux autant de réussites différentes; peu d'artistes ont accédé à une possibilité créatrice aussi étendue dans un domaine forcément étroit.

Avec Chardin, l'esprit élève la matière aussi haut que possible, son intelligence, sa culture, son tempérament français, lui font créer des œuvres bien différentes de celles des Hollandais, il y a chez lui le côté spirituel, léger et délicat d'un Fragonard et d'un Voltaire, nous sommes loin de la laideur et de la bestialité de certaines kermesses flamandes, dont seules les qualités techniques nous séduisent.

Au nombre des chefs-d'œuvre de Chardin, il convient de retenir au musée du Louvre, *Panier de pêches, Melon, poires, pêches et prunes, Raisins et grenades, Les débris du déjeuner, La fontaine de cuivre, Le gobelet d'argent, Le panier de raisins, Un dessert, Les attributs des arts.*

De très belles natures mortes du maître se trouvent également dans les collections Wildenstein, David Weill, Henri de Rothschild, Veil-Picard ainsi que dans des musées et des collections à l'étranger. Modeste, timide, éloigné des vanités d'une époque éprise de grâces apprêtées, Chardin a laissé une œuvre qui a bravé triomphalement l'épreuve des siècles, elle demeure d'un modernisme qui est l'apanage des choses conçues en dehors des préoccupations de la mode, elle sera toujours un sujet d'émerveillement et un enseignement précieux pour les générations futures.

Un panier de pêches, une femme épluchant des légumes, une tête de vieillard, ces humbles sujets nous émeuvent davantage que les plus grandes compositions d'un J.-F. de Troy, d'un Jouvenet ou d'un Restout, car dans le cadre modeste où évolua son génie, Chardin atteignit à une perfection à laquelle ne peuvent prétendre aucun de ses contemporains, sauf Watteau et Quentin La Tour.

Nous renvoyons le lecteur désireux de connaître complètement l'œuvre si attachante et si diverse de

M.E.C.D. 2017

J.-B.-S. Chardin au monumental ouvrage de M. Georges Wildenstein, fruit de l'érudition la plus sûre et de la compréhension la plus délicate.

***

Quelques années avant sa mort, en 1773, Chardin avait fait le portrait au pastel de son confrère J.-J. Bachelier (1724-1806), il s'était plu à le représenter en costume de trésorier de l'Académie de Saint-Luc, vêtu d'un habit rose, portant une lourde chaîne d'or, coiffé d'une toque rouge bordée de bleu (collection Grenville Winthrop), dix ans plus tard, Mme Labille-Guiard envoyait au Salon de 1783, le portrait du même personnage.

Peintre de fleurs et de natures mortes, Bachelier s'inspira beaucoup de Chardin, il bénéficia de ses enseignements, il fit partie de cette pléïade d'artistes qui suivirent de loin le maître sans parvenir jamais à l'égaler. Cependant les œuvres de Bachelier ne sont point sans mérite, elles valent par de sérieuses qualités d'exécution, une couleur agréable et un arrangement heureux; le musée de Versailles en possède de très nombreux exemples notamment dans la bibliothèque du palais. Adjoint à professeur en 1766, ayant un atelier aux Tuileries et recevant de nombreuses commandes, Bachelier connut une grande notoriété. Celle-ci fut augmentée par la création d'une école gratuite de dessin à Paris : il semble que Bachelier ait trouvé l'idée de cette institution dans *Le gentleman's magazine* traduit en français en 1746, il la développa, reçut des lettres patentes du roi en 1766, obtint une subvention des corps de métiers et fut à même de recevoir quinze cents élèves auxquels il apprenait le dessin et les matières s'y rapportant. C'est l'honneur de Bachelier de s'être dévoué à cette œuvre, d'y avoir dépensé la somme énorme pour l'époque de soixante mille francs. Ses peines reçurent leur récompense, la distribution de prix de son école eut lieu aux Tulieries en présence de toute la Cour, les modèles qu'il avait donnés furent

M.E.C.D. 2017

Cliché Bulloz

FRANÇOISE DUPARC — LA TRICOTEUSE
(Musée de Marseille)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

très appréciés par les élèves et quand Le Noir lui succéda, il avait véritablement doté Paris d'une précieuse institution. Bachelier appartient à ces peintres secondaires au métier excellent, mais à la personnalité effacée; ces artistes ressemblent à ces fleurs des champs qui poussent et éclosent cachées dans les herbes hautes et qu'il faut regarder attentivement pour en découvrir les beautés.

Autre admirateur de Chardin dont il s'inspira souvent, Henri-Horace Roland de La Porte (1724-1793) fut reçu à l'Académie royale de peinture, le 26 novembre 1763, avec *Vase de lapis, sphère et instruments de musique* (Louvre, collection Lacaze).

Les compositions de Roland de la Porte témoignent de recherches intéressantes dans le domaine de la couleur, rien n'y décèle un esprit très original, c'était plutôt un bon exécutant probe et consciencieux. Dans ce sens, ses scènes de genre comme *Les adieux à la nourrice*, *Les apprêts du déjeuner*, *Les cuisines* sont très remarquables.

Mme Vallayer-Coster (1744-1818), comme Bachelier et Roland de La Porte, a profité du prestige de Chardin et cherché à se rapprocher de son génie.

Connue par ses portraits assez médiocres d'ailleurs, elle manifesta un talent véritable dans le domaine de la nature morte, il lui manqua de la fermeté, et de la puissance, néanmoins les deux tableaux qu'expose le Louvre donnent une excellente idée de son art, ce sont : *Instruments de musique* et *Les attritbuts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture*, envoyés au Salon de 1771, ils avaient été ses morceaux de réception à l'Académie royale.

Aux nature-mortistes qui brûlèrent d'égaler Chardin, il faut ajouter Desportes le neveu, Michel Bruno-Bellengé, Vauquier, Ladey et une foule d'habiles praticiens qui surent répondre aux désirs d'une clientèle fort nombreuse.

Nous ne voudrions point clore ce chapitre consacré à Chardin et aux peintres qui participèrent à des préoccupations semblables aux siennes sans parler d'une

M.E.C.D. 2017

artiste attachante et injustement méconnue, Françoise Duparc (1705-1778).

Fille du sculpteur Antoine Duparc, élève de J.-B. Van Loo, elle montra de bonne heure d'étonnantes dispositions, une facilité extrême à copier et un sens précieux de la couleur.

Après un court séjour à Paris, elle passa de nombreuses années à Londres où son succès fut très grand, les plus hauts personnages voulurent se faire peindre par elle, entre autres le comte de Northampton.

Précédée d'une brillante réputation et fort riche, elle revint à Marseille sa ville natale.

Membre de l'Académie de Marseille, en 1776, elle vécut la fin de sa vie dans une retraite absolue.

Les œuvres de Françoise Duparc sont fort rares, nous en connaissons quatre tout à fait dignes d'admiration au musée de Marseille, *La tricoteuse*, *La vieille*, *La laitière*, *L'homme à la besace*.

Le chef-d'œuvre de cette série est sans conteste *La tricoteuse*, l'on y trouve cette atmosphère d'intimité et de recueillement, cette simplicité, cette couleur chaude et nuancée propre à Chardin.

L'observation la plus scrupuleuse de la nature se mêle à un sentiment poétique charmant, la science des reflets est ici des plus intéressantes, la pâte onctueuse et souple donne à cette toile un aspect lumineux et doré infiniment séduisant.

Au lieu de s'étendre longuement sur des peintres dénués d'intérêt, sur des hommes sans aucune valeur comme Boze et Noël-Nicolas Coypel, les historiens modernes devraient réserver une place à cette artiste aux qualités de premier ordre. Si le nombre de ses œuvres est restreint, celles que nous possédons par leurs mérites nous permettent une appréciation véridique.

Non seulement des compositions telles que *La tricoteuse* ou *La vieille* ne sont pas à dédaigner, mais elles présentent des qualités de premier ordre que l'on ne trouve que rarement au XVIII^e^ siècle.

M.E.C.D. 2017

***

Les peintres dont il a été question en ce chapitre se sont surtout attachés à des problèmes de métier, ils ont excellé dans la fidèle transcription de la nature, ils y ont apporté des tempéraments différents, quelques-uns même y ont fait briller un génie incomparable, tel Chardin.

Également éloignés des influences littéraires et sentimentales, admirateurs convaincus des Flandres et de la Hollande, leurs œuvres valent par une technique souvent parfaite et des préoccupations qui les mettent bien au-dessus des *fa presto* de leur temps uniquement dévoués au service de la mode et d'une clientèle frivole.

Des natures mortes un peu sèches et lourdes de Desportes l'on parvient aux merveilles créées par Chardin; en cela l'évolution de cette forme d'art suit les mêmes courants que la peinture d'histoire et la peinture de portrait.

Après avoir étudié des artistes que nous avons voulu grouper autour du grand Chardin, nous allons suivre les destinées de la peinture de genre chez des maîtres dont l'idéal est tout différent.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE VI

Les peintres de la femme et de l'amour de Boucher a Debucourt

L'imagination et la fantaisie, la peinture de genre de François Boucher et de ses émules, son caractère et ses mérites. — Jean-Honoré Fragonard, peintre de la femme et de l'enfant, aspects de son génie. — Les artistes qui s'adonnèrent à la peinture de genre dans le sillage de Fragonard et de Boucher. — Les illustrateurs : Gravelot, Eisen, Gabriel de Saint-Aubin, Moreau le Jeune, Lavreince, J.-B. Le Prince et Debucourt.

En 1764, Louis XV désirant compléter la décoration du château de Choisy fit appeler M. de Marigny, intendant des bâtiments et le pria d'y pourvoir.

M. de Marigny n'aimait pas Boucher, il voyait avec ennui ses nymphes et ses amours montrer leurs nudités impudiques parmi les dorures et les fines sculptures des demeures royales, il lui déplaisait d'avoir devant les yeux cet Olympe sensuel et railleur, un dégoût le prenait devant cette peinture qui n'élevait pas l'âme et ne chantait que l'amour. Aussi voulut-il profiter de cette décoration de Choisy pour changer un état de chose qui durait depuis fort longtemps; d'accord avec son ami Cochin, il laissa de côté Boucher et ses disciples et manda près de lui quelques peintres d'histoire renommés.

Les ayant réunis, il leur demanda de représenter à

M.E.C.D. 2017

Choisy des épisodes de l'Histoire romaine propres à émouvoir l'esprit et à le diriger vers la vertu.

A Carle Van Loo il donna le sujet d'Auguste; à Lagrenée celui de Titus; à Hallé, celui de Trajan, il réserva enfin celui de Marc-Aurèle à Vien. Les quatre artistes se mirent à l'œuvre appliquant consciencieusement l'esthétique nouvelle, ils furent grandiloquents, moralisateurs, froids et conventionnels, et quand ils eurent fini, M. de Marigny contempla avec plaisir ces œuvres qui prêchaient le courage, l'abnégation et la continence, les nymphes de Boucher et leur cortège d'amours folâtres semblaient définitivement chassées.

Le jour où tout fut terminé, l'on mena Louis XV admirer le triomphe du goût néo-antique; le roi, à la vue de ces compositions sévères et littéraires, entra dans une violente colère, il ordonna que sur-le-champ l'on ôtât ces horreurs de devant ses yeux, il fallut en hâte rappeler Boucher et ses élèves.

Ce fait est significatif de la protection accordée par Louis XV à la peinture de genre et de sa répulsion pour la peinture d'histoire; il faudra attendre sa mort pour voir cette dernière triompher complètement.

Le règne de Louis XV sera donc le règne de la peinture de genre; elle répondait aux désirs du monarque et de la Cour comme à ceux de la bourgeoisie; seuls certains pédants, certains phraseurs, du genre de Diderot, la combattront et prépareront l'avènement d'un art qui a perdu son caractère essentiellement français.

Le caractère français de la peinture de genre, son originalité absolue, son absence de philosophie, sa clarté et sa gaieté, nous les retrouverons dans toutes les manifestations artistiques contemporaines de Louis XV. Un secrétaire de J.-F. Oeben, ou de Reizel, un bureau de Cressent ou de J.-H. Riesener, une table chinoise de Garnier, une pièce d'orfèvrerie de J.-N. Roettiers, un fauteuil de Ph. Poirié, ou bien encore l'une de ces admirables tapisseries tissées aux Gobelins par Neilson d'après Boucher et Jacques, tout cela qui formait le cadre de la vie sous Louis XV n'est-il pas en parfaite harmonie avec les subtils et charmants tableaux de

M.E.C.D. 2017

chevalet d'un Fragonard et d'un Boucher ? Dans quel autre pays, à quelle autre époque vit-on jamais les arts plastiques se coordonner aussi parfaitement en vue d'un ensemble merveilleux, à quel moment un orfèvre apporta-t-il autant de soin et de génie à profiler le galbe d'un vase ou d'une soupière que le peintre à composer son tableau, à quel moment un meuble s'auréola-t-il d'une grâce et d'une couleur aussi exquisement nuancées ?

Nous nous trouvons donc en présence d'une apogée des arts français au service de la beauté la plus équilibrée, la plus agréable qui soit. Ni l'Italie, ni l'Espagne, ni même la Grèce n'ont connu une pareille perfection, perfection qui s'étend aux objets les plus menus et les plus familiers, qui résulte d'une probité professionnelle inconnue aujourd'hui, d'un sentiment artistique inouï et de la fusion de toutes les qualités françaises au service d'un idéal commun.

En dehors des nombreux amateurs qui la protégèrent, deux femmes eurent une influence certaine sur la peinture de genre, ce sont Mme de Pompadour et Mme Du Barry.

Nommée dame du Palais en 1756, maîtresse du roi depuis 1745, Mme de Pompadour s'entoura d'un certain nombre de peintres dont elle dirigea le goût; s'adonnant elle-même au dessin avec François Boucher et à la gravure avec Le Guay, elle a laissé une suite de soixante-trois estampes.

Parmi les artistes auxquels elle réserva sa protection, citons Carle Van Loo qui fit d'elle plusieurs portraits, François Boucher qui embellit le château de Bellevue construit en 1746, Adam l'aîné, Oudry, Pierre, Pigalle, Falconet, Fragonard, Nattier, Quentin la Tour, François Hubert Drouais et bien d'autres que nous ne pouvons retenir ici.

Aimant le théâtre avec passion, elle fit inaugurer, le 1er juillet 1747, le théâtre de la Petite Galerie avec le *Tartufe* de Molière, douée de beaucoup de goût et de discernement, ne reculant pas devant les œuvres licencieuses ou érotiques, Mme de Pompadour en choisis-

M.E.C.D. 2017

sant les sujets des tableaux qu'elle commandait, en conseillant les peintres, eut une action considérable sur l'évolution de la peinture de genre.

En 1769, la comtesse de Béarn présentait à Louis XV Mme Du Barry : celle-ci ne fit que continuer la mode précédente, elle accepta l'esthétique en honneur à Versailles et n'y changea rien, cependant elle voulut employer Fragonard à l'embellissement de son château de Louveciennes.

Ces deux femmes sensuelles, ces deux prêtresses de l'amour, aimèrent à s'entourer d'un cadre aimable et facile, elles rejetèrent tout ce qui aurait pu être par trop viril pour faire régner partout une féminité, une atmosphère de plaisirs et même de licence qui se trouvait adaptée à leur existence.

A son avènement au trône, Louis XVI fit détruire une suite de peintures commandées à Boucher par Mme de Pompadour sur des sujets érotiques, mais le même Louis XVI reconnaissant le génie de Boucher fit doubler la pension royale accordée à sa veuve, lui qui allait protéger l'histoire ne pouvait encore se défendre d'admirer l'art qui enchantait son prédécesseur.

De 1690 à 1770, la peinture de genre a connu une ère de prospérité étonnante; nous avons vu avec Watteau son point de départ, sous la Régence, le rôle de précurseur de Watteau pourrait être étendu à quelques artistes de second ordre qui à défaut de son génie, contribuèrent par le choix des thèmes représentés à la consécration de l'art familier et plaisant.

Au Salon de 1699, Bon Boullongne exposait deux toiles annonciatrices de temps nouveaux, c'étaient *Jeune fille essayant de rattraper un oiseau envolé* et *Jeune fille cherchant des puces à sa compagne.*

En 1704, le même Bon Boullongne envoyait au Salon *L'Amour embrassant un pigeon*; Cotelle donnait un sujet anecdotique et Élisabeth Chéron *Deux jeunes filles accordant un clavecin.* Ces tentatives furent suivies par Raoux, Tournières, Bertin, Cazes, Santerre, Christophe et une foule de peintres de cette époque, elles aboutirent à Boucher, Fragonard et Chardin.

M.E.C.D. 2017

Huit siècles de luttes extérieures et intérieures avaient unifié, pacifié et rendu prospère la France, des rois dont le seul but était sa grandeur et sa gloire n'avaient cessé de travailler pour son bien; ils avaient chassé l'ennemi de ses frontières, fait respecter les traités, assurant sa tranquillité, une sage administration avait patiemment mis toute chose à sa place.

Le règne de Louis XIV mit le sceau à cette œuvre, fruit des générations passées; à sa mort il avait couronné les efforts de ses prédécesseurs par une majestueuse et éphémère apothéose.

Le blason de France salué avec respect par le monde entier avait conquis le prestige qui lui était dû.

Il arrive toujours qu'après une longue et pénible ascension vers un état social meilleur, il se produise une lassitude, un temps d'arrêt; vivant sur les bienfaits du passé, l'on ne se soucie que d'en profiter sans chercher à les accroître, mais quiconque ne progresse pas rétrograde, politiquement, c'est ce qui arriva au XVIII^e siècle.

Les historiens modernes ont fait justice de certaines attaques dirigées contre Louis XV, tout récemment M. Pierre de Nolhac et M. Pierre Gaxotte démontraient ses mérites.

Cependant son règne reste une période « plane », les arts et les lettres en bénéficieront, n'étant plus liés au service d'un idéal collectif, ils vont vivre sur eux-mêmes, analyser le cœur de l'homme, suivre l'évolution de ses sentiments, se plaire aux scènes familières et anecdotiques, la femme et l'enfant y tiendront la première place.

Même phénomène se produisit au IV^e siècle avant J.-C. quand les conquêtes d'Alexandre le Grand et de ses diadoques eurent répandu l'art grec de l'Égypte à la Syrie; celui-ci délaissant les héros et les dieux, ne participant plus à une vie politique active et glorieuse, se replie sur lui-même pour chanter l'amour, la femme et l'enfant.

A Tanagra, à Myrina, en Cyrénaïque, les archéologues ont découvert une foule de statuettes sur lesquelles traînent encore quelques tons pastellés, ce sont

M.E.C.D. 2017

des Éros ailés, des jeunes filles gracieuses, des groupes amoureux, qui font songer aux créations de la manufacture de Saxe, des visions charmantes d'enfants se livrant aux jeux de leur âge, des scènes de la rue à Alexandrie et à Smyrne traitées avec un pittoresque, un humour et une verve que nous retrouvons au XVIII^e siècle.

Toute proportion gardée, l'on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre un groupe de Pigalle, un tableau de Boucher et les œuvres des coroplastes hellénestiques du IV^e siècle av. J.-C.

Comme celui d'Alexandre le Grand, le siècle de Louis XV est celui de la femme et de l'enfant; Watteau, Fragonard, Boucher, Perronneau, Chardin, Lépicié, Greuze, Quentin La Tour nous en ont laissé des images admirables auxquelles il faut joindre celles d'un Houdon, d'un J.-B. Lemoyne, d'un Pigalle et d'un Clodion. Reflet de ce désir de beauté, de plaisir et de luxe, qui s'empare toujours des sociétés parvenues à une grande prospérité, non seulement matérielle, mais également spirituelle et morale, la peinture de genre va tendre vers tout ce qui est plaisant et gai.

Au même moment, la musique suivait une voie parallèle avec François-Joseph Haydn (1732-1809) dont l'œuvre est toute imprégnée de gaieté et de grâce, ce qui ne lui enlève ni grandeur ni puissance. *La symphonie en ré mineur*, dite l'Horloge, possède un Andante et un menuetto d'une subtile délicatesse et d'un charme qui font penser à Watteau et à Fragonard, il en est de même pour la *Symphonie en sol majeur*, dite d'Oxford, dont l'adagio est un chef-d'œuvre de poésie, l'on pourrait également citer la *Sonate n° 1 en mi bémol* et la plupart des airs des *Saisons*.

Si Rameau dépasse la peinture de genre de son temps en ce qu'il parcourt toutes les gammes de la sensibilité humaine, depuis la poignante tristesse de *Castor et Pollux* (1737) jusqu'aux joyeux ballets des *Indes galantes* (1735), il n'en demeure pas moins en étroite union avec ce qui faisait le charme d'un Fragonard.

M.E.C.D. 2017

Cliché Braun

FRANÇOIS BOUCHER – VULCAIN PRÉSENTANT A VÉNUS DES ARMES POUR ÉNÉE – 1757
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Il se montre coloriste, spirituel, varié dans son inspiration, très français, ses opéras sont le témoignage de ce raffinement d'esprit dont la peinture de genre est imprégnée au plus haut point.

Les salons littéraires, ceux de la duchesse du Maine à Sceaux, de Mme de Lambert qui reçut entre 1710 et 1733, de Mme de Tencin et de Mme Geoffrin sont également bien significatifs des goûts de l'époque.

L'on y parle philosophie et religion, mais sous une forme aimable et badine.

En 1759, Voltaire voulant critiquer son temps écrit *Candide ou l'optimiste* d'une allure spirituelle et finement railleuse.

L'on retrouve les Jeux de l'amour chez Marivaux, dont les comédies légères au meilleur sens du mot sont bien proches des peintures de Boucher et de Fragonard.

Comme on le voit par ce rapide aperçu du milieu où éclôt et prospère la peinture de genre, celle-ci fait essentiellement partie d'un ensemble de choses, touchant la politique, la musique, les arts mineurs et la littérature.

Nous avons étudié François Boucher (1703-1770) comme décorateur à la suite de François Lemoyne; il nous reste à considérer son œuvre de peintre de chevalet et de peintre de genre, œuvre immense, à laquelle sont venues s'ajouter une foule de toiles fausses ou médiocres.

Bien des contemporains de Boucher qui l'imitaient ou subissaient son influence se sont vu dépouiller de leur création au bénéfice du peintre des grâces, le prestige mondial d'un artiste aide à ces attributions où l'argent a sa part.

Il a été souvent dit que François Boucher était un excellent coloriste et un pauvre dessinateur, cette affirmation nous paraît erronée, principalement en ce qui concerne ses œuvres de petites dimensions.

En effet, *Renaud et Armide* (musée du Louvre) qui fut son morceau de réception à l'Académie, le 30 janvier 1734, est d'une couleur sourde, dénuée d'harmonie, franchement détestable, jamais Watteau et Fragonard ne seraient descendus si bas.

M.E.C.D. 2017

Au Louvre, un autre exemple nous en est donné par *Diane sortant du bain avec une de ses compagnes* (1742), nous voyons que les carnations de la déesse et de sa suivante sont peintes du même ton sans aucune recherche d'après nature, sans aucun éclairage intéressant, les verdures semblent être faites avec la même couleur acide et dure, pas un ton local, pas une nuance, pas une note spontanée, en cette œuvre célèbre comme en beaucoup d'autres François Boucher ne peint pas, il colorie.

Au contraire, avec *Vénus commande à Vulcain des armes pour Enée* (Louvre), il retrouve ses qualités de dessinateur et de coloriste, l'on y sent l'influence de Lemoyne, mais toujours son absence d'étude sur nature, son métier trop habile, son désir d'aller vite l'empêchent d'être un coloriste au sens véritable du mot.

Les tableaux de chevalet de Boucher nous paraissent parfois fades et pauvres; pour les mieux comprendre, il ne faut voir en eux que les œuvres d'un décorateur, fécond, imaginatif et plaisant, doué d'une puissance de travail étonnante, excellant aux cartons de tapisserie, aux portraits, aux illustrations, aux dessins pour Sèvres, aux trumeaux comme aux compositions religieuses et aux pastorales; artiste capable de tout entreprendre et qui sut admirablement répondre aux désirs de ses contemporains. Le dessin et la peinture étaient un amusement pour lui, non un travail. Papillon de la Ferté écrit ces lignes qui le caractérisent bien : « Aucun artiste n'a été plus ingénieux, n'a composé avec plus de facilité dans les différents genres de peinture, ni mis plus de poésie dans ses productions et réussi plus d'heureuses allégories, ses esquisses et ses dessins sont un monde prodigieux. »

Bien des années après, Théophile Gautier disait : « Les *Pastorales* de Boucher vous font entrer dans ce monde idyllique inventé par lui à l'usage du XVIII^e^ siècle, le moins champêtre des siècles, en dépit de ses prétentions bocagères. Les moutons sont savonnés, les bergères ont des corsets à échelles de rubans et des teints qui ne se sentent pas du hâle campagnard, et les bergers

M.E.C.D. 2017

ressemblent à des danseurs d'opéra. Mais tout cela est d'un mensonge plus aimable que la réalité. »

Cette appréciation est superficielle, Théophile Gautier s'abuse quand il croit que ce monde idyllique a été inventé par Boucher, il vient en droite ligne de la poésie grecque et alexandrine, de celle de la pléïade et de la peinture italienne du XVII^e^ siècle; il se trompe également lorsqu'il affirme que le XVIII^e^ siècle n'est point champêtre, il le fut, les œuvres de Fragonard, de Watteau, d'Hubert Robert, de Moreau et d'Oudry en sont la preuve. S'il est vrai qu'aux yeux d'un Boucher la nature apparaît singulièrement déformée, cette déformation est due aux exigences du goût littéraire et décoratif de l'époque, elle n'empêche pas un sincère amour du paysage.

***

François Boucher débuta par la gravure et l'illustration; après avoir reçu les rudiments du dessin chez son père, Nicolas Boucher, il entra dans l'atelier de François Cars, lequel était graveur et faisait le commerce des thèses. Ce fut pour lui une éducation toute pratique qui lui donna une habileté et une sûreté de main étonnantes, il dessinait différents sujets que l'on gravait ensuite en haut des thèses; obligé de se plier aux désirs de son maître, il apprit à ne reculer devant aucune difficulté et à composer fort rapidement.

Bientôt son talent d'illustrateur lui valut la commande de vingt-six croquis pour *l'Histoire de France* de P. Daniel, à dix-huit ans il montrait déjà une personnalité digne d'attention.

Comme nous l'avons dit, M. de Julienne le chargea de graver d'après Watteau; à ce propos Mariette écrit dans son *Abécédario* : « La pointe légère et spirituelle de Boucher semblait faite pour ce travail. M. de Julienne lui donnait 24 livres par jour et tous étaient contents, car Boucher était fort expéditif et les gravures n'étaient qu'un jeu pour lui. » Vers l'année 1734, François Boucher dessinait les premières illustrations d'une magnifique

M.E.C.D. 2017

édition de Molière qui parut en six volumes in-quarto; peu de temps après, il se fit aider par le grand ornemaniste Blondel, ses créations furent ensuite gravées par Joullain et Cars.

Au lieu de se figurer les comédies de Molière se passant dans le cadre du XVII^e^ siècle, Boucher les transpose hardiment en l'année 1734. Ses illustrations sont de précieux témoignages de la manière de s'habiller et de vivre à son époque, des détails pittoresques et des observations familières, montrent un ensemble de qualités propres à la peinture de genre.

Pour le *Bréviaire de Paris* publié en 1736 par l'archevêque Charles de Vintimille, Boucher exécuta douze dessins qui furent gravés par Petit, aucun sentiment religieux ne vient animer ces compositions spirituelles, où l'influence italienne se devine plutôt qu'elle ne se voit. A la même époque, il illustra les *Contes de La Fontaine*, sujet qui convenait mieux à son esprit léger et badin; *La courtisane amoureuse et le calendrier des vieillards* sont peut-être les chefs-d'œuvre de cette plaisante série.

François Boucher se révélait mieux encore, avec l'ouvrage intitulé, *Diverses fontaines*, qu'édita en 1736 Huquier, ce volume fut suivi par *Le livre des vases*, les quatre *Livres de pastorales*, *les Génies des arts*, *les Livres d'enfants* et *Les cris de Paris*.

Malgré des mérites rares, de tous ces beaux ouvrages nous préférons celui sur *Les cris de Paris*; Boucher est descendu dans la rue, il s'est mêlé au grouillement de la foule, il a écouté les cris par lesquels depuis le moyen âge les différents marchands éveillent l'attention du public, il est entré dans les échoppes des petits artisans, il a voulu noter d'un crayon attentif les attitudes amusantes; tout ce pittoresque de la vie du menu peuple, qui avait si rarement attiré les yeux des artistes du XVIII^e^ siècle.

Il reprend la tradition d'un Callot avec le génie en moins; parmi les sujets traités par Boucher dans *Les cris de Paris*, il convient de mentionner *Le savoyard et sa marmotte*, dont Watteau nous avait donné également une image fort belle, et aussi le *Marchand de*

M.E.C.D. 2017

balais qu'un Carle Vernet dessinera soixante ans plus tard de la même manière.

Avec Charles Parrocel et Trémolières, Boucher fit un certain nombre d'estampes pour *Don Quichotte*, elles furent gravées par Aveline. Son œuvre d'illustrateur est considérable, elle n'est cependant qu'une minime partie de sa production.

Ayant obtenu le premier Prix de peinture avec *Evilmerodach fils et successeur de Nabuchodonosor, délivré des chaînes dans lesquelles son père le tenait depuis longtemps*, François Boucher exposa en 1725, place Dauphine; puis il se perfectionna dans la pratique de l'eau forte, comme le montre son *Andromède* et *La tourterelle mise en cage*; son goût pour la femme et l'enfant, pour tout ce qui est joli et gai se manifeste ici de la manière la plus séduisante.

En 1727, il partit pour l'Italie en compagnie de Carle, Louis et François Van Loo, une lettre du directeur de l'école de Rome nous renseigne sur le séjour de Boucher dans la Ville éternelle, le 3 juin 1728, Vleughels écrit : « Il y a un nommé Boucher, garçon simple et de beaucoup de mérites. Presque hors de la maison, il y avait un petit trou de chambre, je l'ai donc fourré là. Il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est couvert. » Et il ajoute : « Cela fait bien que l'on voye à l'Académie une si belle jeunesse, qui, je l'espère, se fera estimer comme ont fait les autres. » L'Albane et Pierre de Cortone séduisirent beaucoup Boucher, il leur emprunta certains procédés très reconnaissables, après dix-huit mois passés à Rome avec Natoire, Jeaurat et Bouchardon, il revint à Paris en 1731. Le choix des thèmes représentés indique bien la voie dans laquelle il s'engage, il donne successivement, *la Naissance d'Adonis*, *la Mort d'Adonis*, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée*. Le 30 janvier 1734, l'Académie le recevait avec *Renaud et Armide*; au Salon de 1737, il obtenait un vif succès avec quatre tableaux sur des sujets champêtres, ce succès fut dépassé par celui qui accueillit *Diane sortant du bain* (1742).

C'est en 1744 que Boucher composa la petite toile

M.E.C.D. 2017

galante intitulée *Femme couchée sur le ventre, la chemise relevée sur les reins*; le modèle n'était autre que Victoire O'Murphy; protégée de Casanova, elle devint la maîtresse de Louis XV au moment du déclin de la marquise de Pompadour, comme le montre une lettre du marquis d'Argenson, écrite en mars 1753; *l'Odalisque* du Louvre est une réplique de cette œuvre.

Nous ne pouvons nous étendre sur les sujets galants, voire même licencieux, qui abondent dans l'œuvre de Boucher, et lui valurent argent et considération; ce n'est pas d'ailleurs ce qu'il fit de mieux. Comme Watteau, Pater et Lancret, il adorait le théâtre, on le voyait souvent parmi les danseuses, les acteurs et les musiciens, l'atmosphère du théâtre l'enivrait et lui convenait parfaitement.

Dès l'année 1743, il compose des costumes et des décors pour les *Indes galantes*; en 1746 il collabore avec Servandoni pour cinq décors d'opéra et en 1748, il contribue à l'ornementation d'*Atys*, opéra de Lulli.

A la foire Saint-Laurent, parurent, en 1754, les *Fêtes chinoises* dont les dessins étaient de Boucher; ami de Jean Monnet impresario célèbre, il passait son temps dans les coulisses dirigeant et donnant des conseils qui étaient fort appréciés.

Le rôle de Boucher à la manufacture de Sèvres a été tout récemment mis en lumière par Maurice Fenaille.

Installée à Sèvres en 1756, la direction de cette manufacture fut confiée à Bachelier et Genest, pour la peinture et la décoration, à Falconet pour la sculpture; François Boucher dessina d'après Falconet des modèles qui furent reproduits en biscuits.

Ainsi ces groupes charmants comme *L'Amour et Psyché*, ces figurines si recherchées aujourd'hui sont dues au crayon du peintre des grâces, rien ne pouvait être plus profitable que la collaboration d'un Falconet et d'un Boucher.

A partir de 1739, la manufacture de Beauvais que dirigeait J.-B. Oudry, reçut un grand nombre de cartons exécutés par Boucher. En 1742, il envoyait au Salon huit esquisses sur des sujets chinois, ce fut le prélude

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

FRANÇOIS BOUCHER — LE DÉJEUNER — 1739
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

d'une suite de compositions qui engendrèrent des chefs-d'œuvre; qu'il nous suffise de citer les exquises compositions sur l'histoire de Sylvie.

Si Boucher s'adonna principalement aux pastorales, aux cartons de tapisserie, aux dessins pour Sèvres, aux illustrations et à tout ce que sa fantaisie pouvait auréoler de grâce et d'esprit, il y a également dans son œuvre une suite de tableaux d'un caractère assez différent où il montre une note rare chez lui. Ce sont de très simples aspects de la vie journalière de son temps, les deux plus connus restent *Le déjeuner* exposé en 1744 et *La marchande de modes* (collection Wallace à Londres).

Le déjeuner se trouve au Louvre, c'est une reproduction fidèle d'un intérieur élégant du XVIII^e^ siècle; au centre une cheminée surmontée d'une belle glace de style rocaille, à gauche une pendule et une petite étagère où trône un Bouddha ventru. Le premier plan est occupé par un jeune homme vêtu de vert pâle qui tient une cafetière; devant une table basse deux femmes prennent le café, l'une a un enfant sur ses genoux et lui présente une cuillère, l'autre les épaules recouvertes d'un mantelet rouge regarde une petite fille, celle-ci a sur elle un cheval de bois et à côté d'elle une belle poupée habillée de bleu. Tout est naturel et charmant, une porte nous est ouverte sur l'existence de paisibles bourgeois au XVIII^e^ siècle; nul détail n'est oublié, une couleur agréable, un dessin châtié ajoutent encore à la valeur documentaire de ce tableau.

Le peintre dans son atelier, également au Louvre, nous paraît l'une des plus jolies choses que Boucher ait jamais peinte.

Menant une vie familiale, unie, adorant les enfants, Boucher a trouvé chez lui des scènes propres à le contenter, il est à regretter qu'il ne nous en ait pas laissé davantage.

Sous l'influence des Hollandais, de Van Ostade, de Téniers et de quelques Flamands, Boucher semble avoir eu une prédilection pour la nature morte; en 1735, son estampe *La belle cuisinière* le prouvait.

Le goût qu'il avait pour les Flamands et les Hollan-

M.E.C.D. 2017

dais fut révélé à sa mort quand on dispersa sa collection.

Cette collection comprenait vingt-trois estampes de Rembrandt et plusieurs dessins, quatorze dessins et esquisses de Rubens, des œuvres de Ruysdaël, Téniers, Van Goyen, Watteau. Elle fut vendue en 1771, elle montrait quel amateur averti et fin avait été Boucher. Les pastels, les gouaches, les aquarelles sont nombreux dans son œuvre, nous renvoyons le lecteur au monumental ouvrage de Paul Mantz, et à celui plus récent d'André Michel.

Rien ne semblait pouvoir atteindre le prestige de Boucher, il jouissait de la faveur royale, depuis 1752 il était logé au Louvre, il dépensait près d'un million de notre monnaie actuelle, les fêtes qu'il donnait étaient somptueuses et chacun se disputait ses moindres productions.

Cependant une réaction contre son art se dessinait; en 1758, Leroy avait publié *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce;* en 1763, l'on traduisit *L'Art dans l'antiquité*, de Winckelmann; en 1764 Vien attaquait l'art rocaille au nom des grands principes de l'antiquité. Diderot, jadis si enthousiaste, fait volte-face il accable Boucher, celui-ci voit un monde nouveau surgir devant lui. Au Salon de 1769, il expose *Marché de bohémiens*, en 1770 il compose une *Présentation au temple* (Louvre) grisaille peinte à l'huile et la même année il meurt, le 30 mai.

Jamais aucun artiste ayant été aussi aimé ne fut aussi méprisé et honni; le XIX^e^ siècle le considéra longtemps comme le peintre de la corruption et du vice, comme le maître de la Pompadour, le décorateur des boudoirs; l'on fut injuste envers lui, l'on ne voulut point voir son charme, son génie primesautier et charmant, on enveloppa son œuvre entière dans une même réprobation.

Gault de Saint-Germain écrivait en 1808 : « Nommer Boucher dans son temps, c'est annoncer le peintre des grâces, et quelles étaient ces grâces ? Des caprices de village, des grisettes sans honte, sans pudeur, petites, camardes, boursouflées, enluminées de coloris de la toilette, ornées de pompons, empruntées et voilà ces

M.E.C.D. 2017

grâces! » Il notait plus loin : « Maintenant que les tableaux de Boucher se présentent dans le commerce, les marchands cherchent longtemps des amateurs avant de s'en défaire au plus bas prix! »

Vers la fin du XIX^e^ siècle, Louis Viardot, critique de deuxième ordre pouvait dire dans une publication officielle : « Pourquoi ce nom charmant de peintre des grâces ? Parce que, au milieu de paysages fades et faux comme des décors d'opéra, il donna pour bergères à ses moutons enrubannés de vraies poupées, de vraies filles d'affaire, comme dit l'auteur de *Candide*, sans retenue, sans pudeur, grasses, joufflues, camardes, et fraîches seulement du vermillon de leur toilette. » Ces lignes datent de 1884, l'on croit rêver!

Après une incompréhension qui dura longtemps, l'œuvre de Boucher est aujourd'hui à l'honneur, la moindre de ses toiles se paye fort cher, l'on adore ce qu'on brûlait hier.

Il y a dans cet engouement actuel pour le peintre des grâces, une grande part d'exagération, l'on passe d'un extrême à l'autre.

Admirablement doué, apte à tout entreprendre, peignant avec joie, Boucher semble avoir été trop satisfait de lui-même, il ne connut pas les tourments qu'endurèrent un Watteau, un La Tour et un Fragonard; le contentement de soi-même l'empêcha de progresser, il préférait contourner les difficultés plutôt que de les vaincre, il se stabilisa en d'heureuses formules.

Celles-ci n'étaient pas susceptibles d'amélioration, elles engendrèrent souvent des œuvres inférieures, de pénibles répétitions, des créations purement commerciales.

Décorateur émérite, peintre de chevalet, dessinateur et pastelliste, Boucher avait le défaut de se complaire dans le détail et de composer par morceau; à partir d'une certaine époque il ne regarda plus la nature et se laissa guider par son extrême facilité : une mollesse de dessin et une grande pauvreté de couleur en résultèrent.

Dans le domaine bien délimité qu'il avait choisi, François Boucher présente une originalité rare, son

M.E.C.D. 2017

œuvre demeure l'évocation la plus exquise d'un monde élégant et raffiné, elle participe à l'harmonie des beaux intérieurs du XVIII^e siècle.

Il serait injuste de ne pas s'arrêter devant les peintures, les gravures et les gouaches de Mme Boucher.

Elle s'était mariée le 21 avril 1733; blonde, harmonieuse dans toute sa personne, séduisante et fort jolie, elle servit de modèle à son mari comme nous l'apprend ce passage du *Nécrologue* de 1771 : « Nous ne pouvons laisser ignorer que Boucher ayant eu, comme l'Albane, le bonheur de se choisir une compagne qui put sans cesse lui retracer l'idée de ces grâces fugitives, il sut, comme ce grand homme, en faire le plus heureux usage pour l'art. »

La beauté de Mme Boucher inspira plusieurs portraitistes; en 1737, La Tour exposa son pastel; en 1743, ce fut Lundberg, la même année, elle fut peinte par son mari; en 1761, Alexandre Roslin envoyait au Salon un double portrait de M. et Mme Boucher; enfin Portail nous a laissé son image dans une belle sanguine datée de 1745 et qui se trouve au musée de Bayonne.

Mme Boucher s'adonnait surtout à la miniature, prenant ses sujets dans l'œuvre de son mari, elle excellait aux gouaches, dans ce genre son chef-d'œuvre nous paraît être *Psyché conduite par Zéphir dans le palais de l'Amour*.

Les deux filles de Boucher se marièrent à des peintres qui subirent profondément son influence et adoptèrent en le modifiant, son idéal.

Deshays de Colleville (1729-1765) mourut fort jeune; élève de Boucher, Restout et Van Loo, il se spécialisa dans la peinture mythologique et religieuse qu'il traitait dans le goût italien, mais avec une verve et une personnalité propres à lui valoir l'estime de ses contemporains. Il exécuta une suite de compositions tirées de l'Illiade et de l'Odyssée qui fut reproduite par la manufacture de Beauvais.

L'on possède de lui un portrait de *La Pouplinière*; il voulut adapter la couleur de Boucher au style pompeux de Restout, tentative hasardeuse qu'il sut faire accepter par des qualités intéressantes.

M.E.C.D. 2017

Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769) est surtout connu pour ses gouaches prestement enlevées, pour ses sujets égrillards comme *Le confessionnal*, *Espérance déçue*, *La cueillette des cerises*, *La belle querellée par sa mère*.

En 1745, il donnait une petite estampe destinée à être placée en frontispice de l'édition de la *Princesse de Navarre*, comédie ballet de Voltaire.

A partir de 1750, Baudouin montre une virtuosité étourdissante dans ses gouaches, il forme des élèves et sa réputation s'étend; l'Académie royale le reçoit le 20 août 1763 avec *Phryné devant le tribunal*. Il avait exposé en 1761 *Loth et ses filles*, *Céphale et Proscris*.

Le Salon de 1765 vit ses pièces les plus célèbres, notamment *Le lever* et *La fille conduite*, c'est alors que l'archevêque de Paris exigea que ces gouaches fussent retirées de l'exposition comme immorales. Le marquis de Marigny lui acheta en 1767, *Le coucher de la mariée*, véritable chef-d'œuvre en son genre qui fut reproduit par Moreau le Jeune d'une manière admirable.

Mariette et Cochin ont fait justice des basses accusations portées par Diderot sur Baudouin ; celui-ci ne fut ni un coureur ni un débauché, mais un grand travailleur et un charmant petit maître.

En ses paysages, en ses cartons de tapisserie pour Beauvais, Nicolas Jacques Juliard (1715-1790) subit également l'influence de Boucher.

Cette influence devait s'exercer de la manière la plus heureuse sur un maître qui honore toute l'École française, sur Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Pour bien pénétrer le caractère de l'art d'un Boucher et d'un Fragonard, il nous paraît intéressant de donner ici quelques opinions de la critique de leur temps sur la peinture en Europe, ces opinions ont été recueillies par Papillon de la Ferté.

Parlant de l'École hollandaise, la critique du XVIII^e^ siècle écrit : « Les Hollandais ont eu le mérite éminent de chercher avec une patience infatigable tous les moyens que l'art emploie pour tromper les yeux et les ravir par la magie du clair-obscur.

M.E.C.D. 2017

« Mais sans noblesse, sans dignité, sans finesse, ils ont ignoré le grand secret de remuer l'âme. »

A la peinture flamande elle reprochait « une imitation servile dans les objets de son choix, dont souvent la bassesse excluait les grâces ». Par conséquent, l'on devra bannir de la nature tout ce qui est commun et sans élévation, l'on cherchera le beau idéal, l'on voudra toucher l'âme et jamais la stricte observation de la vérité ne sera considérée comme une forme d'art acceptable.

Ces principes furent appliqués par Boucher et Fragonard, ils plièrent la nature à leurs conceptions personnelles, ils ne lui demandèrent que ce qui était assimilable à leur tempérament; aux écoles du Nord, ils ne prirent que le goût de la couleur, pour eux le caractère poétique, aimable et gracieux passait avant toute chose, il ne faut pas l'oublier en contemplant leurs œuvres.

S'ils jouèrent avec la difficulté, il leur fallut du génie pour triompher dans une voie où la fadeur et la médiocrité les guettaient à chaque tournant; la finesse de leur esprit et leurs brillantes qualités leur permirent d'exceller dans un genre difficile entre tous.

***

Peintre de l'amour, Fragonard a laissé une œuvre originale ; précieuse évocation d'une époque rompue à toutes les délices de la volupté, avide de jouissances sensuelles, mais capable de mêler à ses débauches une instinctive élégance, une délicatesse, un goût de la beauté dont il est bien difficile de trouver l'équivalent.

Les scènes les plus osées que traite Fragonard sont d'une exécution si ravissante, si primesautière, il s'y mêle tant de fantaisie et de grâce, l'artiste les pare d'un esprit si fin qu'elles apparaissent non comme des œuvres érotiques, mais comme des chefs-d'œuvre uniques en leur genre.

Aux mains d'un autre artiste beaucoup de ses sujets seraient simplement licencieux, sous le pinceau de

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-HONORÉ FRAGONARD — L'ÉTUDE — 1769
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Fragonard, ils deviennent une délicieuse vision de jeunesse, l'incomparable virtuosité de son exécution, le charme de sa couleur nous font accepter ces thèmes qui enchantaient Mme Du Barry, La Guimard et les amateurs du temps.

En ce poème élevé par lui à l'amour, à ses jeux, à ses caprices, à ses hasards, Fragonard a montré une variété, une puissance créatrice, une imagination, une légèreté et une psychologie qui en font l'une des parures de la Peinture française au XVIII^e^ siècle.

Il fallait infiniment d'esprit pour peindre la suite célèbre intitulée *Les baisers;* un Boucher aurait échoué là où triomphe Fragonard.

Celui-ci renouvelle son inspiration d'une manière admirable, citons : *Le premier baiser*, *Les baisers à la dérobée*, *Le baiser dangereux*, *Le baiser amoureux*, *L'enjeu perdu*, quelle délicieuse réplique aux poèmes anacréontiques, aux vers de *Sappho*, aux *Contes* de La Fontaine.

Que rêver de plus exquis, par exemple, que *Le vœu à l'amour* (musée du Louvre) ou *le Serment d'amour* (musée de Tours).

Ce jeune homme et cette jeune fille courant vers la fontaine d'amour pour abreuver leur soif de plaisir; ce couple étroitement enlacé se jurant éternelle fidélité devant un livre que tient un amour narquois; ces compositions qui semblent peintes en se jouant et qui sont le fruit du génie, elles nous enchantent, elles nous transportent dans un monde plus sensuel que celui de Watteau mais également délectable.

Son sens latin de la mesure détourna Fragonard de la vulgarité, il n'appuie jamais, il effleure les sujets scabreux, lui seul peut les faire accepter, il se joue des difficultés en virtuose; il suggère, il ne dit point, il évite les défauts des artistes flamands, il donne des choses de l'amour une image essentiellement neuve et toute française.

Si Fragonard prit aux Flamands leur sens de la couleur, il demeure bien loin des kermesses et des bacchanales où se plaisaient Jordaens et Rubens, il ignore

M.E.C.D. 2017

cette expression de l'amour échauffé par la bonne chère et le vin, cet étalage de chairs rebondies et lourdes, cette grossièreté qu'un Jean Steen a parfaitement décrite; il est trop fin pour se contenter de cet amour quelque peu bestial, il préfère se laisser aller aux subtilités, aux raffinements de son tempérament méditerranéen, il poétise, il élève ce qu'il décrit, il est tout esprit et toute délicatesse.

Avec un sujet aussi léger que *La gimbelette*, Fragonard a créé une harmonie de couleur si plaisante, il a déployé tant de qualités rares que nous avons plaisir à voir cette jeune femme moitié nue qui de ses deux pieds levés soutient un joli petit chien, et qui dans le désordre de son lit, offre à notre admiration la blondeur d'une carnation fraîche et rose.

Il en est de même pour *La chemise enlevée* (Louvre), en cette petite toile il y a plus de volupté et de désir que partout ailleurs, jamais Fragonard n'a été plus évocateur.

Le sacrifice de la rose gravé par Gérard Henri nous apparaît une autre merveille, comme les *Amants heureux*, *Le début du modèle*, *Le lever*, *La leçon de musique* ou encore cette toile lumineuse *Les baigneuses*, dont s'honore notre Louvre.

Le génie de Fragonard, peintre de l'amour, fut très vite apprécié; il était fort jeune encore lorsque Doyen lui adressa le baron de Saint-Julien pour lequel il exécuta *Les hasards heureux de l'escarpolette*; plus tard, le marquis de Veri lui commanda *Le verrou*, œuvre célèbre entre toutes, mais souvent défigurée par de mauvaises gravures en couleurs.

Parmi un grand nombre de compositions qui furent gravées à l'eau forte, nous devons citer celle intitulée *L'armoire*, elle date de 1778, fut reprise maintes fois et peut se rapprocher des *Jets d'eau*.

A côte de ces sujets que popularisèrent la gravure et qui furent le régal des amateurs, Fragonard nous montre un autre aspect de son génie avec deux tableaux également admirables.

L'un représente une belle jeune fille, coiffée d'un

M.E.C.D. 2017

grand chapeau de paille, vêtue simplement et dont le regard semble se perdre en de lointaines pensées, *La rêveuse*, tel est le titre de cette toile dans laquelle Fragonard se rapproche de Gainsborough et de Reynolds et introduit dans la peinture française une note assez rare au XVIII^e siècle.

L'autre, c'est *l'Etude ou jeune femme tenant un livre* (musée du Louvre), l'un des chefs-d'œuvre de Fragonard; jamais son pinceau n'a été plus souple, plus habile, jamais sa couleur ne s'est montrée plus chaude, plus dorée, plus harmonieuse, jamais sa composition n'a atteint à une beauté aussi parfaite; il y a dans cette œuvre des modelés délicats, des observations subtiles qui en font un régal pour les amateurs et les artistes.

Aucun peintre, sauf Watteau, n'a su comme Fragonard comprendre et représenter la femme; il n'y a chez lui rien de conventionnel, d'apprêté et de factice, il rejette toutes les règles, toutes les recettes d'atelier pour créer en pleine fantaisie, en pleine liberté, pour s'épanouir avec joie en un domaine où il excellait.

Dans ce sens, les illustrations nombreuses qu'il a données au cours d'une longue existence renferment une essence de ses mérites; elles imagent *Roland furieux*, *Don Quichotte*, *Les veillées du château*, *Le voyage à Naples*, et surtout les *Contes de La Fontaine*.

Pour ces derniers, Fragonard a créé une merveille, elle se trouve au Musée des arts décoratifs, elle retrace un épisode de la *Coupe enchantée*, c'est un éblouissement de fantaisie, de verve et d'esprit; en quelque coups de pinceau le maître anime ses personnages, les baigne de lumière triomphante, crée l'atmosphère et nous donne un chef-d'œuvre.

L'enfant tient une grande place chez Fragonard, il semble avoir été pour lui un sujet de prédilection comme il l'était pour J.-B. Pigalle, Houdon et Clodion.

Certes, ces bambins joufflus et potelés, ces petits garçons et ces petites filles éveillés ne ressemblent en rien aux enfants compliqués d'un Greuze; ils ne soupirent point devant une cage ouverte, ils ne rêvent point aux choses de l'amour, ce sont de vrais enfants heureux

M.E.C.D. 2017

de vivre et s'ébattant joyeusement, le peintre les a observés à son foyer, et les a aimés, il les a compris et son pinceau a su en décrire les charmes et les beautés.

A la collection Wallace c'est *L'enfant blond*, agréable symphonie de bleu et de jaune pâle; c'est aussi la fameuse toile intitulée : *Dites donc s'il vous plaît* où un petit garçon relève sa chemise devant la maîtresse d'école; enfin cette admirable collection renferme également *Le chiffre d'amour*, mais, ici, ce n'est plus l'enfance, c'est déjà l'adolescence en proie aux premières atteintes des passions.

Comme il était le peintre de l'amour Fragonard fut également celui de la famille; à partir de son mariage (1769) se succédèrent des œuvres célébrant les joies du foyer, toutes imprégnées d'émotion et de poésie, parées d'une couleur chaude et profonde.

Ces tableaux ne sont que sourire et joie de vivre, il ne s'y mêle ni littérature ni philosophie, il y a un monde entre ces fraîches visions de bonheur et les froides et emphatiques compositions de Jean-Baptiste Greuze.

Parmi les chefs-d'œuvre de cette période, nous retiendrons seulement *L'éducation fait tout*, *Le petit prédicateur*, *La famille du fermier*, *L'étable*, *L'écurie de l'âne*, *La visite à la nourrice*, et *L'heureuse famille*.

La collection de M. Veil-Picard, à Paris, comprend un ensemble unique au monde d'œuvres appartenant à ce cycle; quand on pénètre dans le grand salon où elles se trouvent, une émotion véritable vous étreint; autour de soi ce ne sont que visions lumineuses, éclatantes, auréolées d'une manière de poudroiement d'or; le génie de Fragonard apparaît dans toute sa splendeur, les yeux et l'esprit s'enchantent à ce spectacle, l'on voudrait demeurer des heures pour continuer à se baigner dans cette atmosphère de beauté que le pinceau d'un artiste a créée pour notre admiration et notre plaisir.

Aucun peintre de son temps ne peut lui être comparé, car son originalité empêche toute comparaison; seul peut-être Baudoin, en quelques-unes de ses gouaches, fait songer à Fragonard, mais il demeure loin du maître.

M.E.C.D. 2017

Un autre aspect bien séduisant de son talent réside dans les peintures, les gouaches et les sanguines ayant pour thème des vues de France ou d'Italie.

En 1756, Fragonard était parti pour Rome aux frais du roi; au lieu de se confiner dans les musées comme beaucoup d'élèves de l'école, il observa le spectacle de la rue et en nota le pittoresque, il dessina les sites qui lui plaisaient en compagnie d'Hubert Robert; pendant cinq ans il multiplia les études sur nature et son génie s'en trouva singulièrement mûri.

Ayant fait la connaissance de l'abbé de Saint-Non, graveur et amateur d'art éclairé, Fragonard alla avec lui à Venise, puis ils s'installèrent à la villa d'Este, à Tivoli, cette magnifique demeure leur avait été prêtée par l'envoyé du duc de Modène.

Les deux années qu'ils passèrent en ce séjour enchanteur furent deux années de ravissement et aussi de travail; au milieu des arbres, des fontaines, des architectures capricieuses, Fragonard un crayon à la main, dessinait sans cesse, il trouvait dans ce cadre admirable de quoi satisfaire tous ses désirs.

Au Louvre, au Petit-Palais, en bien des musées de France et de l'étranger l'on trouve des sanguines, des dessins qui datent de ce temps. Citons, *Murs de la villa d'Este*, *Terrasse à la villa d'Este*, *Vallée ombreuse*, *Intérieur de parc en Italie*, *Temple de Vesta à Tivoli*. Le chef-d'œuvre de cette série nous paraît être *Les jardins de la villa d'Este* (collection Dutuit, au Petit-Palais), les masses sombres des peupliers, le feuillage des autres arbres, la douceur des lointains et la puissance des premiers plans, les nuances et les délicatesses que l'on aperçoit dans la manière dont sont traités les groupes au soleil, tout cela n'appartient qu'à Fragonard et la recette en a péri avec lui.

Ces mêmes sujets traités par Hubert Robert sont plus froids, plus guindés malgré d'incontestables mérites, l'on n'y trouve point cette spontanéité, ce premier jet qui enchantent chez Fragonard.

A son retour à Paris il fit paraître un ouvrage qui obtint le plus vif succès : *Les différentes vues dessinées*

M.E.C.D. 2017

d'après nature dans les environs de Rome et de Naples par Robert et Fragonard.

Bien des années après, en 1774, le financier Bergeret, membre de l'Académie de peinture, trésorier général, propriétaire du château de Nègrepelisse, ami et protecteur de Fragonard, l'emmena avec sa femme en Italie.

De ce voyage une relation très complète a été écrite par Bergeret lui-même, rien n'est plus intéressant que sa lecture, parce qu'elle nous renseigne sur la manière de voyager de l'époque, sur les pays visités, et enfin sur le caractère même de Fragonard.

Au début du voyage, Bergeret notait sur ses tablettes : « M. Fragonard peintre excellent pour son talent qui m'est utile surtout en Italie, d'ailleurs très commode pour voyager et toujours égal. Madame se trouve de même. »

A Rome, Bergeret nous décrit les fêtes et les spectacles auxquels il assiste; il écrit, que le jour de Pâques, il a entendu à Saint-Pierre de Rome, des chants grégoriens qui ne sont qu'un *épouvantable charivari*, il remarque que la messe est un spectacle, rien de plus, que la dévotion romaine est médiocre, le recueillement n'existe point, l'on parle et l'on rit dans le lieu saint sans aucune retenue. Déjà la couleur locale se perdait, et Bergeret confie « qu'à Venise, ni dans le peuple, ni autrement, les habillements des hommes et des femmes ne diffèrent de ceux de Paris; dans tous les pays, le petit peuple veut être à la française ».

A Vienne, Fragonard et Bergeret trouvent que *le Prater* ressemble au bois de Boulogne et que la foule qui s'y presse est bien française d'allure.

Enfin à Dresde, ils vont rendre visite à l'Académie de peinture que dirige le Français Hullin et où professe Casanova le frère du peintre des batailles et de l'écrivain.

Après avoir visité Toulouse, Nîmes, Gênes, Florence, Rome, Naples, Venise, Vienne et Dresde, les voyageurs arrivèrent à Paris en fort mauvaise intelligence.

Pour se dédommager des frais de voyage, Bergeret prétendait accaparer toutes les études de Fragonard

M.E.C.D. 2017

faites en cours de route; celui-ci refusa, un procès fut intenté et le financier se vit contraint à payer 30.000 livres.

Heureusement les choses s'arrangèrent, une réconciliation eut lieu et ils redevinrent les meilleurs amis du monde.

Dans sa rage, Bergeret avait cependant noté sur son journal quelques lignes méchantes qu'il regretta après d'avoir écrites, n'alla-t-il pas jusqu'à mettre cette phrase malveillante : « Pour Mme Fragonard, elle ne vaut pas la peine d'en parler, cela pourrait gâter mon papier. »

M. Pierre de Nolhac a montré, dès 1907, la véracité du voyage en Hollande de Fragonard.

Il existe, en effet, un grand nombre de tableaux du maître qui sont des copies sur nature d'œuvres de Rembrandt et de Van der Helst, qu'il admira à Amsterdam.

Un dessin de Fragonard reproduisant *Le triomphe du prince Frédéric Henri d'Orange* par Jordaens, porte une note indiquant qu'il fut exécuté par Fragonard, à La Haye, devant l'œuvre originale. De Rembrandt, Fragonard a copié *La garde de nuit*, *La Vierge au berceau*, *Le moulin*; et de Van der Helst *Le repos de la garde bourgeoise*. L'influence hollandaise prépondérante sur Fragonard se mêla à l'influence italienne; celle-ci se fit par deux artistes bien différents, Tiepolo et Pierre de Cortone, quant à Raphaël l'admiration de son œuvre se traduisit par une série de dessins très remarquables d'après ses principales compositions.

Ayant subi cette double influence, Fragonard en profita largement et son originalité n'en fut pas diminuée; bien au contraire l'apport extérieur servit à l'affermir et à lui donner la possibilité de s'exprimer en toute sûreté.

Vers 1772, la célèbre danseuse Guimard, celle que l'on appelait à cause de sa maigreur *Le squelette des grâces*, se fit construire à la Chaussée-d'Antin un théâtre qui fut dénommé *Le temple de Terpsichore*. Le plafond fut décoré par Taraval en 1770-1772, Fragonard contri-

M.E.C.D. 2017

bua à son embellissement par quelques allégories, vers la même époque il entreprit le portrait de la Guimard.

Ce portrait fut la cause de leur brouille, mécontente de son peintre la danseuse le lui dit, Fragonard abandonna ce travail qui le rebutait et cessa toute relation avec son modèle et le monde frivole qui l'entourait ; on ne le vit plus aux soirées où elle dansait avec Dauberval, Vestris et Gardel, des danses voluptueuses et excitantes qui éveillaient, nous disent les contemporains, les sensations les plus vives dans le cœur des spectateurs.

Pour terminer son portrait, la Guimard fit appel à un jeune peintre peu connu : élève de François Boucher, il se nommait Louis David; effrayé de prendre la succession de Fragonard et craignant de s'attirer son courroux, il alla par déférence lui demander son autorisation; celle-ci lui fut accordée et il finit cet ouvrage comme un élève pouvait le faire.

Quand il accorda à David la permission de terminer l'une de ses œuvres, Fragonard ne se doutait point que ce garçon timide et poli le supplanterait un jour et le rejetterait dans l'oubli le plus complet.

Bien qu'il n'ait jamais été le peintre officiel de la Cour, les premières journées de la Révolution l'atteignirent cruellement, et il lui fallut quitter son logement du Louvre, renoncer à ses pensions, voir les amateurs le délaisser et contempler le triomphe d'un art qui était la négation de son propre idéal.

Débonnaire, Fragonard gardait dans son malheur une belle égalité d'âme, il autorisait son fils Evariste à suivre les enseignements de David, il acceptait de voir ce fils apprécié, tandis qu'il était lui-même méprisé; survivant d'un monde disparu, il se prolongea sous l'Empire, comme Houdon; dernier vestige d'un idéal exquis et charmant dont il avait été le plus grand maître.

Le 23 vendémiaire de l'an XIV, Louis David écrivait à Évariste Fragonard cette lettre que reproduit M. de Nolhac. « Je suis bien sensible, mon bon ami, à votre tendre souvenir, il me prouve que je suis présent

M.E.C.D. 2017

à votre mémoire. J'ai reçu avec bien de la satisfaction votre ouvrage et j'ai eu un plaisir incroyable à le parcourir. Continuez, mon bon ami, vous êtes né pour aller loin, quand on fait à vingt-quatre ans une pareille œuvre, on doit s'estimer heureux. Je félicite votre brave père et je me mets à sa place. Qu'il jouisse pleinement de la liberté qu'il vous a laissée dans les arts, car il a senti, en habile homme, qu'il n'y avait point une seule route pour arriver au but, et le nom de Fragonard sera distingué dans tous les genres. »

Cette lettre est datée de 1805, un an après Fragonard mourait, le 22 août, sa disparition passa inaperçue et ne suscita aucune émotion.

Depuis le jour où débarquant de Grasse sa ville natale, Fragonard était venu demander des leçons à Boucher et à Chardin, jusqu'à 1806, époque de sa mort, que de changements, que de bouleversements s'étaient faits dans le domaine des arts plastiques.

La jeunesse et la maturité de l'artiste se sont passées au moment de l'épanouissement de l'esthétique de Boucher, de François Lemoyne, de Chardin et de La Tour, sous le règne de Mme de Pompadour et de Mme Du Barry ; partout se montrait le désir de la beauté aimable, voluptueuse et familière. A ce goût, Fragonard a répondu par des chefs-d'œuvre, peintre de l'amour, peintre de la femme et de l'enfant, peintre du foyer et de ses joies, paysagiste, portraitiste, illustrateur ; en tous les domaines où il excellait il déployait des séductions bien en accord avec l'idéal de son temps. Puis, peu à peu, la réaction néo-classique arrive parallèlement avec la peinture littéraire de Greuze; doué d'un esprit souple, Fragonard sans renoncer à ses qualités les modifia; avec les mêmes sujets que Greuze, il créa des œuvres personnelles, il comprit l'attendrissement mais il repoussa la fadeur et le conventionnel.

Avec la Révolution, il sombre dans l'oubli, il végète, il ne peut s'adapter à ce changement d'atmosphère. En 1801, Ingres obtient le prix de Rome; en 1807, Heim, ces deux artistes sont aux antipodes de ses désirs et de ses conceptions plastiques, il perd pied, il continue à

M.E.C.D. 2017

vivre, mais pour l'art il est mort depuis le jour où avec l'ancienne société, s'est écroulé son idéal.

Ayant joui d'un prestige éclatant, doué d'une facilité extraordinaire, Fragonard a créé dans la paix et le bonheur, son œuvre est variée, complète et magnifique; plus qu'aucune autre, il faudrait des pages pour l'énumérer, rien que ses dessins, ses aquarelles et ses sanguines sont un monde touffu riche en choses admirables.

Expression délicate de l'esprit français le plus fin, artiste pénétré des exemples des Flandres et de l'Italie, Honoré Fragonard évita les défauts des artistes de son temps; du XVIII^e^ siècle, il ne présente que l'aspect le plus enchanteur.

***

Autour de Boucher et de Fragonard gravitent un grand nombre de peintres de genre excellents; ils profitèrent de la vogue dont jouissait cette forme d'art et s'efforcèrent de satisfaire aux désirs d'un public de plus en plus étendu.

Beaucoup d'entre eux furent gens de talent, ils surent exceller dans les pastorales, les sujets amoureux ou les scènes de la vie familière; pendant de longues années, ils occupèrent une place enviable, jouissant de l'estime des amateurs, recevant commandes et espèces sonnantes, et se voyant très appréciés; seuls, les débuts de la réaction en faveur de l'Histoire, devaient leur porter ombrage, avant de les rejeter dans l'oubli.

Le succès qui accueillait les peintures de genre traitées à la manière de Boucher et de Fragonard suscita également une multitude d'artistes secondaires, qui trouvant honneurs et profits dans cette voie, ne pensèrent qu'à en profiter dans la routine et la plus vile médiocrité, ce fut une véritable production en série, dont les témoins s'offrent encore à nos yeux.

En dehors de leur valeur documentaire, de leur rôle de bibelots amusants, ces tableaux sont la caricature, la parodie des chefs-d'œuvre des maîtres, le XVIII^e^ siècle a eu ses déchets, qu'on ne l'oublie pas.

M.E.C.D. 2017

Parmi les bons peintres de genre contemporains du règne de Louis XV, Étienne Jeaurat (1699-1789) se fit remarquer par un talent aimable; reçu à l'Académie en 1753, portraitiste bien doué, il exposa en 1783, *Jeune fille s'apprêtant à orner la statue de l'amour d'une guirlande de fleurs*; cette allégorie décelait ses mérites, ajoutons que ses sanguines sont parfois remarquables et dignes d'un Baudoin et d'un Fragonard.

Le musée du Louvre expose un petit tableau intitulé *Le printemps* ou le *Triomphe de Flore*, la manière en rappelle beaucoup Fragonard, il y a des gris laiteux, des bleus pâles, des tons d'or, tout est peint dans une note lumineuse, la composition est agréable et plaisante, dans cette œuvre Antoine Callet (1741-1825) se montre le digne continuateur du maître de Grasse.

Gaspard-Gabriel Gresly (1712-1756) déploie de belles qualités de peintre de genre dans *La jeune fille au panier de raisins*, du musée de Besançon. Plusieurs peintres provinciaux mériteraient d'être tirés d'un injuste oubli, citons, Fulchran-Jean Harriet (+1805) dont le musée d'Orléans expose *L'enfant au cerceau*; Lambert qui, en 1749, exécuta la jolie petite toile *La leçon de lecture* (musée d'Amiens); Alexis Peyrotte (1699-1769) qui révéla beaucoup d'esprit dans ses gouaches, le musée de Carpentras en expose deux, particulièrement intéressantes, *La partie de cartes au salon* et *Les lecteurs de Gazette*; Louis Trinquesse (+ 1791) à la verve enjouée et à l'exécution un peu maigre; beaucoup d'entre eux seraient dignes d'être connus et appréciés.

Avec Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822) l'on se trouve en présence d'un artiste remarquable qui prolonge l'idéal de Fragonard en le modifiant et en l'adaptant aux idées nouvelles; il y a même quelque chose de romantique dans certaines de ses œuvres, comme *La lecture* (1781) et *La musique* (1781) qui sont au musée du Louvre.

Peintre agréable, aimant les nuances et les tons pâles, élégant, plein de distinction, psychologue de la femme et sachant en traduire simplement les grâces,

M.E.C.D. 2017

Hilaire est un des meilleurs adeptes de la peinture de genre.

En 1788, il avait exécuté une ravissante petite toile intitulée *Les saltimbanques au château*, elle a passé en vente publique il y a quelques années.

L'art de J.-B. Hilaire est essentiellement français, il est aux antipodes de l'esprit classique qui régnait de son temps, une place privilégiée doit lui être réservée dans l'évolution de la peinture de genre au XVIII^e siècle.

C'est également un petit maître plein de séduction que Claude Hoin (1750-1817), ses dessins, ses aquarelles, ses peintures ont été analysés avec soin par le baron Roger Portalis; nous l'étudierons à la suite de J.-B. Greuze dont il fut le disciple et l'ami. C'est peut-être dans le domaine de l'illustration que l'esprit et l'idéal de Fragonard se retrouvent le plus complètement, la fantaisie, l'imagination, l'enjouement y règnent sans partage, dessinateurs et graveurs ont profité des enseignements du grand Frago, ils doivent être étudiés dans son sillage.

Comme nous l'avons dit déjà, l'art du XVIII^e siècle ne comporte pas de cloison étanche, ce serait une erreur de vouloir analyser les créations spirituelles et enjouées des illustrateurs parallèlement aux compositions des peintres d'histoire de la fin du règne de Louis XVI, et cependant chronologiquement la chose serait permise. Il est préférable de grouper des artistes ayant obéi à des conceptions esthétiques semblables, ayant produit dans une atmosphère intellectuelle identique; des maître, tels que Cochin, Saint-Aubin, Eisen, Lespinasse, les Le Prince, Moreau le Jeune, etc., sont bien plus près de Fragonard que des peintres de leur âge, c'est la raison pour laquelle nous allons brièvement les étudier avant de clore ce chapitre consacré à la peinture de genre.

M. Marius Audin écrit très justement, que le XVIII^e siècle vit le règne de la « Vignette » et que jamais l'illustration ne connut une époque où brilla avec plus de plénitude la fantaisie et la virtuosité des dessinateurs

M.E.C.D. 2017

et des graveurs. Il note que le rôle des graveurs fut l'égal de celui des dessinateurs; en effet l'œuvre d'un Choffard, d'un Laurent Cars, d'un Moreau le Jeune, d'un Tardieu vaut l'œuvre d'un Boucher, d'un Audran, d'un Eisen, d'un Marillier, d'un Gravelot et d'un Cochin.

L'épanouissement de l'illustration entre 1735 et 1790 fut aidé par un Pierre-Simon Fournier dont les innovations typographiques eurent de très heureuses conséquences; créateur de la vignette, il contribua à donner aux livres de ce temps un aspect plaisant et charmant.

Hubert-François Danville Bourguignon, dit Gravelot (1699-1773), élève de Restout, passa une partie de sa vie en Angleterre, il revint à Paris, en 1745 et illustra un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels le théâtre de Voltaire.

Admirateur convaincu de Carle Van Loo et de Boucher, Charles Eisen (1720-1780) obtint un vif succès avec *La Henriade* de Voltaire, son talent aimable contribua à l'embellissement d'une quantité considérable de belles éditions du XVIII^e siècle,

Ce n'est pas seulement un illustrateur de premier ordre mais aussi un peintre et un dessinateur digne d'admiration que Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780).

Elève de Jeaurat, Vermont et Boucher, il se distingua rapidement par des qualités rares; observateur attentif et fin des spectacles de la vie courante, ayant toujours un crayon à la main, infatigable chroniqueur de son temps, son œuvre abonde en renseignements précieux, en notations amusantes, elle est pleine d'esprit et d'intelligence, l'on y retrouve la grâce d'un Fragonard mêlée à des conceptions nouvelles.

Gabriel de Saint-Aubin avait la prétention d'être aussi peintre d'histoire, l'Académie royale l'ayant refusé il exposa à celle de Saint-Luc des compositions répondant à l'idéal de l'époque; cependant il ne se spécialisait point, on le vit bien quand au salon du Colisée, dit le Salon des Grâces, en 1776, il envoya des gouaches, des pastels, des paysages, des portraits, des scènes de genre et des illustrations.

M.E.C.D. 2017

Le meilleur de son génie demeure peut-être en ses eaux-fortes, il s'y montre coloriste délicat et original, il déploie un esprit exquis qui est bien à lui; parmi ses plus belles eaux-fortes citons : *Vue du Salon de* 1753, *Le spectacle aux Tuileries*, *Le charlatan du Pont-Neuf*.

A chaque Salon, Gabriel de Saint-Aubin avait l'habitude de dessiner sur le livret imprimé que l'on remettait aux visiteurs les tableaux qui le frappaient davantage; ces croquis hâtivement exécutés ont permis d'identifier un grand nombre d'œuvres du XVIII^e^ siècle, et principalement des pastels de Quentin La Tour.

En 1778, Gabriel de Saint-Aubin nous donnait une gouache représentant l'ovation faite à Voltaire, ce sujet fut traité à la même époque par Moreau le Jeune.

Avec la même délicatesse que Fragonard, Gabriel de Saint-Aubin sait en quelques traits de crayon, en deux ou trois touches de pinceau donner à une scène la vie, la lumière, ressusciter l'atmosphère; sa virtuosité, son sens du pittoresque, sa distinction font de ses œuvres des documents infiniment agréables à contempler.

M. de la Blancherie en son *Essai d'un tableau historique de l'école française depuis* 1500 *jusqu'en* 1793, écrivait : « Gabriel de Saint-Aubin était très instruit, il n'y avait rien dont il ne put parler à la satisfaction même des professeurs de chacune des sciences. Mais cela ne mène ni à la fortune, ni à la célébrité en peinture, aussi n'eut-il ni l'une ni l'autre. On ne le rencontrait jamais qu'un crayon à la main, dessinant tout ce qui se présentait à ses yeux, soit dans les temples, soit dans les amphithéâtres et même dans la rue. Ce goût excessif de tout voir, tout savoir, tout dessiner, lui emportait si complètement tous ses instants, qu'il avait une négligence extrême de sa personne, tant pour sa santé que pour son extérieur, quoiqu'il ne fût pas hors d'état de satisfaire à ces deux points; il portait cette abnégation de soi-même au point qu'il est mort dans un dépérissement total de la nature, n'ayant voulu se laisser soigner que quand il n'était plus temps de le faire. »

Quelle belle physionomie d'artiste, combien ce por-

M.E.C.D. 2017

trait de Gabriel de Saint-Aubin caractérise bien ces dessinateurs et illustrateurs du XVIII^e siècle qui vécurent pour le plaisir de noter les aspects de leur temps et nous les transmirent avec un art aussi subtil que précieux.

Cette fièvre de transcrire le spectacle frémissant et toujours nouveau de la vie, Gabriel de Saint-Aubin nous en montre des exemples au musée Carnavalet.

Grâce à son crayon nous connaissons l'intérieur du café Vendôme où il aimait passer ses soirées, il nous fait assister à une séance du Parlement du Palais de justice en 1776, aux courses à la même époque. Témoin attentif des événements parisiens, il fut avec Hubert Robert, Demachy, Lallemand et Lespinasse l'un des meilleurs chroniqueurs d'une époque mouvementée; son frère puîné, Augustin de Saint-Aubin (1737-1807) est l'auteur d'estampes du plus haut prix dans lesquelles il affirme une originalité fort intéressante.

Les deux autres frères de Saint-Aubin se nommaient Charles Germain (1721-1786) et Louis Michel (1731-1779) ils demeurent peu connus, et leurs talents honnêtes ne peuvent rivaliser avec le génie des deux aînés.

Il y eut également, un Pougin de Saint-Aubin qui, entre 1751 et 1778, s'adonna au portrait à l'huile et au pastel, il était membre de l'Académie de Saint-Luc.

A côté de Gabriel et d'Augustin de Saint-Aubin il nous faut placer un artiste de très haut mérite, Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), il illustra un abrégé de l'Histoire de France, les œuvres de Boileau; qu'il nous suffise de signaler ici ses aquarelles représentant des événements contemporains, le musée du Louvre possède *Bal paré donné à Versailles en* 1745 *pour le mariage du dauphin avec Marie-Thérèse infante d'Espagne, Décoration de la salle de spectacle construite à Versailles pour la représentation de la princesse de Navarre à l'occasion du même mariage*; ces deux œuvres résument bien le talent anecdotique de Cochin en même temps que la sûreté de son dessin.

L'un des plus brillants graveurs et illustrateurs du XVIII^e siècle nous paraît être Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune (1741-1814), dont les gravures, les

M.E.C.D. 2017

sanguines, les crayons, les lavis de sépia sont des chefs-d'œuvre en leur genre.

Nul n'a mieux compris que lui les œuvres qu'il avait la mission de graver, ses illustrations sont nombreuses, elles ornent la plupart des belles éditions de son temps; beaucoup des ouvrages célèbres qui parurent alors doivent à son crayon fin, spirituel, élégant et plein de verve une partie de leur attrait.

Comme l'Anglais Hogarth mais avec plus de délicatesse et de nuance que lui, Moreau le Jeune a laissé des images de la vie des jeunes gens riches et désœuvrés de son époque; il nous a rendu scrupuleusement le cadre de leur existence, n'oubliant aucun détail si minime soit-il; il s'est attaché à être véridique et complet; leur côté documentaire remarquable ne doit pas faire oublier le caractère profondément artistique de ces dessins.

Dans une pièce telle que la *Petite toilette*, ou *Le souper offert au roi par Mme du Barry à Louveciennes*, Moreau le Jeune surpassa Hogarth, il a une science des lumières, une habile ordonnance des masses, un goût charmant en toute chose, une manière bien personnelle de traduire ses impressions qui le placent au rang des maîtres du XVIII^e siècle.

Son œuvre est toute proche de celle d'un Fragonard, elle abonde en morceaux de premier ordre; un destin bienveillant a fait naître Moreau le Jeune avec les qualités nécessaires pour nous laisser le souvenir de l'existence fastueuse et joyeuse de la Cour et de la ville, pour nous introduire dans l'intimité de ces jeunes gens riches, dont Fragonard et La Tour avaient montré déjà une image fort séduisante.

C'est au musée de Stockholm qu'il faut voir les œuvres maîtresses de Nicolas Lavreince (1737-1807), l'un des artistes les plus curieux du XVIII^e siècle; le Louvre n'en possède qu'une, et des collectionneurs se partagent ses gravures et ses gouaches.

Les gouaches de Lavreince sont justement célèbres, elles nous décrivent les intérieurs parés avec luxe et préciosité dans lesquels vivaient de jeunes beautés. habillées suivant la mode compliquée, dont Marie-

M.E.C.D. 2017

Antoinette avait introduit l'usage, avec l'aide de la modiste Bertin et du coiffeur Léonard.

M. Pierre Lespinasse, dans une remarquable étude sur Lavreince, a bien analysé combien ce peintre représentait les engouements, les travers et la manière de vivre de la société parisienne à la fin du XVIII^e siècle; cet étranger fut peut-être le plus Parisien des artistes de ce temps; de ces gouaches retenons *La consolation de l'amour* et *Le petit lever*, le métier en est un peu étriqué, nous préférons Moreau le jeune et sa verve spontanée, cependant l'art de Lavreince a son charme et il convient de l'apprécier.

Clément-Pierre Marillier (1740-1808) a donné de fort jolis dessins et sanguines; l'une de ces sanguines *La corbeille de mariage* (1771) est pleine d'attrait, l'on pourrait en dire autant des aquarelles gouachées de Jacques Charlier (1720-1779), qui traitait des sujets comme *Vénus et l'Amour* ou *Amphitrite*.

La vie du menu peuple tentait Bouchardon (1667-1742), dont le *Marchand de coco* fut gravé par Caylus, cette sanguine se trouve à Orléans.

Nous terminerons cette incomplète revue des illustrateurs qui subirent l'influence de Fragonard et portèrent dans le livre imprimé l'idéal de la peinture de genre, par la physionomie complexe de Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781).

Protégé du maréchal de Belle-Isle, il entra fort jeune dans l'atelier de Boucher dont il apprit beaucoup; comme bien des artistes, il fut tenté par les offres qui lui étaient faites pour aller s'établir en Russie; s'étant embarqué en Hollande, son navire fut capturé par des corsaires, il ne parvint à Saint-Pétersbourg qu'après de longues péripéties.

Présenté au tsar par le marquis de l'Hôpital, il fut admirablement accueilli. Pendant son séjour en Russie, il peignit dans les demeures impériales et multiplia les dessins pris sur nature, d'après les scènes de la vie courante.

Jean-Baptiste Le Prince notait les coutumes, les caractères du pays dans lequel il travaillait; revenu à

M.E.C.D. 2017

Paris, il fut reçu à l'Académie avec une toile dénommée *Le baptême selon le rite grec*.

Le Louvre possède de lui *Un corps de garde*; cette composition, datée de 1776, fut gravée par Née en 1778, elle fut exposée au Salon de 1778, elle se nommait primitivement *Le cabaret russe*.

Employant le pastel et le crayon, Jean-Baptiste Le Prince se servait de ce procédé pour des notations d'après nature dont certaines sont très curieuses; cependant son nom mérite surtout d'être connu par l'invention qu'il fit de l'aquatinte ou gravure au pinceau, en ce genre il n'a pas été surpassé.

Aucun artiste n'a plus souffert de la commercialisation de son œuvre et des mauvais tirages que L.-P. Debucourt (1755-1832); à force de voir ses créations déformées et amoindries, présentées sous un aspect médiocre, l'on en est arrivé à le rendre responsable d'un état de chose dont il est parfaitement innocent.

La trop grande popularité de ses estampes a entraîné une inflation néfaste.

Debucourt reste le maître de la gravure en couleur, procédé nouveau dont il usa avec un véritable génie; ses sujets comme ceux de Fragonard sont pris aux choses de l'amour, ils sont trop connus pour que l'on s'y arrête longuement.

Parmi les plus célèbres, citons deux pièces imprimées en couleurs, *l'Escalade* ou *Les adieux du matin* et *Heur et malheur ou la cruche cassée* : rien n'est plus près de l'esprit d'un Fragonard, la fantaisie règne partout, un certain désir de sentimentalisme nous éloigne un peu du maître de Grasse pour nous faire toucher le changement d'atmosphère qui se manifeste à la fin du XVIII^e^ siècle avec Greuze et Diderot. Qui ne connaît le tableau de Debucourt *Les deux baisers* paru au Salon de 1787 sous le titre de *La feinte caresse*, cette spirituelle leçon d'amour est dans tous les yeux.

Sur les œuvres de Debucourt exécutées au début du XIX^e^ siècle, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage *Histoire de la peinture française* 1800-1933.

La peinture de genre de Boucher et de Fragonard, les

M.E.C.D. 2017

illustrations qui en dérivent, ce monde de dessins, de gouaches, d'aquarelles, de lavis, de sanguines et de gravures, tout cela que nous venons d'étudier forme l'un des aspects les plus révélateurs du XVIIIe siècle. Renonçant à la grandeur, à la froideur de la peinture d'histoire, heureux de trouver la liberté d'exprimer leur fantaisie et leur verve en des sujets familiers, des artistes de grand talent ont donné à la peinture de genre un épanouissement qui ne pouvait se produire qu'en France.

Sous cette forme, en effet, la peinture de genre est un feu d'artifice des qualités spécifiquement françaises. Elle résulte d'un état moral et social très particulier, sa floraison n'eut point de lendemain.

Ces peintres du cadre de la vie du XVIIIe siècle, ces descripteurs de l'amour et de ses jeux, ces admirateurs de la femme et de l'enfant, ils ont tous possédé un sentiment rare des nuances, un esprit averti et singulièrement fin; pour ces raisons leurs œuvres nous séduisent, elles sont un instant précieux de l'évolution de la peinture française.

Dépouillée des créations commerciales qui la déshonorent, la peinture de genre est au XVIIIe siècle une forme de l'art infiniment digne d'admiration.

Un tableau de Fragonard ou de Boucher, une gouache de Baudoin, une gravure de Saint-Aubin, de Cochin ou de Debucourt témoignent d'un égal souci de grâce et de fantaisie, et si le génie de chaque artiste est différent, l'idéal est un.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE VII

Le portrait français, reflet du XVIIIe siècle de Nattier a Prud'hon. Son apogée avec Quentin de La Tour et Jean-Baptiste Perronneau.

Épanouissement du portrait sous Louis XV et Louis XVI. — Jean-Marc Natiier et le triomphe de l'allégorie et du maniérisme. — Caractères du génie de Quentin de La Tour. — J.-B. Perronneau, incompréhension de ses mérites, son talent de coloriste. — La vogue du pastel au XVIIIe siècle. — Les portraitistes femmes. — Les Drouais. — Transformation des goûts sous Louis XVI : Greuze, Lépicié, Mme Vigée le Brun, Vestier, Vincent, David et Prud'hon.

Après avoir suivi l'évolution du portrait français sous la Régence et le début du règne de Louis XV, après avoir analysé des artistes qui prolongèrent, en le modifiant, l'idéal du grand siècle, nous allons étudier ici l'épanouissement de conceptions nouvelles.

Les portraitistes, dont l'activité se place entre 1730 et 1800 représentèrent de la manière la plus parfaite le triomphe de ces conceptions nouvelles; ils se dépouillèrent du faste et de la lourdeur qui avaient régné sous Louis XIV et la Régence, ils rejetèrent souvent l'allégorie et le maniérisme; ils apportèrent au portrait des qualités admirables qui en font l'une des gloires les plus pures du XVIIIe siècle.

La société de cette époque, cette société dont les principaux personnages nous sont si familiers, qu'il nous

M.E.C.D. 2017

paraît les avoir connus, revit intensément à nos yeux grâce au génie d'un La Tour, d'un Perronneau, d'un Louis Tocqué et d'une véritable pléiade de portraitistes éminents, dont le talent et la psychologie trouvèrent un thème admirable pour exprimer leur originalité et leurs brillantes qualités.

Le XVIII^e^ siècle est le siècle du portrait, parce qu'il est le siècle de l'analyse de soi-même, il a aimé plus qu'aucun autre pénétrer l'âme humaine, et à travers un visage scruter les mouvements de l'esprit qui l'anime. Pour répondre à ce goût il s'est trouvé des portraitistes de génie, devant leurs œuvres notre admiration est sans réticence, car celles-ci satisfont à tous nos désirs; le réalisme flamand et l'esprit français le plus fin ont mis au jour des merveilles, uniques en leur genre, et dont l'on ne retrouvera point l'équivalent au XIX^e^ siècle.

En effet, le XIX^e^ siècle a connu des portraitistes de talent, il n'a pas connu ce qui fait le charme de La Tour, cette élégance, cette distinction naturelle, cet esprit qui séduisent les plus prévenus contre l'art du XVIII^e^ siècle.

Bien que ce soit un petit maître, Louis Carrogis de Carmontelle présente, sous la Régence, en des œuvres dénuées de prétention, une image des créations pirituelles qui viendront ensuite.

En des dessins rehaussés d'aquarelle et de gouache, Carmontelle nous a transmis de précises et fraîches visions de Julie de Lespinasse, de Mozart, de Diderot, de Grimm, de Voltaire, de Buffon, de Sterne et des belles actrices de son temps, comme Sophie Arnould (musée de Chantilly); il a même réuni en de minces espaces les membres d'une famille entière (*La famille de Bourbon* et *La famille Calas*). Avec un sens très réel de la couleur et une grande légèreté de main, Carmontelle est un précieux mémorialiste de son temps.

Comme La Tour, Perronneau et Chardin, il a cherché à fixer un aspect de l'homme, il l'a fait avec des moyens très restreints; ses rivaux l'ont fait avec les ressources inépuisables de leurs génies.

Le portraitiste de ce temps ne désire pas seulement

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-MARC NATTIER — MADAME LOUISE, FILLE DE LOUIS XV
(Musée de Versailles

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

donner une image véridique de son modèle, il ne se contente pas du réalisme pur à la manière des primitifs, il veut encore traduire cette expression fugitive qui vient animer la physionomie humaine à chaque fois qu'une pensée nouvelle se présente à elle, il veut que son modèle passe à la postérité, non seulement, avec son physique extérieur, mais encore avec ce que nous pourrions dénommer son moi intime.

Deux exemples fameux montrent jusqu'où pouvaient atteindre des artistes de génie dans cette recherche, ou la plus fine psychologie et la plus vive intelligence ont leur part, ce sont : le pastel de La Tour, figurant d'*Alembert, le Rond* (musée du Louvre) et le buste de Houdon représentant : *Lamoignon de Malesherbes* (musée du Louvre); quelle vie dans les yeux scrutateurs de ces deux personnages, quelle subtilité dans leur sourire, quelle émotion à les contempler fixés pour l'éternité avec toute la chaleur de la vie.

Le philosophe et le ministre de Louis XVI doivent à La Tour et à Houdon cette éternité; un art capable de s'élever si haut est digne d'admiration, surtout à l'époque actuelle où le modernisme a provoqué la faillite du portrait. Ayant usé de la peinture, du pastel, du dessin rehaussé et de l'aquarelle, les portraitistes contemporains du règne de Louis XV et de celui de Louis XVI ont occupé une place de choix dans l'évolution de la peinture française; les connaître, c'est non seulement s'initier à une forme d'art exquise, c'est encore pénétrer un monde très proche du nôtre, analyser son âme, et retrouver son esprit.

***

Portraitiste des jeunes beautés de son temps, remportant de vifs succès à la ville et à la Cour, Jean-Marc Nattier (1685-1766) est l'un des artistes les plus représentatifs du XVIII^e^ siècle.

La vogue extrême dont il jouissait, la protection de la reine Marie Leczinska et de ses filles, les adulations qui lui étaient prodiguées, ces honneurs qui n'enta-

M.E.C.D. 2017

mèrent point la scrupuleuse probité artistique d'un La Tour, dirigèrent au contraire Nattier dans la voie de la routine et parfois de la plus vile médiocrité.

Rarement un artiste aussi bien doué ne contraignit davantage ses qualités naturelles, pour satisfaire une mode capricieuse, et plaire aux goûts les moins élevés d'une société frivole et désœuvrée.

Son père, Marc Nattier, portraitiste de second ordre, lui donna les premiers principes de dessin; son parrain Jean Jouvenet le fit bénéficier de ses vastes connaissances, enfin sa mère Marie Courtois, miniaturiste de talent, l'encouragea et discerna les promesses de son génie.

A quinze ans, nous dit M. Pierre de Nolhac, il dessinait d'après des estampes les quatre grandes batailles de Le Brun; Mansart ayant vu ses dessins lui octroya une petite pension, ce fut la premiière marque de la faveur royale. Comme beaucoup de peintres de son temps, il apprit en copiant les Rubens de la galerie de Marie de Médicis au Luxembourg; vers 1710, il collabora avec son père et son frère, Jean-Baptiste, au recueil monumental reproduisant, en gravures, les tableaux de cette galerie.

Agréé à l'Académie le 25 mai 1715, reçu quelques années après, Jean-Marc Nattier, connut rapidement une brillante renommée.

Le tzar Pierre le Grand, désirant l'attirer à sa Cour, le fit venir en Hollande pour y peindre les principaux personnages de son entourage ainsi que l'impératrice; les portraits de Nattier séduisirent tellement l'empereur qu'il l'invita à se rendre sans tarder en Russie, une pareille invitation était un ordre.

Après de longues réflexions, le jeune peintre refusa, il n'avait point le goût des voyages et la faveur dont il jouissait à Paris devait l'incliner à y demeurer. L'existence de Nattier ne présente aucun événement bien extraordinaire, elle s'écoula dans la quiétude et le bonheur familial. Un grand malheur le frappa cependant au début de sa carrière, son frère Jean-Baptiste, qui avait été reçu à l'Académie, en 1712, fut impliqué

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

LOUIS TOCQUÉ — LOUIS DE FRANCE, DAUPHIN — 1739
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

dans une affaire de péché philosophique, l'affaire Deschauffour; jeté en prison, il évita d'être brûlé en place de Grève en se tuant d'un coup de couteau, sa déchéance fut proclamée solennellement par l'Académie. Pour Jean-Marc le coup fut terrible car il était très lié avec son frère et l'aimait profondément. La consolation de son malheur lui vint de ses succès; déjà le maniérisme et l'allégorie sollicitent son pinceau, il en abuse comme en avaient abusé Largillière, Raoux et Noiret; il peint *Mademoiselle de Clermont* en sultane avec cinq nègres de comédie autour d'elle; rien n'est plus fade que cette toile qui se trouve au musée de Chantilly.

Contrairement à La Tour, il aime les portraits de famille; en 1719, il compose celui de la *Famille de M. de la Mothe, trésorier de France*; en 1730, il expose son propre portrait au milieu des siens (musée de Dresde).

L'année 1738 devait être marquée par deux bons portraits, la *Marquise d'Antin* (musée Jacquemart André) et *Madame Geoffrin*.

Par l'entremise de la duchesse de Mazarin, les portes de Versailles s'ouvrirent bientôt devant Nattier. Louis XV consentit à poser devant lui, puis les trois filles du roi accaparèrent cet artiste aimable et courtisan; pendant de longues années, il les représenta avec tous les attributs en vogue, nous laissant d'elles une véritable galerie.

C'est au musée de Versailles qu'il convient de voir cette galerie; l'une de ses parures est certainement le portrait de *Madame Louise*. En général le maniéré, le conventionnel, le désir de plaire rendent ces œuvres assez décevantes, elles ne fournissent aucune base à nos recherches psychologiques et à nos réflexions. Si grande était la vogue des portraits de Nattier à la Cour que l'on chargea Portail de les faire copier; sur une toile où le maître avait simplement esquissé la physionomie du modèle, le copiste peignait le reste d'après une œuvre terminée, cette production en série fit beaucoup dans la suite pour discréditer le talent de Nattier.

Au Salon de 1755 parut le portrait de *Madame Infante*, fille de Louis XV, morte en 1572 de la petite vérole; ce

M.E.C.D. 2017

grand tableau allégorique lui fut payé 6.000 livres, on le plaça non loin du fameux pastel de La Tour figurant la marquise de Pompadour.

Avant de s'adresser au pastelliste de Saint-Quentin, la favorite s'était fait représenter, en Diane, par Nattier (1746), œuvre assez médiocre d'ailleurs.

Rien ne caractérise mieux le talent de Nattier qu'une critique de Bachaumont publiée en 1750 : « Ordinairement Nattier fait ressemblant et en beau, surtout les femmes; ses habillements sont galants, mais maniérés et sentent ce qu'on appelle le mannequin. Le coloris de ses chairs est souvent fort mauvais, plombé, gris, tirant sur l'encre de Chine, à la brique ou au noir. Il veut donner de la force et il devient dur, il a voulu imiter Santerre et cela le gâte. Il ébauche bien et de bonnes couleurs et, quand il veut finir, il la gâte; elle devient lourde, et son travail paraît estompé dans les chairs, et indécis comme une tête qu'on regarderait à travers une gaze noire. »

Vers 1753, son succès décline, ceux qui jadis l'adulaient, le méprisent et si la Cour lui demeure fidèle, on ne lui épargne point ailleurs les allusions perfides; il connaît l'amertume d'une vieillesse qui se sent submergée par des temps nouveaux.

Il mourut en 1766 laissant une œuvre inégale, qui sous ses défauts reste bien significative de l'idéal d'une époque et renferme encore une réelle séduction.

Le XIX^e^ siècle se montra impitoyable pour Nattier; Pierre de Nolhac a montré ses portraits, entassés dans des greniers, livrés aux rats, détruits, vendus à vil prix, objets de dérision.

En 1845, à la vente du comte de Coypierre, des œuvres de Nattier ne trouvent acquéreurs qu'à deux cent cinquante francs; il faudra attendre les Goncourt pour voir réhabiliter un artiste que la postérité avait ensevelli dans un injuste oubli, pendant près de cent ans.

Chaque fois que Nattier a consenti à copier la nature de très près, il a créé des œuvres intéressantes, parce que sincères; sa connaissance du dessin qui était réelle, lui permettait de se livrer de temps à autre à

M.E.C.D. 2017

Cliché Bulloz

JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED — MADAME CROZAT — 1741
(Musée de Montpellier)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

une étude serrée de son modèle et de produire ainsi une œuvre digne de lui.

En général, il n'a pas osé être sincère; le souci de plaire au modèle, de répondre aux exigences d'une mode souvent stupide, de fournir *le portrait type* qu'on lui demandait, le détournaient de l'observation directe, pour le rejeter dans la routine du portrait allégorique, composé suivant des recettes éprouvées.

Nattier en sacrifiant à la mode s'est perdu lui-même, il a refoulé des qualités réelles, il s'est plié aux désirs les moins recommandables de sa clientèle, il s'en est fait le serviteur empressé, renonçant à la guider.

La fureur d'embellir et de figurer les femmes comme des poupées atteint chez lui à son plus haut point; car il y a embellir et embellir, l'on peut tout en restant véridique trouver chez une femme ce qui fait son charme et sa grâce, et cependant demeurer sincère.

Les modèles de Reynolds et de Gainsborough n'étaient pas toutes plus jolies que ceux de Nattier, et pourtant les portraitistes anglais surent conserver à chaque visage toute sa personnalité, toute son attirance physique et morale; ils surent auréoler de beautés naturelles les femmes qu'ils peignaient, sans avoir recours à des allégories compliquées et conventionnelles.

Nattier, sauf en de très rares exceptions, ne pénètre que l'extérieur, pourrait-on dire, de son modèle, il ne nous livre jamais comme La Tour ou Reynolds des documents psychologiques, l'on aboutit avec lui au portrait de Cour, au portrait standard, au portrait en série.

Si l'on examine attentivement un portrait de femme de Nattier, l'on verra qu'il est peint suivant des principes immuables; la figure est comme soufflée, sans aucun plan, il n'y a jamais cette charpente, cette construction qui constitue le caractère admirable d'un pastel de La Tour.

Les traits eux-mêmes ne reflètent rien de bien particulier, les yeux ont cette expression de commande que nous avons signalée chez Largillière, la bouche sourit, d'un sourire conventionnel, les joues sont fardées, les mains faites de pratique.

M.E.C.D. 2017

Dans l'ensemble un portrait de Nattier peut séduire, il ne résiste pas à une analyse un peu soutenue, son charme repose sur le néant.

A celui qui veut connaître une synthèse des qualités de Nattier, la vue du portrait de la *Marquise d'Antin*, 1738 (musée Jacquemart André) est indispensable; la touche est large, les lumières sont bien disposées, la couleur est nuancée; seul le visage conserve cet aspect de poupée de théâtre, qui nous paraît insupportable. Manquant de la volonté d'être vrai, ne faisant qu'effleurer mollement le caractère de ses personnages, Nattier n'a jamais pu exécuter un bon portrait d'homme, son pinceau habitué aux rondeurs, aux contours sans arête des femmes, devient singulièrement maladroit quand il s'agit de traduire un aspect viril.

Les portraits d'hommes de Nattier sont lamentables, pauvres de substance; il n'y a en eux ni sang, ni chair, ni vie, ni pensée, rien qu'une image poupine, souriante; son échec est complet, il prouve à quelles limites étroites pouvait se heurter un talent agréable mais sans profondeur.

Content de lui-même, Nattier n'a jamais cherché à se surpasser, il a préféré suivre un chemin facile qui l'a maintes fois conduit à la médiocrité.

Pour saisir la pauvreté de Nattier, il n'est besoin que de comparer son portrait de *Marie-Isabelle de Bourbon* du musée de Versailles avec celui de *Marie-Thérèse d'Autriche* de Vélasquez au musée du Prado.

Les sujets sont identiques, ce sont des fillettes en costume d'apparat; les poses se ressemblent, les deux artistes ont dû se plier à des modes compliquées et inesthétiques; cependant le maître espagnol, triomphant de toutes les difficultés, nous a livré un émouvant document psychologique en même temps qu'une œuvre d'art admirable, tandis que Nattier n'a donné qu'une vision maniérée, dénuée de toute expression originale.

L'œuvre de Nattier ne possède aucun caractère d'éternité, elle est d'un effet agréable dans le cadre d'une époque qu'elle reflète d'une manière charmante; il lui manque les qualités essentielles de probité et de

M.E.C.D. 2017

vérité qui font le prix des évocations d'un La Tour, d'un Perronneau et d'un Chardin.

Le meilleur élève de Nattier fut son gendre, le portraitiste Louis Tocqué (1696-1772) : cet artiste surpasse bien souvent son maître, il reste néanmoins singulièrement inégal, pouvant être excellent ou très inférieur; le labeur considérable fourni par lui au cours d'une longue existence explique peut-être cette inégalité, qui fut d'ailleurs le fait de beaucoup de peintres du XVIII^e siècle.

Après des débuts difficiles, Louis Tocqué entra dans l'atelier de Nicolas Bertin, puis dans celui de Nattier; chez ce dernier, il demeura huit années et y apprit toutes les ressources de son art, il se lia avec Boucher, J.-L. Lemoyne, Chardin et le graveur J.-G. Wille.

Si l'on en juge par la façon dont il instruisit Tocqué, Nattier était un maître excellent; parlant de ses années d'études, l'abbé de Fontenai écrit : « Nattier lui fit copier les plus belles choses dans le genre du portrait, d'après les grands peintres, ce qui, joint aux grands principes qu'il reçut de son maître, contribua à lui former le bon goût que l'on retrouve en ses ouvrages. Il fit des copies de Van Dyck, de Rembrandt, de Santerre, de Grimou, de Rigaud et de Largillière dont les amateurs ne voyaient pas de différence avec les originaux. »

La connaissance des anciens, la discipline de la copie, permirent bientôt à Tocqué de développer ses qualités personnelles et de montrer combien il avait su profiter des enseignements pratiques qui lui avaient été donnés.

Dès ses premières œuvres, l'on perçoit l'influence flamande dans le désir du détail; il manifeste une conscience professionnelle et un respect de la nature qu'il a puisé dans la fréquentation des artistes nordiques.

Agréé à l'Académie le 18 août 1731 avec *La famille d'Abraham Peirène de Moras, maître des requêtes de l'hôtel du Roi*, il fut reçu, en 1734, avec les portraits de *Louis Galloche* et de *Jean-Louis Lemoyne* (musée du Louvre).

Son talent lui valut de rapides succès; en 1738, la Cour lui commandait le portrait de *Louis de France, dauphin, fils de Louis XV* (musée du Louvre et collec-

M.E.C.D. 2017

tion G. Wildenstein); l'effigie de ce petit prince de dix ans, plein de dignité; dans ses habits de cérémonie est quelque chose de très plaisant; le peintre comme le fera La Tour s'est plu à détailler les moindres ornements du costume de son modèle, il a caressé d'un pinceau attentif les broderies d'or, les boutons et le moelleux des velours; l'on trouve dans cette œuvre une sincérité que ne posséda jamais Nattier.

Le portrait du dauphin ayant plu, Louis Tocqué fut invité à peindre la dauphine sa mère, et la reine Marie Leczinska (1740, musée du Louvre). Protégé par le surintendant des bâtiments, Lenormant de Tournehem, puis par Marigny son successeur, jouissant d'un prestige considérable, Louis Tocqué nous fait penser à La Tour, il offre avec le pastelliste certains points de ressemblance, il possède le même désir d'être le premier en toute chose, la même vanité, sa technique se rapproche de celle du maître de Saint-Quentin. Ainsi son portrait du *Comte de Saint-Florentin* (musée de Marseille), par sa pose et l'abondance des détails pourrait faire penser au *Duval de l'Epinoy* de La Tour avec toute la différence existant entre une œuvre honnête et un chef-d'œuvre admirable.

L'année 1754, Louis Tocqué parvenu à la renommée, reçut une pension de 600 livres du roi ainsi que la prière de se rendre en Russie pour y peindre l'impératrice Élisabeth I^{er}.

Le 30 mai 1756, le portraitiste quittait Paris, son voyage fut triomphal, l'impératrice le combla de faveurs et de prévenances, le roi de Danemark, Frédéric I^{er}, le supplia de se rendre en ses États pour y travailler, ce que fit Tocqué après un séjour de vingt-cinq mois en Russie.

A Copenhague, en 1758, l'Académie royale des Beaux-Arts se réunit, sous la présidence du grand maréchal comte de Molke et du conseiller privé, pour élire Louis Tocqué; cette haute distinction était fort rarement accordée à un étranger. Comme le note le comte Doria, en son remarquable ouvrage sur Tocqué, celui-ci après son retour à Paris, en 1759, ne connut que des honneurs;

M.E.C.D. 2017

cependant à partir de 1762, il ne peint plus, de même que La Tour, il passe les dix dernières années de sa vie dans le calme et le silence.

Réaliste, aimant la nature avec passion, Louis Tocqué a dépouillé le portrait français de sa lourdeur et de son aspect compassé, il a su se dégager de la mièvrerie de Nattier et de Raoux, il annonce Quentin La Tour; ayant vu défiler devant son chevalet les personnages les plus célèbres de son temps, il nous en a transmis une image fidèle et fort intéressante.

Chose curieuse, Louis Tocqué a eu les mêmes modèles que La Tour; ainsi il nous a laissé des portraits, de la *Danseuse Mademoiselle Sallé*, du *Maréchal de Saxe*, de *Marie Leczinska*, de la *Dauphine Marie-Josèphe de Saxe*; s'il ne possède point la profonde psychologie et le génie de son rival, ses œuvres sont de précieux documents.

Parmi les meilleurs portraits de Tocqué, il nous faut citer : celui du *marquis de Raincourt* (musée Jacquemart-André), de *Gresset* (1750, Versailles), de l'*Homme en habit gris* (musée de Nancy), ainsi que les deux portraits d'hommes de la collection Lacaze, au musée du Louvre.

En certains de ces portraits d'apparat, tel que celui de la *Dauphine Marie-Thérèse*, il s'attarde trop aux accessoires du costume; il en est de même pour celui du *Comte de Saint Florentin* : cette erreur, La Tour l'évitera toujours.

Notons que l'influence de Tocqué a été considérable; en Russie, il suscita de nombreux imitateurs, dont Rokotoff; en Suède, Carl-Gustaf Pilo et Jens Juel s'inspirèrent de lui; en France, il eut pour émules, Guillaume Voiriot, Nattier le fils, Jean Valade et Aved.

L'on doit à M. Georges Wildenstein des précisions nouvelles sur la vie et l'œuvre de Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766), dont le Louvre expose le portrait du *Marquis de Mirabeau*.

Né à Douai, ayant reçu des leçons de François Boitard et de Bernard Picart, il voyagea en Hollande et dans les Flandres; son amour de Rembrandt et de Rubens dont

M.E.C.D. 2017

il copia des œuvres, l'inclina à se consacrer au portrait; à cette résolution les succès de Rigaud et de Largillière ne furent pas étrangers.

Entre 1720 et 1727, il commença à peindre des portraits à Paris; l'Académie le reçut en 1734, avec les effigies de *Cazes* et de *De Troy*.

Une heureuse fortune mit sur son chemin le comte de Saint-Luc, frère de l'archevêque de Paris; grâce à sa protection, il peignit *Mademoiselle de Seine*, maîtresse du marquis de Nesle; ce portrait lui valut une réelle célébrité, celle-ci fut accrue par l'image du poète *Jean-Baptiste Rousseau* qu'il exécuta en 1738.

C'est au musée de Montpellier qu'il convient d'admirer le chef-d'œuvre d'Aved; en effet, il n'a jamais surpassé son portrait de *Madame Crozat*, 1741.

A Dijon, le portrait du musicien *Rameau*, donne également une excellente idée de son talent; outre ces deux portraits célèbres, il avait obtenu de légitimes succès avec ceux de *Saïd Pacha* (1742, musée de Versailles), de *Charles Richer Roddes de la Morlière en habit d'huissier du Sérail*, de *Louis Racine*, du *marquis de Mirabeau* (1743, Louvre).

La Hollande l'attirait comme elle attira Fragonard, La Tour et bien d'autres peintres de ce temps; il y partit en 1732; de son séjour nous ne savons malheureusement rien.

Esprit averti, fort instruit, Aved possédait une collection d'œuvres d'art analogue à celle de Boucher, on y voyait de fort belles estampes de Rembrandt. Aved est un des noms dignes d'attention et d'admiration de la peinture française du XVIII^e^ siècle, il serait à souhaiter qu'on veuille bien lui donner la place qu'il doit occuper aux côtés de son ami Chardin, de Louis Tocqué, et de Nattier.

Ce Flamand est comme Tocqué un portraitiste de race, d'instinct pourrait-on dire; avec lui le portrait français s'épanouit de la manière la plus heureuse. Antoine Lebel, son élève, ne mérite point que l'on s'arrête à lui.

L'œuvre de portraitiste de François Boucher est

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR — MADAME DE POMPADOUR *(détail)* — 1755
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

relativement minime; ses portraits les plus célèbres sont ceux qu'il fit de *Madame de Pompadour;* il en existe de nombreuses répliques, dans la collection Schilchting, au Louvre, dans la collection Wallace, à Londres, au musée d'Édimbourg, dans la collection Maurice de Rothschild, enfin au musée de Versailles.

Le portrait de la collection Wallace nous paraît fort beau, la favorite est debout près d'une statue; le costume est traité avec un luxe de détails inouïs que l'on trouve dans le portrait de Versailles où la marquise se présente dans un intérieur charmant en costume d'apparat.

Le baron Grimm parlant de ce portrait écrivait : « Il est détestable pour la couleur, il est si surchargé d'ornements, de pompons et de toutes sortes de fanfreluches qu'il doit faire mal aux yeux à tous les gens de goût. »

Il y a du vrai dans cette critique injuste; Boucher n'a pas su donner à chaque chose sa valeur, il a accordé au moindre objet une attention trop grande, il lui manque ce qui fait également défaut à Tocqué et à Aved la vision nuancée de la nature et la faculté de ne transcrire que ce qui est digne de l'être; cette faculté nous allons la trouver chez un artiste de génie, chez le plus illustre des portraitistes du XVIII^e^ siècle, Quentin de La Tour.

Entre autres chefs-d'œuvre, le musée d'Aix-en-Provence expose un grand pastel représentant le duc de Villars, cette œuvre célèbre présente comme une essence des qualités admirables de Maurice Quentin de La Tour (1704-1878).

La physionomie quelque peu hautaine et dédaigneuse de ce grand seigneur qui aimait jouer les roitelets en ses Etats de Provence, le regard perçant et froid de ses yeux, le pli sévère de ses lèvres minces, l'attitude de toute sa personne, tout cela a été analysé avec une incomparable maîtrise; l'on peut demeurer des heures devant ce portrait sans épuiser les trésors d'art et de psychologie qu'il renferme.

Ayant donné à la figure de son modèle une attention extrême, La Tour s'est plu également à dessiner ses habits; le duc de Villars est vêtu d'une étoffe vieux rose

M.E.C.D. 2017

d'un ton exquis sur laquelle s'inscrivent des broderies d'or; un col et des parements de fourrure mettent un accent plus foncé dans cet ensemble clair : il convient d'admirer la manière dont le pastelliste a traité cette fourrure, l'illusion de la réalité est complète, l'on songe à Holbein et à Frans Hals; un gilet blanc tirant sur le gris et le cordon rouge de l'ordre du Saint-Esprit complètent ce fastueux costume ainsi que des manchettes et un jabot de fine dentelle, ajoutons que le fond est bleu.

Dans la précision avec laquelle sont exécutés les accessoires du costume l'on perçoit nettement l'influence flamande et l'héritage de Joseph Vivien, de Largillière et de Rigaud, mais cette psychologie délicate, cette harmonieuse simplicité, cette absence de conventionnel, ce caractère d'éternité qui nous séduisent tant, n'appartiennent qu'à La Tour et sont le fruit de son génie. Avec des apports extérieurs, il crée une vision nouvelle et combien originale; toutes les qualités qui sont en puissance chez ses rivaux ou ses prédécesseurs, il les fait siennes, il y ajoute sa propre maîtrise et il engendre un chef-d'œuvre. A Joseph Vivien, Quentin de La Tour a demandé sa technique du pastel, technique qu'il améliora en profitant des découvertes de son temps; à ce mode d'expression fragile et éphémère, il a voulu conférer un caractère durable, lui donner les possibilités de la peinture à l'huile tout en lui conservant la fraîcheur qui faisait son charme.

Ayant uniquement usé du pastel, La Tour y atteint au sommet de la perfection; sur un dessin très écrit, fortement construit, dont il respecte les contours, ses crayons prodiguent de délicates et précieuses harmonies; sa manière de procéder est très différente de celle de Chardin qui maniait le pastel par hachures et de celle de J.-B. Perronneau dont les recherches de couleurs et de nuances subtiles aboutissaient à des aspects moins complets que ceux de La Tour mais également délectables.

Les crayons de La Tour étaient durs, ils pénétraient profondément le grain du papier assurant une bonne conservation.

M.E.C.D. 2017

La conservation du pastel, telle fut la grande préoccupation de La Tour, il prit part à toutes les recherches qui se poursuivirent pour la découverte d'un fixage parfait, il expérimenta les recettes d'Alexis Loir, de Delechet, de Loriot et de Mauge; beaucoup d'entre elles se révélèrent désastreuses à l'usage et lui firent gâter d'excellents portraits comme ceux de *Restout* et de *Dumont le Romain* (Louvre); un grand nombre de ses pastels sont fixés, notamment ceux de Saint-Quentin. Les plus beaux pastels de La Tour demeurent ceux qu'il a le moins retouchés, et qui restés chez leurs possesseurs n'ont subi que peu de changements de résidence, ils sont exempts de ces tons froids et bleuâtres lesquels constituent des dessous et non l'aspect définitif voulu par l'artiste.

Ce n'est qu'au prix des plus grands efforts que La Tour arrivait à cette maîtrise que nous admirons, il lui fallait pour y atteindre de longues séances de travail lent et pénible, une attention soutenue; avant d'être satisfait de lui-même il n'hésitait point à recommencer plusieurs fois un portrait donnant ainsi l'exemple d'une probité et d'une conscience fort rares à une époque où les *fa presto* abondaient.

Quand il recevait la commande d'un portrait, La Tour commençait par exécuter d'après nature un dessin; celui-ci lui sert à établir la charpente de la physionomie de son modèle, par des modelés exagérés, par de fortes oppositions d'ombres et de lumière, il analyse presque brutalement le caractère du personnage; précis jusqu'à la sécheresse, ce dessin lui permettra ensuite toutes les délicatesses de couleur et donnera à son œuvre une perfection inconnue avant lui. Le dessin terminé La Tour abordait l'esquisse en vue de l'œuvre définitive ; depuis les Goncourt, les esquisses de Saint-Quentin ont été désignées sous le nom de préparations, rien n'est plus célèbre aujourd'hui que ces préparations où l'on a voulu voir la plus haute expression de son génie.

Cependant La Tour n'y attachait qu'une importance relative, il les conservait comme des souvenirs de son

M.E.C.D. 2017

labeur, il en détruisit beaucoup et n'aurait jamais songé à les comparer avec ses pastels achevés.

Il y a dans ces essais, dans ces recherches d'expression, dans ces notations spontanées sur nature, des qualités admirables qui en font des créations uniques en leur genre; parmi les plus belles, c'est, au musée de Saint-Quentin, la préparation représentant *Marie Fel*, l'amie du peintre, figure spirituelle, éclairée par de grands yeux bruns, chauds et caressants, bouche malicieuse, carnation fraîche, étonnante vision de jeunesse et de vie; cette image, joyau de l'art français, est le fruit du génie et de l'amour, il n'en est pas de plus exquise ni de plus émouvante.

A côté d'elle, il faut placer la préparation qui nous laisse une subtile évocation d'Anne-Marie Cupis qui prit au théâtre le nom de *Camargo* et qui enchanta Voltaire par sa légèreté et sa grâce aérienne; une autre préparation admirable figure *Justine Duronceray*, femme de l'auteur dramatique Favart; cette jolie femme, dont le maréchal de Saxe fut éperdument amoureux, a singulièrement inspiré le talent du grand pastelliste, il est difficile de trouver plus de naturel et de grâce.

Marie Fel, *Camargo*, *Madame Favart*, ces trois préparations merveilleuses suffiraient à donner de La Tour une idée assez complète; au musée de Saint-Quentin où elles se trouvent, il en est bien d'autres qui mériteraient une égale admiration, qu'il nous suffise de citer celles représentant, *Mlle Dangeville*, *Mlle Chastagner de Lagrange*, *Mme Rougeau* et *Mme de Pompadour*.

Si les préparations de Saint-Quentin constituent une évocation enchanteresse d'une société, il convient d'accorder une place plus considérable aux pastels terminés. En 1736, Voltaire écrivait à l'abbé Moussinot pour l'informer qu'il faisait exécuter quelques copies d'après son pastel par La Tour; ce pastel serait l'une des premières créations connues du maître, il est malheureusement perdu, seule nous reste une préparation remarquable d'ailleurs qui semble avoir été faite en vue d'un portrait légèrement antérieur à celui de 1736.

A l'époque où il fixe la physionomie mobile et railleuse

M.E.C.D. 2017

de l'illustre écrivain, La Tour est en possession de toutes les ressources de son talent. Après avoir appris, lui-même, les premiers éléments du dessin en copiant des estampes, il quitta Saint-Quentin sa ville natale pour se rendre à Paris, sans ressources et sans protection. Accueilli par le graveur Tardieu, il entra par son entremise chez le Flamand Jean-Jacob Spoëde, peintre et marchand de tableaux qui lui donna d'excellents principes ainsi que Jean Restout et Dupouch; retourné en Picardie en 1723, il s'embarqua bientôt pour l'Angleterre où il demeura entre 1724-1725.

Revenu de Londres, en 1726, La Tour se fit passer pour un Anglais et obtint de faciles succès. Il se serait engagé dans la voie néfaste suivie par Nattier, quand Louis de Boullongne, discernant ses qualités, lui conseilla de dessiner et d'apprendre pendant deux ans; ce conseil fut suivi avec une rare docilité, si l'on songe que le jeune artiste renonça à une gloire naissante pour s'enfermer dans le silence et l'étude; il en fut récompensé, et vers l'année 1736, il éveille déjà l'attention du public et de la critique.

Le 25 mai 1737, l'Académie l'agréait; au Salon il envoyait le portrait de *Madame Boucher* et *L'auteur riant*; en 1738, il obtenait un vif succès avec le portrait de *Restout* (Louvre), celui-là même qu'il perdit en voulant expérimenter des fixages nouveaux.

A partir de cette époque, La Tour ne connaîtra qu'honneurs et distinctions, il sera considéré comme le plus grand peintre de son temps, nul artiste n'osera lui disputer la première place, la Cour et la ville se disputeront ses œuvres, supporteront les exigences de son caractère difficile, il régnera sans partage. Logé au Louvre à partir de 1745, il recevra chez lui les plus hautes personnalités de son temps, le maréchal de Saxe sera son ami, il offrira à dîner aux actrices les plus jolies, il réunira autour de sa table des savants tels que d'Alembert, Nollet, Helvétius ou des confrères comme ses amis, Joseph Vernet, Pigalle, Gravelot et J.-B. Lemoyne; ces réunions joyeuses étaient célèbres à Paris par l'entrain et la bonne humeur qui y régnaient.

M.E.C.D. 2017

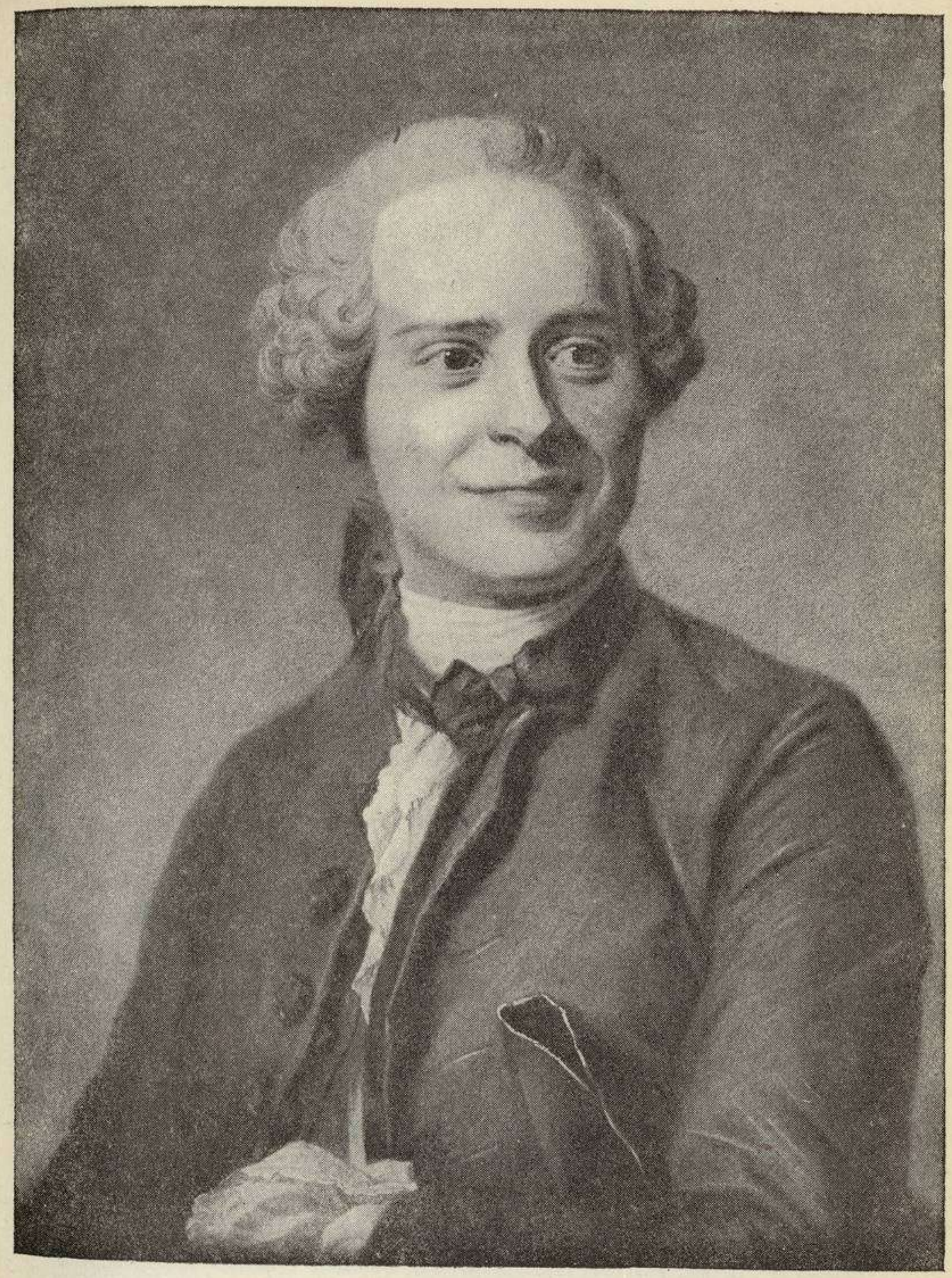
Pendant de nombreuses années, La Tour accumula les chefs-d'œuvre, jamais il ne donna un signe de lassitude, jamais son génie ne le trahit; du début à la fin de sa carrière ce fut toujours la même maîtrise, la même certitude, la même perfection, et lorsque le grand pastelliste se sentit fatigué il laissa ses crayons pour se dévouer à des œuvres philanthropiques.

Les portraits d'apparat de La Tour sont parmi ses réussites les plus insignes; en 1740, il exposait celui de *Perrinet de Jars* (collection du marquis de Vogüé); en 1741, il révélait toutes ses qualités avec celui du *Président Bernard de Rieux* (collection G. Wildenstein).

En robe rouge de président du Parlement de Paris, de Rieux est assis de face dans son cabinet de travail, il feuillette un livre, sa physionomie est l'une des plus admirables créations de La Tour, jamais il n'a atteint une pareille perfection, il faudrait des pages pour décrire cet immense pastel dont nous pouvons rapprocher celui de la *Présidente de Rieux* (musée Cognacq) et celui de *Duval de l'Epinoy*, 1741 (collection Henri de Rothschild); œuvre vivante, gaie, harmonieuse, d'un dessin sans défaut et d'une couleur exquise, document psychologique étonnant, qu'il faut connaître pour mesurer l'étendue des possibilités d'un La Tour.

Le musée du Louvre expose la plupart des portraits consacrés par le pastelliste de Saint-Quentin à la famille royale; au Salon de 1745, il envoyait *Louis XV* et le *Dauphin Louis*. Le portrait de Louis XV est l'un des plus connus, l'expression aimable et ouverte du monarque, l'air de jeunesse qui se dégage de sa physionomie, l'élégance de son maintien qui n'empêche pas une réelle majesté, ces sentiments complexes sont traduits avec une psychologie subtile. Le Dauphin Louis revit à nos yeux d'une manière charmante avec la grâce un peu empruntée de l'adolescence, mais c'est le pastel de la reine *Marie Leczinska* qui nous paraît la perle de cette série d'effigies royales. La reine de France se présente avec une simplicité, une grandeur véritable, sans allégorie ni maniérisme, et dans cette figure bonne et souriante, dans son regard doux et résigné l'on peut

M.E.C.D. 2017



Cliché Archives Photographiques

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR — D'ALEMBERT — 1753
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

pénétrer l'âme de cette femme excellente. Un portrait comme celui-ci est à cent lieues de la vaine prétention d'un Raoux et d'un Nattier, il rejette les caprices d'une mode compliquée, il renonce à l'histoire et à la fable, il ne fait appel qu'à ce qu'il y a de profondément humain dans l'art du portrait et en cela il domine la production contemporaine.

Non loin de la reine de France, le musée du Louvre expose le portrait en pied de la *Marquise de Pompadour* qui parut au Salon de 1755; payé à La Tour la somme énorme de 24.000 livres, cette œuvre fameuse nous montre la véritable reine dans l'intimité de son cabinet de travail; près d'elle une mappemonde, un recueil de pierres gravées, une guitare et des cartons à dessin sont un rappel discret des talents de cette femme qui protégea les arts avec discernement.

A la marquise de Pompadour, malgré toutes les séductions employées par La Tour, nous préférons un autre pastel du Louvre figurant *Philibert Orry de Vignory* (1745), contrôleur des Finances, ami et protecteur du peintre; dans les gris et les noirs, qui forment l'harmonie générale, dans cette physionomie intelligente et réfléchie, il y a plus de vérité et d'émotion véritable que dans la tête poupine de la marquise, car d'un côté La Tour a dû se montrer courtisan, de l'autre il s'est laissé aller à sa scrupuleuse admiration de la nature.

Non loin du portrait de la *Dauphine Marie-Josèphe de Saxe*, il y a au Louvre le pastel qui nous garde la vivante image d'*Hermann Maurice de Saxe*, bâtard de Frédéric-Auguste roi de Pologne et d'Aurore de Kœnigsmark, soldat magnifique qui se couvrit de gloire à Prague et à Fontenoy et qui inspira une passion racinienne à la douce Adrienne Lecouvreur.

Une autre réplique de ce magnifique pastel existe au musée de Dresde; parmi les portraits de militaires si nombreux dans l'œuvre de Quentin de La Tour, il faut retenir ceux du *Marquis Voyer d'Argenson, lieutenant-général des armées royales* (1753, musée de Saint-Quentin), du *Duc de Belle-Isle* (1747), du *Comte de Sassenage* et

M.E.C.D. 2017

de *Waldemar de Lowendal* (collection Wildenstein). A plusieurs reprises La Tour s'est plu à fixer, pour son plaisir, l'aspect des écrivains illustres de son temps; il fit poser *Jean-Jacques Rousseau* en 1753, et donna deux répliques de son portrait, l'une est à Genève, l'autre à Saint-Quentin. Nous avons déjà parlé plus haut du pastel de d'*Alembert le Rond*, signalons les trois pastels figurant l'*Abbé Huber*, ami du peintre, qui semble l'avoir inspiré tout particulièrement.

Les dernières années de La Tour furent calmes; esprit humanitaire, désirant venir en aide à toutes les misères, il s'occupa d'œuvres charitables, ainsi que de la fondation d'écoles gratuites de dessin; en 1784 en proie à une douce folie il fut ramené à Saint-Quentin où il mourut entouré de l'affection et de l'admiration de tous.

Pour bien apprécier l'œuvre de Quentin de La Tour il est nécessaire non seulement de connaître les pastels qui sont exposés aux musées du Louvre, de Saint-Quentin, de Dresde, de Genève, d'Amiens et d'Aix-en-Provence, mais encore de voir ceux très nombreux, qui se trouvent dans des collections privées.

Des portraits comme ceux de *Madame de la Fontaine-Solare* et de l'*Inconnu au masque* (collection Veil-Picard) révèlent un aspect peu connu de son génie, il en est de même pour la spirituelle image du graveur *Schmidt* (collection Veil-Picard) et pour le grand portrait du *Sieur de Jars* (collection de Vogüé).

Peintre de la Cour et des grands pendant un quart de siècle, Maurice Quentin de La Tour, par sa profonde connaissance du dessin, par sa probité artistique, par sa psychologie, a élevé l'art du portrait à un véritable sommet de perfection; esprit mesuré, essentiellement français, il représente bien les goûts les plus légitimes de son époque.

Aussi éloigné du réalisme brutal que du romantisme, il s'est tracé des limites, et dans ce cadre, il a créé une image étonnante de la Société française du XVIII^e^ siècle; son génie répondra toujours aux désirs des Français épris de clarté, de simplicité et de psychologie.

Si le XIX^e^ siècle a voulu, sous l'influence des théories

M.E.C.D. 2017

néo-classiques, rejeter l'art de La Tour, si les pastels du maître ont été pour les élèves de David des objets de dérision, si des préparations servirent à envelopper des marchandises, il se produisit vers le milieu du siècle un revirement de l'opinion; un peu plus tard les travaux des Goncourt, de Maurice Tourneux et d'Henry Lapauze contribuèrent à placer le pastelliste de Saint-Quentin au premier rang de la peinture française du portrait.

Des expositions nombreuses présentèrent à l'admiration du monde les chefs-d'œuvre de La Tour, l'une des plus célèbres fut celle organisée en 1908 sous le titre d'exposition des Cent pastels. Le musée de Saint-Quentin devint un sanctuaire dont les fidèles furent légions, la moindre création du pastelliste atteignit à un prix considérable, l'apothéose fut complète, elle dure encore.

L'admiration pour La Tour n'est pas seulement le fait d'esprits cultivés, d'artistes et d'amateurs, elle s'étend à la foule, son génie parle à tous, il est sans mystère, il se livre au premier venu, il n'a rien de l'hermétisme de certains peintres modernes, et c'est là sa force, on le vit bien quand après la guerre de 1914-1918, la collection de Saint-Quentin trouva asile au musée du Louvre et provoqua un enthousiasme sans pareil. Après plus de cent ans, le génie de La Tour conserve une puissance attractive que rien ne peut diminuer; des portraits comme ceux de Louis XV et de Mme de Pompadour sont universellement connus et admirés, l'homme moderne le moins éduqué connaît le nom prestigieux du pastelliste, après avoir conquis son temps La Tour a conquis l'éternité et cette conquête est due aux qualités les plus belles qui se puissent trouver chez un artiste.

***

Au Salon de 1750, les amateurs s'arrêtèrent longuement devant un pastel de petite dimension, il était signé Jean-Baptiste Perronneau (1715-1785) et figurait Quentin de La Tour, en habit de velours noir et veste galonnée d'or, gilet rose et jabot de dentelle; cette sym-

M.E.C.D. 2017

phonie de couleurs exquise en même temps que la personnalité du modèle, valut à cette œuvre un réel succès. L'abbé de Fontenai écrivait à ce propos : « Une des plus grandes preuves que nous puissions donner du talent de Perronneau, c'est que le plus célèbre des peintres de portraits de nos jours, M. de La Tour, a voulu avoir le sien de la main de M. Perronneau, et lui a toujours donné des témoignages de l'estime la plus distinguée. »

Ce pastel célèbre avait été placé par les soins de Chardin à côté du propre portrait de La Tour par lui-même (musée d'Amiens); les visiteurs du Salon de 1750 purent ainsi apprécier la différence des génies de deux artistes également excellents.

Pendant de longues années, la personnalité de Perronneau a été écrasée par celle de La Tour; il a fallu attendre la période contemporaine pour que justice soit rendue à l'un des maîtres les plus éminents de l'art français. Cette incompréhension de son œuvre, elle existait déjà au XVIII^e^ siècle, un Diderot s'en fit l'écho et accumula à ce sujet les platitudes et les jugements erronés, il osa même écrire : « Parmi les pauvres diables qui ne valent pas ensemble une ligne d'écriture, Perronneau qui semblait autrefois vouloir être quelque chose a bien changé d'avis, comme il apparaît par trois pastels fades et sans effets. » L'une des causes de cette incompréhension est le peu d'intérêt que suscitaient, en France, les recherches de couleurs; or, Perronneau demeura avant tout un coloriste et un coloriste dans la tradition flamande; loin d'accorder comme La Tour la première place au dessin et à la construction il s'intéresse avec passion à des combinaisons de couleurs, à des jeux subtils et admirables, à des nuances, à des délicatesses dont toute sécheresse est exclue. Il envisage dans un portrait l'harmonie générale et, pour y atteindre, il n'hésite pas à sacrifier parfois quelques détails accessoires.

Tandis que La Tour présente une image aux contours très nettement délimités, Perronneau se plaît aux tons fondus, aux passages délicats, il aime saisir les jeux de la lumière sur un visage, il a des préoccupations qui ne sont

M.E.C.D. 2017

point celles de son temps, il est en avance de près de cent ans sur le XVIII^e siècle, son modernisme scandalise, étonne, l'on n'était pas habitué à ces recherches de couleurs qui ne furent comprises que plus tard.

D'un autre côté, Perronneau n'a jamais voulu se plier aux exigences de sa clientèle et de la mode, il a rejeté l'allégorie et la préciosité, il s'est toujours refusé à fournir le portrait type composé suivant certaines formules, il a banni de son horizon la précision dans le détail pour se laisser guider par son aspiration et sa fantaisie.

Loin de ne se limiter qu'au pastel, Perronneau a laissé une œuvre considérable peinte à l'huile ainsi que de nombreuses gravures; ayant beaucoup produit, il est souvent inégal, pouvant monter très haut ou descendre fort bas.

Au lieu de contrôler ses sensations sur la nature, de se plier à une discipline rigoureuse et de ne créer qu'avec la certitude de la réussite, au lieu de limiter volontairement ses possibilités créatrices, Jean-Baptiste Perronneau a peint et dessiné pour satisfaire un plaisir véritable et non pour répondre à des commandes; il y a chez lui un côté spontané, une liberté d'allure et une fantaisie qui en font l'une des figures les plus attachantes du XVIII^e siècle. Élève du graveur Laurent Cars, puis de Oudry et de Largillière, Perronneau fut reçu à l'Académie le 28 juillet 1753 avec les portraits de *J.-B. Oudry* et de *Lambert Sigisbert Adam l'aîné*; ces deux peintures, aujourd'hui au Louvre, montraient déjà les ressources et l'originalité de son talent. Un rapide succès semblait devoir en faire le rival de La Tour; en 1775 le prince d'Ardore, ambassadeur du roi des Deux-Siciles, lui avait commandé son portrait; au moment où la fortune lui sourit, Perronneau obéissant à son humeur vagabonde, quitte Paris pour commencer son existence de voyageur qui ne s'achèvera qu'avec la mort.

En 1759, il est en Italie où il arrive après avoir séjourné à Orléans et à Lyon, puis en 1760, il s'installe à Amsterdam; cette ville devint pour lui une seconde patrie, il devait y retourner en 1781 et en 1783, le

M.E.C.D. 2017

pays de Rembrandt et de Hals lui réservait un accueil réconfortant, il s'y sentait mieux compris qu'à Paris, loin de la vanité et de la frivolité de ses compatriotes, il retrouvait dans l'atmosphère paisible et bourgeoise de la Hollande un climat moral qui lui convenait parfaitement.

Le musée d'Orléans possède plusieurs portraits de Perronneau également remarquables et bien significatifs de sa technique; l'un des meilleurs est celui de *Daniel Jousse*, de face, la main droite sur la poitrine, le jurisconsulte orléanais se présente à mi-corps, ce portrait est peint avec une couleur fluide, dorée, souple, aux transparences lumineuses; il ne comporte aucune fatigue d'exécution, il a été brossé rapidement avec cet élan que l'on aime chez un Fragonard et un Frans Hals.

Ce chef-d'œuvre est aux antipodes de l'art d'un Nattier, Perronneau a baigné de clarté la physionomie de son modèle et rejeté dans une ombre chaude et lumineuse les accessoires; il a eu le souci de créer une harmonie de tons rares, ce portrait est un régal pour les amateurs, il ne frappe pas au premier abord, il demande pour être apprécié complètement une attention un peu soutenue, il est comme ces perles qui ne jettent tous leurs feux que sous un éclairage propice.

Le portrait de l'architecte *Soyer* (musée d'Orléans) est une symphonie de tons roses, violet pâle, vert éteint et brun clair dont l'on ne trouve aucun exemple chez La Tour et qui marque l'un des aspects les plus rares du génie de Perronneau.

Portraitiste de la femme, J.-B. Perronneau a donné quelques-unes des visions les plus séduisantes que nous connaissions; la fraîcheur de son coloris et la légèreté de son dessin lui permirent de créer de véritables chefs-d'œuvre, l'un des plus célèbres est le portrait au pastel de *Mlle Huquier* dit la *Femme au chat* (musée du Louvre).

Les modelés du cou et du menton ont des reflets délicats qui paraissent un miracle de l'art; l'ambiance générale semble être faite d'aigue-marine et de jade transparent, les gris cendrés de la perruque passent dans

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU — LA JEUNE FILLE AU CHAT — 1749
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

le fond sans que l'œil puisse distinguer les passages; un trait, une ombre un peu accentuée et l'enchantement eût été rompu, c'est une vision de radieuse jeunesse digne de toutes les admirations.

Non loin de ce portrait, le Louvre expose celui du graveur *Laurent Cars* et celui d'*Abraham Van Robais*; l'un est une harmonie dans les gris, l'autre dans des tons violet et d'or pâle.

La collection de M. David Weill s'enorgueillit d'un grand portrait peint de la *Duchesse d'Ayen* (1748) où Perronneau égale La Tour et montre exceptionnellement une précision très grande à laquelle se mêle sa fantaisie coutumière, et d'un portrait au pastel du comte de *Bastard* daté de 1747. Alors que La Tour n'a jamais aimé représenter les personnes âgées et les enfants, J.-B. Perronneau a peint des portraits de vieillards dignes de Frans Hals comme celui de *Madame Journu* et des portraits d'enfants qui font songer à ceux de Reynolds et de Gainsborough, comme celui de *Théophile et Quirin de Cazenove* (collection Wildenstein).

Personnalité attachante par sa complexité même, coloriste de premier ordre, fantaisiste charmant et grand artiste dans toute l'acception du terme, Jean-Baptiste Perronneau, après avoir souffert de l'incompréhension qui accueille toujours les novateurs, connaît aujourd'hui une gloire réparatrice.

L'année de sa mort, 1783, l'on représenta sur le théâtre du palais de Fontainebleau, l'opéra de Caillard et de Sacchini *Chimène*, Louis XVI et la Cour assistaient à cette représentation; à ce propos le baron Grimm et Diderot notaient la grande popularité des souverains.

Six ans plus tard, un même bouleversement emportait vers la mort ou l'exil la brillante assistance de cet opéra et rejetait dans l'oubli le plus profond l'œuvre d'un artiste dont la réaction néo-classique n'avait que faire. Bien que des peintres comme Louis David, Prud'hon et Ducreux aient continué la tradition du XVIII^e^ siècle, la Révolution marque une date importante dans l'évolution du portrait français; le pastel dont La Tour

M.E.C.D. 2017

et Perronneau avaient été les plus illustres représentants tombe dans un discrédit complet, cette forme d'art sera considérée avec mépris, elle évoquera le souvenir d'une époque révolue et détestée.

Avant cette déchéance, le pastel a joui pendant de longues années d'une faveur extrême; le nombre considérable des pastellistes au XVIII^e siècle est bien significatif d'un engouement dont s'émut l'Académie royale, jamais un mode d'expression ne fut aussi bien adapté aux désirs d'une société entière. La plupart des portraitistes contemporains des règnes de Louis XV et de Louis XVI pratiquèrent le pastel; à côté de La Tour et de Perronneau, un nombre considérable de pastellistes purent montrer leur talent et répondre aux exigences d'une clientèle sans cesse accrue.

François Boucher entre autres pastels a laissé une œuvre aimable et plaisante avec le *Portrait de jeune femme* de la collection David Weill dont le musée du Louvre expose une réplique peinte à l'huile; de même Nattier s'est adonné à plusieurs reprises au pastel, certaine tête de jeune fille (Louvre) montre une grande habileté.

Alexis Loir (1712-1785) fut reçu à l'Académie le 27 février 1777 avec le portrait du peintre *Clément Belle* (musée du Louvre); d'une facture précise, un peu sèche par endroit, ce pastel décèle un désir de sincérité absolue exempt de cette fadeur, de cette mièvrerie mise à la mode par Rosalba Carriera et auxquelles sacrifieront trop d'artistes.

La médiocrité et la pauvreté des pastels de Louis Vigée (1715-1767) sont un exemple des défauts que surent éviter les vrais pastellistes; son portrait de *Madame d'Estraret* (1745) est encore l'une de ses œuvres les plus acceptables avec celui de *Mademoiselle Dangeville en pèlerine* (musée de la Comédie-Française).

Il y a, au contraire, une originalité intéressante chez Simon-Bernard Le Noir (1729-1789) dont les portraits au pastel du *Duc de Bourbon* et du *Peintre Drouais* peuvent être comparés avec des œuvres de Perronneau; bien des amateurs croyant posséder un Perronneau ne

M.E.C.D. 2017

possèdent qu'un pastel de Le Noir, et il y a dans cette confusion un éloge à l'égard de ce dernier.

Grande serait l'erreur de considérer Le Noir comme un sous Perronneau, s'il rappelle le maître, il garde une personnalité évidente.

Jean Valade (1709-1787) est surtout connu pour ses portraits au pastel de *Soufflot* et de *Louis de Silvestre;* autour de lui nous pouvons grouper quelques pastellistes secondaires, tels que Antoine Berjon (1754-1843), Claude Bornet (1733-1804), Jean-Martial Fredou (1711-1795), Jean-Marie Morel (1728-1810), Bernard et Regnault dont le portrait du danseur et maître de ballet *Gardel* (musée du Louvre) est d'une facture aisée bien qu'un peu vide.

Rien n'est plus fade, plus mal dessiné et plus médiocre que certains pastels de Lundberg et de Joseph Boze (1744-1826). Portraitiste de Louis XVI et de Marie-Antoinette, Boze fit un grand nombre de portraits à la Cour où il jouissait d'une faveur extrême; lors du procès de la reine, sa conduite courageuse qui le fit jeter en prison racheta l'infamie de celle de Louis David.

Remis en liberté au 9 thermidor, il demeura en Angleterre où il vécut avec les émigrés; la Restauration le combla d'honneur et de commandes. Parmi les quelques pastels de Boze qui méritent d'arrêter l'attention, il convient de citer ceux de *Mirabeau* (Carnavalet) et de *Robespierre* qu'il exposa en 1791; déjà au Salon de 1782 il s'était fait remarquer avec les portraits du mécanicien *Vaucanson* et de lui-même.

Ce sont cependant des choses bien nulles que les pastels représentant le *Comte d'Orsay*, le *Duc d'Angoulême enfant* et *Madame de Provence* (musée du Louvre), l'on y chercherait en vain une parcelle d'émotion ou de vérité.

A la personnalité si évanescente de Boze s'oppose le réalisme parfois brutal de Joseph Ducreux (1737-1804) qui reste le meilleur élève de La Tour et profita largement de son enseignement; il prolongea l'esthétique de son maître en la modifiant de la manière la plus curieuse.

M.E.C.D. 2017

Très apprécié par la Cour, Joseph Ducreux fut chargé d'aller à Vienne peindre la future reine de France, Marie-Antoinette, qui avait alors dix-sept ans.

Sous la Révolution, il se consacra à portraiturer les personnages en vue; on lui doit des portraits au pastel de *Manuel* et de *Lavaux*; son amitié avec Louis David lui permettait de travailler en paix. L'une de ses œuvres la plus émouvante est le dessin qu'il exécuta au Temple en 1793 d'après Louis XVI. Dans cette physionomie douloureuse, où l'adversité a mis une noblesse résignée, Ducreux déploie des qualités rares héritées de La Tour.

A l'époque du Directoire, il peignit *Madame de Récamier* et le *Compositeur Méhul*.

Comme le note très justement M. Prosper Dorbec, Ducreux était un virtuose du pastel, un homme d'une habileté extraordinaire, capable d'atteindre parfois à la perfection de La Tour; sa connaissance du dessin et ses recherches de caractères, son réalisme absolu font de lui un artiste possédant les qualités du XVIII^e^ siècle, mais qui est déjà tourné vers une simplicité annonciatrice de temps nouveaux.

L'un des plus grands succès de Ducreux fut le pastel de *Franklin* paru en 1782 au Salon de la Correspondance.

Ayant connu deux sociétés tout opposées, Ducreux est essentiellement un artiste de transition, il constitue comme un passage entre La Tour et Louis David.

Le Dijonnais Claude Hoin (1750-1817), disciple de Greuze et de Devoges, a laissé quelques pastels honorables parmi lesquels celui de l'*Acteur Brizard* (collection privée).

Deux Suédois, Alexandre Roslin et Pierre-Adolphe Hall ont donné de bons pastels; par leur long séjour en France, par le caractère même de leur art, ils appartiennent entièrement à l'école française et ont leur place ici.

Elève de Greuze, agréé à l'Académie en 1769, Hall (1739-1793) s'adonna également à la peinture, à la miniature et au pastel.

En 1775, il exposait au Salon le portrait d'*Hubert Robert*. A partir de cette époque, son succès ne fit que

M.E.C.D. 2017

grandir; à la Révolution il retourna en Suède où il mourut fort misérablement.

A propos du portrait qu'il avait fait de Mme Vigée-Le Brun, celle-ci écrit dans son journal : « Hall le plus habile peintre en miniature de cette époque venait de finir mon portrait; ce portrait était extrêmement ressemblant, et Hall étant allé voir Voltaire, le lui montra. Le célèbre vieillard, après l'avoir regardé longtemps, le baisa à plusieurs reprises. J'avoue que je fus très flattée d'avoir reçu une pareille faveur, et que je sais fort bon gré à Hall d'être venu me l'affirmer. »

Le musée du Louvre est bien pauvre en portraits d'Alexandre Roslin (1718-1793); c'est à Versailles qu'il faut admirer l'excellent pastel représentant *Dumont le Romain* (1786).

Les pastels de Roslin comme ses peintures se recommandent par un aspect allègre et spontané, par une couleur agréable très flamande et par une grâce toute française.

En 1759 il avait épousé Mlle Giroust (1734-1772), miniaturiste et pastelliste de grand talent; l'Académie royale l'avait reçu en 1770 avec le portrait au pastel de *Pigalle* (musée du Louvre); c'est une œuvre consciencieuse, probe et honnête, l'on y discerne de réelles qualités d'exécution.

Mme Roslin nous amène à dire un mot de cette pléiade de portraitistes femmes qui s'adonnèrent au pastel; l'exemple de la Rosalba Carriera fut saisi avec un empressement d'autant plus grand que ses qualités féminines avaient été louées par tous.

Les pastels de Mme Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) ne sont en général qu'un reflet effacé et atténué de La Tour, cependant cette artiste a su tirer de ses possibilités très restreintes des effets agréables et séduisants.

Aussi bien dans ses portraits à l'huile qu'en ses pastels Mme Labille-Guiard chercha à satisfaire les désirs d'une vaste clientèle; sa renommée balança un moment celle de Mme Vigée-Le Brun; en sa grande composition figurant *Madame Louise-Elisabeth de France* (musée de

M.E.C.D. 2017

Versailles), elle fait preuve d'un sentiment nouveau en baignant de soleil son modèle.

Au musée du Louvre sont exposés les portraits de *Vincent*, du peintre *Bachelier* et du sculpteur *Pajou*; ce dernier pastel est l'un des meilleurs que nous connaissions d'elle.

Bien autrement attachante que la sienne est la personnalité de Mme Vigée-Le Brun dont l'on connaît d'excellents pastels, comme celui du *Baron de Breteuil*, 1799, (musée de Versailles); nous reparlerons de cette artiste plus loin, car son œuvre de peintre surpasse de beaucoup ses créations de pastelliste.

Vers l'année 1783, la critique du Salon mêlait dans une même admiration Mme Labille-Guiard, Mme Vigée-Le Brun et Mme Vallayer-Coster (1744-1818). Les portraits de cette dernière sont pourtant bien médiocres et cette artiste demeure fort éloignée du talent de ses deux rivales. Diderot avait raison de noter que sa composition était de nul effet, sa touche molle et froide.

Aux portraits de Mme Vallayer-Coster l'on peut préférer ceux de Marguerite Gérard (1761-1837), belle-sœur de Fragonard dont le musée du Louvre expose les portraits de *Madame Honoré Fragonard*, *d'Henri Gérard* et de *Madame Gérard*.

Fidèle élève de Fragonard auquel elle inspira une très vive amitié, Marguerite Gérard avait le goût de la couleur, mais son métier est mince, elle se perd dans les précisions et les détails inutiles, elle aboutit à une réelle sécheresse, cependant elle garde un aspect très féminin qui nous séduit encore.

Le chef-d'œuvre, si l'on peut dire, de Marguerite Gérard est le portrait d'*Honoré Fragonard* du musée de Grasse, œuvre troublante et combien révélatrice de la tristesse d'une vieillesse humiliée en ses plus chères affections.

Si l'amitié qui unit Fragonard à sa belle-sœur fut heureuse et paisible, l'amour profond voué à son maître Prud'hon par Constance Mayer-Lamartinière (1778-1821) devait finir d'une manière tragique.

Douée d'un tempérament autrement original que

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS — LE COMTE D'ARTOIS ET SA SŒUR — 1763
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

celui de Marguerite Gérard, Constance Mayer a comme elle subi l'influence de celui qu'elle aimait, elle s'est assimilé sa technique et sa sensibilité d'une façon extraordinaire, quelques-uns de ses pastels sont un lointain reflet de Prud'hon.

Avec Catherine Lusuriez (1753-1781) qui fit les portraits de *Germain Drouais* et de d'*Alembert*, Mlle Lemoine qui représenta *Madame Vigée-Le Brun entourée de ses élèves*, Mme Romany, les Allemandes Anne-Dorothée Therboursch (1722-1782) et Angelica Kauffmann (1741-1807), le portrait s'affadit et tombe dans le maniéré et le conventionnel; l'on pourrait en dire autant pour les œuvres de Mme Vien, Elisabeth Pigalle (1751-1827), Mlle Allais, Mlle Marianne Lenoir, Mlle Natoire, Mme Duchâteau et bien d'autres encore que la place nous manque pour citer.

Comme on le voit par ce rapide aperçu, les femmes tiennent au XVIII^e^ siècle une place considérable parmi les pastellistes français; il leur manque de la sincérité et le désir d'être simplement véridiques, mais elles possèdent un goût des arrangements heureux, une élégance innée, une subtilité toute féminine qui rendent leurs créations fort intéressantes.

Pour répondre aux demandes du public, il y avait au XVIII^e^ siècle, tant à Paris qu'en Province cent cinquante portraitistes au pastel, bientôt certains artistes en arrivèrent à commercialiser leur production; l'un des exemples les plus curieux de cet état de chose nous est donné par la manière de procéder du dijonnais, Jean-François-Gilles Colson (1733-1803). Celui-ci avant de partir en province proposer leurs portraits aux riches bourgeois qui formaient sa clientèle ordinaire, avait l'habitude d'exécuter un grand nombre de portraits au pastel répondant à des types différents; il y avait le portrait de militaire, de magistrat, de gentilhomme, de jeune coquette ou de grave bourgeoise, quand tout était terminé Colson réservait en blanc la tête de chaque personnage.

Ainsi le client pouvait choisir le type de portrait qui lui plaisait, le peintre n'avait plus qu'à dessiner sa

M.E.C.D. 2017

physionomie et l'œuvre se trouvait finie; le modèle n'avait point eu l'ennui de poser et le peintre celui de s'attarder longtemps devant lui.

Grâce à ce procédé expéditif, Colson, nous dit M. Ratouis de Limay, put exécuter deux mille pastels.

Tous les portraitistes du XVIII^e^ siècle s'adonnèrent plus ou moins au pastel; nous avons insisté ici sur deux qui s'y consacrèrent d'une manière continue; l'examen de l'évolution de ce procédé nous a entraîné jusqu'à la Révolution, il convient maintenant de reprendre l'évolution du portrait français vers le milieu du règne de Louis XV.

***

Dans *Les Annales de la Peinture*, publiées en 1862 par Étienne Parrocel, l'on trouve que le portraitiste Claude Arnulphi (1697-1786) exerçait à Aix les fonctions de professeur à l'École de dessin établie, en 1766, par le duc de Villars.

Une note nécrologique de l'*Almanach des Artistes* (1786) nous apprend que M. Arnulphi, excellent peintre de portrait à l'huile, a été inhumé le 23 juin 1786 dans le cimetière des Récollets; elle ajoute qu'un grand nombre de ses portraits sont à Aix et qu'il avait été le meilleur élève à Rome de Benedetto Lutti.

Sauf ces deux sources de renseignements, l'on connaît fort peu de chose sur ce portraitiste excellent; l'on sait que le graveur Cousin reproduisit les images de Joseph Aillaud, Marc-Antoine, François de Cormis et Van Loo,; en outre le musée de Versailles expose le portrait du premier médecin *Chicogneau*, signé et daté de 1750; la touche en est habile et la couleur agréable.

Seul le musée d'Aix peut donner une idée exacte du talent d'Arnulphi, cet artiste y apparaît comme le prolongement des théories d'un Rigaud et d'un Largillière et l'on s'étonne de voir Philippe de Chennevières le considérer en rival de David; il nous semble au contraire que ses œuvres se rapprochent étrangement de celles des peintres de Louis XIV, loin d'être

M.E.C.D. 2017

un novateur son art le classe parmi les héritiers de la tradition du XVII^e siècle.

En dehors de ses portraits de magistrat d'une noblesse voisine de celle de Rigaud, Arnulphi se révèle à Aix avec le grand portrait composé de *Claude de Simiane*; cet enfant de dix ans, en robe rose et armure, tenant d'une main un casque à panache blanc et brandissant de l'autre une épée, est peint d'une couleur souple et fluide des plus agréables, le fond est constitué par le spectacle d'une ville en flamme que traverse un régiment de cavalerie, l'ensemble est harmonieux; Arnulphi surpasse Nattier et bien des artistes de son temps, il mériterait d'être connu davantage.

La dynastie des Drouais a fourni trois bons portraitistes à l'École française; le premier Hubert Drouais (1699-1767) dont le Louvre expose le portrait de *Mademoiselle Pélissier* est un artiste honnête mais dénué de personnalité véritable, sa renommée fut éclipsée par celle de François-Hubert Drouais (1727-1775) qui obtint de vifs succès et passa pour un plus grand peintre qu'il n'était réellement.

Considéré comme le successeur de Nattier, portraitiste de la Cour et des grands, François-Hubert Drouais s'illustra par les portraits du *Duc de Berry*, du *Comte d'Artois*, du *Comte de Provence*, et de la *Marquise de Pompadour*, ce dernier appartient à lord Rosebery. Il peut passer pour l'une des réussites de cet artiste.

L'année 1773, Louis XV lui commanda son portrait en habit rouge avec les ordres du Saint-Esprit et de la Toison d'Or, il fut exposé au Salon et orna longtemps le cabinet du roi à Choisy (musée de Versailles).

Des portraits tels que ceux du *Comte d'Artois et de sa sœur* sont essentiellement des œuvres de Cour, aimables peut-être, mais fades à l'image de celles de Nattier; elles ne sont pas peintes, mais coloriées, tout y est fait pour séduire par un aspect agréable; l'on n'y sent aucune recherche, aucun désir véritable à exprimer; il en est de même pour les portraits de *Madame Loÿs* (1768) et du sculpteur *Edme Bouchardon* (1758, musée du Louvre).

M.E.C.D. 2017

L'on s'étonne du prestige d'un F.-H. Drouais; ces portraits dans lesquels tout est fait de pratique, où le métier et l'habileté priment la sincérité; ces œuvres molles, fades et sans consistance nous paraissent aujourd'hui indignes de l'attention qu'on leur accordait; elles n'ont point résisté aux transformations du goût et des idées parce qu'elles étaient le fruit de la mode et de ce qu'il y a de plus éphémère dans une époque.

Le fils de F.-H. Drouais, Germain Jean (1763-1788) est surtout connu par ses compositions religieuses et mythologiques; il mourut fort jeune. Le peintre d'histoire Jacques Dumont, dit le Romain (1701-1781) s'est également adonné au portrait, il n'a pas craint d'aborder de grandes compositions; au Louvre l'on peut voir *Madame Mercier, nourrice de Louis XV, entourée de sa famille*, cet immense tableau est d'une facture lourde et consciencieuse, il est exempt de tout attrait. Il y a un caractère original dans les portraits assez rares d'ailleurs, de Charles-Antoine de Favray (1706-1791), chevalier de l'ordre de Malte, servant d'armes de la langue de France; reçu à l'Académie de Paris en 1762, protégé par Vergennes, il s'attacha à des scènes militaires et maritimes ainsi qu'à des portraits dont la plupart représentent des chevaliers de Malte.

De Carle Van Loo (1705-1765) le Louvre possède le grand portrait de *Marie Leczinska* (1747); cette image officielle montre bien les ressources de son talent.

Louis Michel Van Loo (1707-1771) y est représenté d'une manière plus complète avec les portraits de *Soufflot*, de *Diderot* et de *Benoît Loïjs*.

Les idées philosophiques de Jean-Jacques Rousseau et des encyclopédistes, la réaction néo-classique renforcée par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi, la transformation même de la société, inclinèrent le portrait français vers des réalisations nouvelles qui se manifestèrent à partir du règne de Louis XVI, mais dont les origines remontent avant 1740.

A l'exubérance décorative du règne de Louis XV succédera en architecture une simplicité issue du culte de l'antiquité; la mode elle-même renoncera en partie

M.E.C.D. 2017

à ses recherches compliquées; en dehors de la Cour et d'une société restreinte, les costumes seront à la veille de la Révolution, relativement simples, déjà aux fanfreluches l'on préfère les draperies aux plis harmonieux. Mme Vigée Le Brun abandonne les raffinements que l'on voit sur les portraits de Boucher pour la gracieuse austérité de vêtements aux pures arabesques.

L'horreur du vide qui fut l'un des caractères de la peinture, de l'architecture et des arts décoratifs sous Louis XV disparaît en partie; il y a un monde entre le *portrait de Madame de Pompadour* par Boucher (musée de Versailles) et le *portrait de Madame Vigée-Le Brun et de sa fille* (musée du Louvre); cependant ces deux artistes ont également répondu aux désirs de leur temps.

Si jusqu'à la Révolution les conceptions esthétiques de La Tour, de Nattier, de Tocqué et d'Aved continuent à être à l'honneur, il se produisit une réaction très nette contre le côté *aristocratique* de leur manière; à l'exception de La Tour, on leur trouve un maniérisme insupportable, il semble qu'ils n'aient peint que pour un public trop restreint, vivant en dehors de l'existence du peuple, ne participant pas à ses sentiments et se repliant sur lui-même au sein d'un cadre raffiné à l'excès et qui lui masquait les grands problèmes humains.

Dans ce sens, les portraits de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) témoignent bien des idées nouvelles, ils sont infiniment supérieurs à ses scènes de genre larmoyant; Greuze portraitiste est à cent coudées au-dessus de Greuze peintre de genre; la littérature qui étouffa son génie a épargné son œuvre de portraitiste, celle-ci demeure le meilleur de lui-même.

Au Salon de 1759, il exposa le portrait du libraire *Babuti*, dont il avait épousé la fille; ce chef-d'œuvre qui se trouve dans la collection David Weill fut salué avec un légitime enthousiasme. Diderot écrivait : « Le portrait de Babuti est de toute beauté. » L'abbé de La Porte notait de son côté : « Le portrait de Babuti est un chef-d'œuvre pur, c'est une leçon qui peut servir d'exemple de la manière de peindre et de dessiner une tête. »

M.E.C.D. 2017

Ici véritablement Greuze déploie des qualités de coloriste qui manquent à ses scènes de genre, son réalisme scrupuleux, la finesse de sa vision, la recherche de l'atmosphère et des délicatesses font de cette physionomie de vieillard une des merveilles de l'art français.

L'on pourrait rapprocher ce portrait de certains pastels de Perronneau. Greuze en effet s'attache à des modelés dont toute sécheresse est exclue, il renonce aux plans trop accentués de certains artistes contemporains comme à la mollesse et aux recettes apprises par cœur. Il y a ici le rejet complet de toute afféterie et de toute convention; l'on pourrait en dire autant des portraits de *Glück* (1777), de *Fabre d'Eglantine* et de son propre portrait (musée du Louvre); la couleur n'est jamais sacrifiée au dessin, tout est harmonieusement fondu, rien n'est plus simple et en même temps plus agréable que ces œuvres.

L'examen des portraits de Greuze montre que pour déployer ses qualités naturelles il lui fallait s'appuyer sur la nature, son tempérament n'était point fait pour les complications de la peinture littéraire chère à Diderot, ce réaliste s'est fourvoyé dans une voie où il recueillit honneurs et profits mais où son rare génie sombra dans la médiocrité.

Un autre peintre de genre, Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784) a laissé quelques charmants portraits, l'influence de Chardin y est visible.

Au Louvre, c'est le charmant portrait de *Carle Vernet enfant dessinant*, dont une réplique existe dans la collection David Weill.

La collection Henri de Rothschild possède enfin son propre portrait, œuvre magnifique digne de tous les éloges par la richesse de sa couleur et la sûreté de son dessin. Que l'on est loin avec ces œuvres de Bernard Lépicié des portraits poupins et maniérés d'un François Hubert Drouais et d'un Nattier.

Ce désir de simplicité, ce retour à une vision plus humainement véridique, cette lassitude de la préciosité, de l'allégorie et du caractère théâtral, cet abandon de l'esthétique d'un Nattier et d'un Boucher, se mani-

M.E.C.D. 2017

Cliché Giraudon

JOSEPH SIFFRED DUPLESSIS — LOUIS XVI — 1777
(Musée de Versailles)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

festent de la manière la plus heureuse dans l'œuvre du portraitiste Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802).

Peintre du Tiers-État et de la Cour de Louis XVI, servi par un métier honnête, il donna à ses portraits une atmosphère d'intimité et de quiétude morale, il les dépouilla des enjolivements chers à ses prédécesseurs pour en faire de très fidèles transcriptions de la Nature. Les femmes qu'il peint appartiennent en général à la bourgeoisie, elles n'ont ni fard, ni toilette compliquée, elles ont renoncé aux allégories mythologiques et aux poses avantageuses, elles ont consenti à passer à la postérité telles qu'elles étaient dans un maintien simple et naturel.

L'absence de toute prétention et la recherche de la seule vérité confèrent aux portraits de Duplessis un air d'honnêteté qui fait songer à Chardin; son dessin est excellent, sa couleur bien qu'un peu sourde ne manque pas de charme.

Ne désirant ni étonner ni séduire par de faciles attraits, il s'est contenté de copier fidèlement ce qu'il voyait en y ajoutant une fine psychologie.

Tandis qu'un portrait de Nattier attire l'attention par un éclat très factice, un portrait de Duplessis ne sollicite point le regard, mais il résiste mieux à un examen soutenu.

J.-S. Duplessis révèle des qualités précieuses dans un grand portrait de *Louis XVI en costume du sacre* (musée de Versailles); bien que la nature même de cette œuvre lui commandait de se conformer entièrement à la tradition d'un Largillière et d'un Rigaud, il y introduisit une note personnelle qui en fait le prix.

Popularisé par la gravure de Muller, ce portrait de Louis XVI existe en plusieurs répliques; Duplessis a su tout en demeurant courtisan éviter les défauts des commandes officielles.

Au musée Carnavalet se trouve le beau portrait du prévôt des marchands de Paris *J.-B. de la Michaudière, comte d'Hauteville*; la touche en est fondue et le dessin remarquable; une esquisse pour un portrait de *Benjamin Franklin* est également digne d'attention. Pour sa

M.E.C.D. 2017

réception à l'Académie, en 1774, Duplessis présenta les portraits du sculpteur *Allegrain* et de *Vien* (Louvre).

Il aimait peindre des artistes et des musiciens; de Glück il donna deux portraits, un pastel (collection Doisteau) et une peinture à l'huile (musée de Versailles); de Mozart il brossa une brillante évocation en le représentant à l'âge de onze ans, en 1767, (musée du Louvre); et de *Belin de Fontenay* il exécuta une belle image (musée de Marseille).

C'est en 1769 que son envoi au Salon provoqua l'enthousiasme délirant de Diderot; de ce jour, il fut considéré à sa juste valeur. Parmi les portraits de femmes laissés par Duplessis, ceux de la *Duchesse de Chartres* (1780, musée de Chantilly), de la *marquise de Saint-Paulet* (musée de Carpentras) et de *Madame Lenoir* (musée du Louvre), évoquent bien cette société profondément influencée par J.-J. Rousseau et l'Encyclopédie et conservant d'autre part des solides vertus plusieurs fois centenaires.

Duplessis n'est pas l'une des grandes vedettes de l'histoire du portrait français. Il ne possède rien qui puisse provoquer spontanément l'admiration du public, il a renoncé aux artifices faciles, son génie est dénué d'imagination et de fantaisie, son œuvre ne comporte rien de passionné, cependant en ses portraits sont encloses de précieuses et rares qualités, précisément celles qui manquaient le plus à un Nattier et à un Drouais, c'est-à-dire, la simplicité, la sincérité et la vérité.

Image d'une société déjà très évoluée, Duplessis mériterait d'être apprécié davantage; le règne de Louis XVI n'a pas connu de peintres plus consciencieux et plus modestes.

Callet dont nous avons parlé comme peintre d'histoire exécuta quelques portraits d'apparat de Louis XVI, destinés à la province. Frère du jésuite ridiculisé par Voltaire, Donnat Nonnotte (1707-1785), élève de François Lemoyne, ne possède aucun des mérites de Duplessis; un dessin faible, une couleur dure, une absence d'harmonie, donnent à ses portraits un aspect déplaisant.

M.E.C.D. 2017

Cliché Giraudon

LOUISE-ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN — PORTRAIT DE L'ARTISTE — 1790
(Musée des Offices, Florence)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Le musée de Besançon expose son propre portrait (1758) et celui de sa femme, ce dernier malgré une recherche d'éclairage curieuse reste bien sec.

Il n'y a rien de remarquable, non plus, dans le portrait de *Nattier* 1759 (Louvre), qui fut le morceau de réception à l'Académie de Guillaume Voiriot (1713-1799); en dépit des louanges de Diderot, c'est une œuvre peu originale.

L'on retrouve la belle simplicité de Duplessis, avec les portraits de Robert Lefèvre (1756-1830), dont le musée d'Orléans expose de bons exemples. Les personnages de Lefèvre appartiennent presque tous au monde du Premier Empire et de la Restauration; c'est un artiste de transition.

Protégé du comte d'Angiviller, Étienne Aubry (1745-1785) fut surtout un copiste habile, il obtint néanmoins un réel succès avec les portraits de *Noël Hallé* et de *Claude Vassé*.

Simon Julien (1735-1798) fait preuve de beaucoup de personnalité dans ses portraits contemporains du règne de Louis XVI, il demeure malheureusement peu connu. Prononcer le nom de Mme Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842) c'est évoquer Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe et la duchesse de Polignac, parures d'une Cour dont le comte d'Artois et le duc de Chartres étaient les animateurs.

Son père, Louis Vigée, lui donna les premiers éléments de son art; elle reçut ensuite les conseils de Joseph Vernet, Doyen et Greuze; à dix-neuf ans, le 25 octobre 1774, l'Académie royale l'accueillait; son talent et sa beauté susciteront bientôt une admiration générale

Charmée par sa grâce, la jeune reine de France l'honora bientôt de son amitié et posa à plusieurs reprises devant elle; elle goûtait autant son esprit vif et charmant que son talent de peintre.

En 1779, Mme Vigée-Le Brun exposait le portrait de *Marie-Antoinette en robe de satin, une rose à la main* (musée de Versailles); en 1787, elle envoyait au Salon une grande composition représentant la reine avec ses enfants, le duc de Normandie, Madame Royale et le

M.E.C.D. 2017

Dauphin (Versailles). La souveraine est assise dans un salon de Versailles en robe rouge bordée de fourrure noire, coiffée d'un chapeau à plumes, près d'elle Madame Royale est vêtue de velours grenat, tandis que le dauphin semble tout fier de son costume rose saumon.

Au Salon ce portrait suscita une explosion de colère et de haine; l'impopularité de « l'Autrichienne » augmentait de jour en jour, son image détestée semblait une insulte à la misère du peuple, on la rendait responsable d'un état de chose dont elle était innocente; les pamphlets saisirent le prétexte de l'exposition de cette toile pour hausser le ton et se déchaîner.

Quelques temps avant, Mme Vigée-Le Brun avait peint *Le Dauphin et Madame Royale* âgés respectivement de quatre et sept ans (Versailles); à la même époque elle avait fixé les traits de cette duchesse de Polignac dont les exigences familiales précipitèrent la reine dans de folles dépenses qui contribuèrent à sa perte.

D'elle-même et de sa fille Mme Vigée Le Brun a laissé de nombreux portraits, ils comptent parmi ses œuvres les mieux réussies.

Les plus célèbres sont au Louvre; dans l'un, elle s'est représentée de face en turban et robe violette, sa fille sur ses genoux; dans l'autre, vêtue à l'antique, elle enlace de ses beaux bras son enfant.

Quelle grâce, quelle harmonie en cette dernière œuvre où tout est le fruit de l'amour et de la plus fine sensibilité.

Elle déploie ici un sens de la beauté qui sera toujours un agréable spectacle. Le goût outré du caractère et de la platitude nous a comblé d'œuvres sans séduction; aussi quand nous rencontrons une image de grâce et de beauté, même si elle n'est point parfaite, nous nous arrêtons devant elle avec un plaisir singulier; l'on est riche en laideurs, mais souvent bien pauvre en beautés!

Le salon de Mme Vigée-Le Brun était fréquenté par une société cultivée; de ceux qu'elle recevait, elle voulut souvent fixer l'image pour son seul plaisir, ainsi fit-elle pour *Joseph Vernet* et *Hubert Robert* dont elle exécuta de bons portraits.

M.E.C.D. 2017

ANTOINE VESTIER — PORTRAIT DE LA FILLE DE L'ARTISTE
(Collection de Madame de Devoto)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Suivant la coutume des peintres du XVIIIe siècle elle aimait les actrices et le monde du théâtre; grâce à son pinceau revivent, la gracieuse *Dugazon* et l'allègre *Madame Molé-Raymond* (musée du Louvre). La Révolution conduisit Mme Vigée-Le Brun sur le chemin de l'exil, elle se rendit à Rome où elle peignit Lady Hamilton; puis à Vienne, à Berlin et enfin à Saint-Pétersbourg où elle arriva en 1795.

La Russie lui offrit un vaste champ d'action et lui permit de montrer son talent de portraitiste, l'impératrice elle-même posa devant son chevalet. Après douze années, elle revint en France, un accueil flatteur lui montra l'estime durable que lui valaient ses qualités; elle mourut fort âgée laissant des *Mémoires* du plus grand intérêt.

Bien qu'elle ait sacrifié de temps à autre au maniérisme et à l'allégorie Mme Vigée-Le Brun reflète plutôt les goûts de simplicité issus du culte de l'antiquité; sa féminité la sauva de toute froideur; si son œuvre est inégale, elle renferme suffisamment de belles choses pour nous contenter et provoquer notre reconnaissance envers l'une des femmes les mieux douées qui fut jamais.

***

Avec Mme Vigée-Le Brun l'on touche à la limite des conceptions du XVIIIe siècle en ce qui concerne le portrait, des peintres plus jeunes qu'elle avaient déjà engagé celui-ci dans une voie toute différente et renoncé complètement à cette élégance, à cette grâce aristocratique, qui constituent l'un des aspects essentiels de son art.

Excellent portraitiste, Antoine Vestier (1740-1824) fut influencé par l'école anglaise à laquelle il prit son charme spontané et sa fraîcheur d'inspiration; quelques-uns de ces portraits de femme, comme celui de sa fille peignant, font songer à Reynolds et à Gainsborough. Pendant la Révolution, il peignit *Latude* (Salon de 1789); la personnalité du modèle valut à ce portrait un immense succès, l'on se plaisait à y contempler la victime

M.E.C.D. 2017

de la tyrannie qui s'était hardiment échappée de la Bastille; le peintre n'avait point oublié de figurer l'échelle qui avait servi à son évasion, les outils qu'il avait fabriqués et jusqu'au flageolet dont il charmait l'ennui de sa détention (musée Carnavalet).

Jacques-Benoît Suvée (1743-1807) exposa au Salon de 1795 quelques portraits exécutés pendant son emprisonnement.

François-André Vincent (1746-1816) dont nous reparlerons plus loin, connut une renommée éclatante comme portraitiste; il éclipsa un moment la gloire naissante de Louis David; la Révolution le rappela dans l'obscurité, il mourut chargé d'honneurs officiels mais complètement sacrifié à son rival. Bien que Louis David (1748-1825) appartienne davantage au XIX^e^ siècle et que nous l'ayons étudié dans notre ouvrage consacré à cette période de l'art français, il convient cependant de retenir les portraits qu'il peignit à la fin du XVIII^e^ siècle et dont la technique conserve tous les procédés d'exécution de l'époque.

Au Salon de 1795, il envoya deux chefs-d'œuvre avec les portraits de *Monsieur* et *Madame Sériziat* (Louvre), il avait déjà exposé en 1785 le magnifique portrait de *Charles-Pierre Pécoul*; en 1794, il avait brossé sa propre image dont le Louvre conserve l'esquisse.

Réaliste au meilleur sens du mot, scrupuleux observateur de la nature, coloriste de race, Louis David tout en conservant les recettes de ses maîtres, lesquelles assurent à ses œuvres une parfaite conservation, a dépouillé le portrait de l'élégance du XVIII^e^ siècle, pour en faire une fidèle transcription de la réalité parfois la plus banale; dans ce sens il est un précurseur, le dualisme de sa personnalité donne à ses œuvres un intérêt considérable. Artiste froid et sans souplesse, Laneuville (1748-1820) fut le portraitiste des Conventionnels en vue, tels que *Fabre d'Eglantine* et *Barrère*.

Dans un genre voisin du sien peignait Jean-François Garneray (1755-1837); il obtint de vifs éloges avec le portrait de *Mademoiselle Maillard*, en *déesse Raison*

M.E.C.D. 2017

(Carnavalet) et de *Jean-Jacob du Jura* qui mourut à cent vingt-sept ans et fut un moment le patriarche des Jacobins.

Les succès d'Hilaire Le Dru (1769-1840) et de Riesener (1767-1828) se placent surtout sous le Consulat et l'Empire, bien que leurs manières soient tout imprégnées des exemples du XVIII^e siècle.

Les peintres que nous venons de citer furent des adeptes de la Révolution, il n'en est pas de même pour Henri-Pierre Danloux (1753-1809) portraitiste attitré de l'émigration, influencé comme Vestier par l'école anglaise et qui a laissé de bons portraits; ils témoignent de l'évolution de son talent. Au Louvre même l'on peut s'en rendre compte devant le portrait de *M. Delaval*, peint selon les idées du XVIII^e siècle dans une note fraîche et un peu apprêtée, et le portrait de *Jean-François de La Marche*, qui est une œuvre bien caractéristique des idées nouvelles et de l'esthétique du XIX^e siècle.

De Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), l'un des plus grands portraitistes de l'École française, quelques œuvres révèlent son attachement à la tradition du XVIII^e siècle, notamment ses pastels; le portrait de *M. Rey de Morande* 1796 (collection Wildenstein) est traité avec une souplesse, une fantaisie et une fine psychologie bien éloignées de l'esthétique compassée qui régnera bientôt sur le monde des arts.

Il en est de même pour les portraits, de *Devoges* 1789 (musée de Dijon), de l'*Homme au chapeau noir* 1790 (Carnavalet) et de *Renon de Franois* 1795. En toutes ces œuvres Prud'hon continue la tradition du portrait français en la modifiant conformément aux exigences de son propre tempérament; avec lui nous parvenons au terme de cette étude sur l'évolution du portrait français de Nattier à la Révolution.

La place nous manque pour citer un grand nombre de portraitistes secondaires; retenons seulement l'Alsacien Frey, Thomas François Guérin, Louis Autreau, Dumesnil, Pierre Lesueur, Le Gay, Sicardi, Sergent Marceau, J.-B. Charpentier et Louis Marteau; ce dernier joua un rôle important en Pologne où son talent était

M.E.C.D. 2017

fort apprécié, il a laissé des portraits intéressants du *prince Radziwil* et de *Stanislas-Auguste Poniatowski II*.

Des grâces maniérées et des allégories mythologiques d'un Nattier à la simplicité d'un Duplessis et d'un David le chemin parcouru est grand, les portraitistes ne firent cependant que s'adapter à l'évolution même de la société de leur temps, ils en reflétèrent les goûts et les désirs et ils en traduisirent l'image; leurs œuvres montrent les changements subis par elle pendant un siècle; il n'est point de témoignage plus sensible des transformations morales et sociales qui bouleversèrent le XVIII^e^ siècle, et de la monarchie absolue d'un Louis XIV l'amenèrent à la Révolution et à l'effondrement d'un état de chose plusieurs fois centenaire.

Le portrait français au XVIII^e^ siècle présente des artistes de génie; les tempéraments les plus différents et les plus opposés purent s'y exprimer, un La Tour, un Perronneau, un Tocqué, un Duplessis, un Chardin et un Greuze révélèrent des aspirations diverses et également admirables. Ces portraitistes rencontrèrent une société digne de leur talent, ils eurent pour modèle un monde spirituel, d'une intelligence encyclopédique, d'un raffinement intellectuel fort rare, ils fixèrent les traits de ce que l'Europe comptait de plus remarquable, ils participèrent enfin à cette atmosphère de grâce très française, sous ses dehors cosmopolites, qui fut celle de la fin du siècle.

Aux femmes frivoles et coquettes du milieu du XVIII^e^ siècle, Nattier offrit les ressources d'un art facile et aimable, capable de se plier aux caprices de la mode, d'user d'artifices fallacieux pour embellir son modèle et travestir de jeunes beautés en Vénus ou en Diane; jamais peut-être un portraitiste ne devait satisfaire plus complètement la clientèle qui s'adressait à lui.

Louis Tocqué et Aved tout en sacrifiant également à la mode conservent un réalisme et un scrupule de source flamande, ils allègent le portrait de Cour de la lourdeur qu'y avait mise un Rigaud, ils renoncent en partie au travesti théâtral, ils ont déjà le goût d'une certaine simplicité.

M.E.C.D. 2017

Le réalisme flamand d'un Tocqué et d'un Aved se retrouve chez Quentin La Tour, agrandi et magnifié par son génie, dépouillé de sa sécheresse et de sa dureté, détourné sur le chemin de la psychologie et de l'esprit le plus français, le plus clair et le plus mesuré qui fut jamais; avec La Tour le portrait français s'épanouit complètement dans la recherche du dessin.

Personnalité opposée à celle de La Tour, J.-B. Perronneau est aussi un admirateur convaincu des Flamands, mais son réalisme s'efface devant son amour de la couleur, sa fantaisie primesautière et ses raffinements d'artiste incapable d'accepter une discipline imposée par la mode ou la routine d'école.

Les qualités d'un Perronneau se retrouvent dans l'œuvre de portraitiste de Jean-Baptiste Greuze et dans celle de Duplessis, le maître le plus représentatif du règne de Louis XVI.

Mme Vigée-Le Brun sacrifie encore à l'allégorie, mais elle est déjà toute pénétrée de l'harmonie classique; si elle s'attache aux complications d'une mode dont Marie-Antoinette maintenait l'extravagance, elle retrouve une belle et harmonieuse simplicité quand elle traduit sa propre image.

A la fin du siècle les portraits de Vestier, de Danloux, de David et de Prud'hon décèlent l'abandon complet de l'art de Cour cher au XVIII^e^ siècle au profit d'un idéal nouveau qui sera celui du XIX^e^ siècle; cependant ils conservent dans leur technique l'héritage des maîtres précédents et ils en bénéficient largement.

Des artistes comme La Tour, Perronneau, Chardin, Greuze, ont un caractère d'éternité qui les préserve de vieillir; non seulement ils évoquent magnifiquement leur époque, mais encore ils répondent aux désirs éternels de l'âme humaine; ils ont trouvé des solutions définitives aux problèmes que pose depuis l'antiquité la transcription de la figure humaine; ils ont atteint à des sommets qu'il est impossible de surpasser. Dans la voie qu'ils s'étaient tracée, dans la recherche de la perfection à laquelle ils aspiraient, ils ont réalisé des rêves qui étaient en puissance depuis des siècles dans

M.E.C.D. 2017

l'esprit des artistes. Si la peinture d'histoire n'a pas toujours connu au XVIII^e siècle une forme esthétique agréable et intéressante, par contre le portrait s'est toujours maintenu à une hauteur remarquable. Au début du siècle, il n'est que le prolongement logique de l'esthétique du XVII^e, puis il dégage des aspects entièrement nouveaux, et s'épanouit complètement avec un La Tour, un Chardin et un Perronneau.

Du début à la fin du XVIII^e siècle, l'influence flamande a été prépondérante; de Rigaud à David, elle se manifesta de la manière la plus heureuse, elle était parfaitement adaptée à l'esprit français, celui-ci en tira un grand profit, surtout dans le domaine de la couleur.

Que de grâce, que de charme, que de fine psychologie sont encloses dans ces portraits du XVIII^e siècle français, à leur vue les yeux et l'esprit se plaisent également, ils évoquent pour notre plaisir et notre joie une société à laquelle nous devons en grande partie les raffinements de notre culture française.

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE VIII

La France a l'École de la Grèce et de Rome : La Peinture d'Histoire de Vien a Louis David

Caractère de la réaction néo-classique et de la peinture d'Histoire à la fin du XVIII^e *siècle. — J.-B.-M. Pierre, Joseph-Marie Vien, M.-A. Challe, Le Lorrain, les Lagrenée, G.-F. Doyen, Brenet, Peyron, Suvée, F.-G. Menageot, André Vincent, Jean-Baptiste Regnault. — Louis David et ses rivaux, son triomphe. — Durameau, Dandré-Bardon, Gibelin. — Les artistes qui prolongèrent au* XIX^e *siècle l'esthétique précédente, Lethière, Guérin, Girodet-Trioson, Gérard, Gros et Prud'hon.*

L'on serait tenté au seuil de ce chapitre de redire les sombres paroles d'Esdras : « Oui, ils sont nombreux ceux qui ont perdu l'esprit pour des femmes, qui sont, pour elles, devenus esclaves. Nombreux aussi ceux qui, pour elles, ont péri, ont failli et péché... Hommes, comment voulez-vous que les femmes ne soient pas fortes, vous voyant agir ainsi » ?

Un certain relâchement des mœurs, un raffinement extrême dans les choses de l'amour, une amoralité absolue, un paganisme latent caché sous un christianisme de pure forme, une avidité sans cesse accrue de sensualité et de jouissance, ces symptômes par lesquels une société exprime sa faiblesse, nous les avons trouvés dans la peinture de genre du milieu du XVIII^e siècle.

M.E.C.D. 2017

Les artistes furent amenés à se faire les prêtres d'une divinité exigeante, réclamant des hommages journaliers, ils rétrécirent leur horizon au point de ne voir qu'elle en toute chose; la femme fut le pôle autour duquel ils gravitèrent, ramenant à elle leurs préoccupations et se consacrant à sa glorification.

L'amour et la femme occupèrent des hommes comme Watteau, Boucher et Fragonard, ils n'en retinrent que les aspects séduisants et aimables; pas plus que Marivaux, Dancourt ou Le Sage, ils ne pénétrèrent certains côtés de leur sujet.

L'on ne trouvera jamais chez les artistes du XVIII^e^ siècle, peintres ou écrivains, les accents déchirants et inhumains d'un Balzac, d'un Thomas Hardy et d'un Delacroix; sans leur faire l'injure de les comparer au point de vue psychologique à la vision frelatée de l'abbé Prévost dans *Manon Lescaut*, il faut convenir qu'ils se tinrent dans une atmosphère de raffinement et de subtilité, allant de la poésie à l'érotisme anacréontique; atmosphère en accord étroit avec les goûts de l'élite du monde où ils vivaient.

A mesure que l'on avance dans le XVIII^e^ siècle l'érotisme acceptable chez Boucher et Fragonard parce que dévié sur un chemin de fantaisie et de rêve, devient plus cru, plus matériel, la peinture atteint à une grossièreté d'intention qui fait penser à celle dont Alexandrie donnait le spectacle à la fin du monde antique; l'on chercherait en vain quelque chose de noble, de jeune et de frais, ce sont les désirs vicieux d'une société moralement âgée, sénile même par certains côtés, qu'expriment trop souvent les peintres.

Il y a quelque chose de triste et de lamentable dans les compositions licencieuses du XVIII^e^ siècle, dans ces tableaux, ces gravures dont les boutiques modernes sont pleines et qui transmettent l'image angoissée d'un monde que toute virilité avait abandonné pour un temps.

Contre cet état de chose que la peinture de genre reflétait souvent, se dressa la réaction néo-classique en faveur du retour à l'Antiquité; ce mouvement, dont nous avons vu les débuts, contribua à donner à la peinture

M.E.C.D. 2017

d'histoire la place prépondérante que lui avait enlevée la peinture de genre, il voulut réformer les mœurs et faire régner la vertu, en présentant de grands exemples puisés dans les annales d'Athènes et de Rome.

C'était, au point de vue moral, une chimère, et sauf de très rares exceptions elle n'aboutit qu'à augmenter la licence effrénée qui, de la base au sommet, secouait de convulsions mortelles une partie de la société française du XVIII^e^ siècle, licence dont les excès du Directoire et du Consulat marquèrent l'épanouissement. A partir de 1774, la peinture d'Histoire doit ramener les hommes sur le chemin de la vertu; au paganisme sensuel du monde hellénistique et alexandrin succédera le paganisme stoïque d'un Brutus et d'un Cincinnatus.

En soi, ce n'était point une nouveauté, c'était plutôt la reprise d'une tradition interrompue pendant quelques années, c'était renouer avec l'idéal qui allait de la Renaissance à Le Sueur et à Le Brun, en passant par Nicolas Poussin; la nouveauté ce fut essentiellement la manière de concevoir le rôle de la peinture d'histoire. Pour les hommes de ce temps, montrer à un adolescent les actions vertueuses relatées par Plutarque ou Tite-Live, c'était l'inciter à les imiter; incapables de trouver en eux-mêmes les ferments d'une renaissance spirituelle et morale, ils en demandaient les éléments à l'antiquité païenne, et dans leur admiration pour elle, ils pensaient y puiser des forces nouvelles.

L'hypocrisie, si durement stigmatisée par le grand romancier George Meredith, commence alors à régner, masquant la réalité pour la couvrir d'un puritanisme moralisateur.

L'amour de l'antiquité, pour ne pas dire la passion, qui s'empara des artistes du XVIII^e^ siècle, nous rappelle quelquefois la poursuite vaine et désespérée de Jude l'Obscur, l'un des héros les plus humains de Thomas Hardy.

Pauvre artisan, maintenu dans les ténèbres, en dépit de ses efforts pour s'élever à la culture classique, Jude ne vit que du mirage d'une science qu'il ne parviendra jamais à atteindre, dont il ne connaîtra que des lam-

M.E.C.D. 2017

beaux ; nourriture insuffisante pour son esprit et en même temps trop forte pour un terrain vierge sans préparation.

Comme le Jude de Thomas Hardy, les peintres de la fin du XVIII^e siècle ont aspiré de toutes leurs forces à l'esprit classique ; ils ont vécu pour le servir, croyant toujours en retrouver la beauté véritable, acharnés à le rencontrer, ils n'ont souvent saisi que l'image éphémère et trompeuse d'une chose qu'ils croyaient posséder tout entière.

Leurs cerveaux n'ont vu de l'Antiquité qu'une infime partie, ils l'ont grossie démesurément, elle a pris à leurs yeux des proportions colossales ; et ils parvinrent, non point à la résurrection d'un passé qu'ils adoraient, mais à faire surgir devant eux un mirage.

Le désir de revenir à une beauté saine, noble et austère était profondément sincère ; devant les vestiges de l'Antiquité, l'artiste du XVIII^e siècle se sentait ému, il lui paraissait que là résidait la source éternelle, celle à laquelle s'étaient abreuvés depuis Raphaël, les Italiens, celle qui avait vivifié les génies d'un Le Sueur et d'un Nicolas Poussin, celle qui pouvait encore le tirer de l'ornière où il lui semblait s'enliser.

Comme un malade qui, pour étancher la soif que provoque en lui la fièvre, réclame à grands cris de l'eau fraîche, ainsi les peintres du XVIII^e siècle réclamèrent les exemples de l'Antiquité ; eux seuls pouvaient les guérir et leur rendre la force ; dans une certaine mesure la chose était vraie, les événements le prouvèrent. Ce qui caractérise beaucoup de peintres d'histoire du XVIII^e siècle, c'est qu'ils virent l'Antiquité à travers les yeux des savants et des archéologues, ils la virent en gens de musée ; à aucun moment ils ne comprirent que Grecs et Romains étaient essentiellement des hommes, possédaient les passions habituelles à la nature humaine ; ils méconnurent tout ce qui, dans la vie des peuples anciens, était frémissements et ardeurs spontanés pour ne connaître d'eux que les monuments surgis des fouilles.

Or, ces monuments ne révélaient nullement l'esprit total des hommes qui les avaient conçus, ils obéissaient

M.E.C.D. 2017

au contraire à des règles et à des limites de circonstance.

Vouloir ressusciter l'Athénien ou le Romain d'après des statues était une chimère; il aurait mieux valu aller promener sa rêverie sur les rivages méditerranéens, contempler les flots bleus qu'avaient contemplés Marius et Démosthène, se reposer à l'ombre des oliviers au feuillage argenté, fouler les galets de marbre poli ou bien franchir les collines aux plantes brûlées par le soleil; il aurait mieux valu encore observer les habitants du midi de la France, de l'Italie et de la Grèce. Il y avait là une possibilité de compréhension, car le cadre de l'antiquité n'a guère changé et ce cadre avait influencé le développement des civilisations que l'on admirait.

Aucun des hommes de la fin du XVIII^e^ siècle n'adopta cette attitude qui est celle de nos écrivains actuels, ils virent l'Antiquité avec des œillères, ils la contemplèrent dans les salles glacées et mortes de leurs musées, et quand ils allèrent en Italie et en Grèce ils ne firent aucune attention à la vie pour ne regarder que les monuments.

Erreur fatale et qui explique bien des choses, elle se perpétua souvent au XIX^e^ siècle.

Que ce soit à Marseille, à Naples, à Rome ou à Athènes, l'esprit de l'homme moderne se sent pénétré de l'atmosphère où s'épanouit la culture grecque et romaine; un Louis Bertrand a admirablement montré la permanence de certains éléments à travers les siècles. Retrouver le passé devant l'état actuel des lieux où fleurirent les civilisations évanouies, le XVIII^e^ siècle néo-classique ne voulut jamais le faire, il préféra s'en tenir aux écrits et aux vestiges que le temps avait épargnés, il se nourrit des auteurs grecs et romains; il se pencha avec joie devant les monuments mutilés et ce fut pour lui un régal tout intellectuel, tout spirituel où le cœur n'eut point de part, il suffit pour s'en rendre compte de contempler ses œuvres. Le culte de la statuaire, le goût du style tua chez beaucoup d'artistes français la compréhension de l'antiquité; ils ne soupçonnèrent pas la gaieté méridionale des Grecs, cette gaieté dont les vases de Coere, au Louvre, conservent une plai-

M.E.C.D. 2017

sante image. Il aurait été préférable, pour eux, qu'ils quittent les salles de leurs académies et de leurs musées, pour aller dans la lumière joyeuse d'un rivage méditerranéen. Couchés sur le sable fin, ils auraient pu regarder se briser lentement et majestueusement les grandes vagues bleues couronnées de neige, ces vagues que regardaient déjà les hommes qu'ils aimaient; la terre chaude et parfumée leur aurait donné un choc véritable qui aurait été un meilleur facteur de compréhension que toutes leurs études livresques et leurs stériles recherches archéologiques.

Le jour où des professeurs et des savants prétendent guider les artistes, ceux-ci deviennent le jouet de théories rétrécissantes et mesquines, ils perdent leur liberté et leurs possibilités créatrices pour s'intoxiquer de poussière et de phrases creuses, rien n'est plus funeste au développement des arts!

M. Jean Locquin dans sa remarquable étude sur la Peinture d'Histoire au XVIII^e siècle écrit, à ce propos ces lignes judicieuses : « Les gens de lettres et les critiques d'art, qui ne manquent aucune occasion d'étaler leurs connaissances, affectent d'être aussi exigeants que documentés en la matière. Faire la chasse aux anachronismes, relever méticuleusement les ignorances, les erreurs, même les plus excusables, harceler les artistes de leurs conseils, les assaillir de leurs recommandations pédantes, devient une de leurs attributions essentielles. »

Ceux qui avaient admiré la peinture de genre la dédaignent maintenant, la peinture d'histoire a toutes leurs sollicitudes. L'un d'eux écrit : « La peinture française a pris un essor peu commun, le genre minaudier, si longtemps admis dans l'École, s'est trouvé tout à coup abandonné! »

Diderot lui-même devient prude et vertueux quand il dit : « Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses, ces objets séduisants entraînent l'émotion de l'âme par le trouble qu'ils jettent dans les sens », ici apparaît l'hypocrisie dont nous parlions plus haut.

Il est curieux de constater que la plupart des peintres d'histoire que nous allons analyser furent élèves de

M.E.C.D. 2017

Boucher, de Natoire, de J.-F. de Troy ou de Carle Van Loo; en réaction contre l'enseignement de leurs maîtres, ils ont voulu se signaler par de grandes compositions dont le goût leur était venu en Italie; ils ont désiré égaler les œuvres de Poussin et de Raphaël, émouvoir l'âme par les souvenirs d'Athènes et de Rome; des voluptueuses allégories de la peinture de genre, ils sont parvenus à la grandiloquence qui caractérise la fin du XVIII^e siècle.

A cette grandiloquence moralisatrice se mêle un désir de simplicité amené par les excès du style rococo; l'horreur du vide et de la ligne droite qui symbolisait l'esthétique du règne de Louis XV disparaît complètement, on se plaît aux harmonies simples; la façade exquise du Petit Trianon, et le boudoir de Marie-Antoinette, à Fontainebleau, aménagé en 1780 par Mique, en sont la meilleure preuve.

L'idéal propre à la peinture d'histoire se retrouve dans l'architecture contemporaine d'une manière plus heureuse. Déjà en 1756, Servandoni avait plaqué sur l'église jésuite de Saint-Sulpice une façade à deux étages de portiques, qui était un premier essai de retour à l'antiquité; en 1754, Soufflot avait essayé, au Panthéon, d'allier le culte du gréco-romain à son amour pour le gothique; enfin des artistes de talent comme Chalgrin, Brongniart, Constant d'Ivry montrèrent à la Madeleine, à Saint-Philippe-du-Roule et en bien d'autres édifices parisiens la prédominance de la réaction néo-classique.

Comme en peinture, l'idéal antique appliqué aux choses modernes engendra souvent le pastiche, la froideur et la pauvreté d'inspiration; il violenta les nécessités imposées par la culture de chaque pays, et Paris vit s'élever des églises en forme de temples grecs ou romains, qui ne cadraient point avec les lieux où elles se trouvaient et n'étaient qu'un travail d'archéologues ignorant la destination des monuments qu'ils contruisaient. Autant il est agréable de voir un temple grec se profiler sur un ciel bleu parmi les champs d'oliviers et faire briller au soleil la blancheur de ses marbres polis, autant il est pénible de contempler l'église de la Madeleine

M.E.C.D. 2017

noircie par les fumées de Paris, sans lien avec ce qui l'entoure, et qui ne sera jamais que le froid pastiche d'une chose vivante et admirable.

La littérature, qui influença tellement la peinture d'histoire, se plaisait depuis le début du XVIII^e^ siècle aux études de l'antiquité; en 1730, Voltaire donnait sa tragédie *Brutus*; en 1732 *La mort de César*; en 1734, Montesquieu publiait sa pénétrante étude, *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*.

Parmi les auteurs dont les pièces eurent une action directe sur les peintres de cette époque, retenons A. Arnault dont le *Marius à Minturnes* fut représenté en 1791; Népomucène Lemercier qui fit applaudir, en 1797, son *Agamemnon*; M. J. Chénier dont le *Gracchus* souleva l'enthousiasme en 1792.

Le voyage du jeune Anacharsis, compilation habile de toutes les connaissances relatives à l'antiquité fut publié en 1788 par l'abbé Barthélemy; cet ouvrage contribua à développer le culte du classicisme, de même que le *Lycée* de La Harpe qui parut entre 1786 et 1798.

N'oublions pas la poétique figure d'André Chénier, admirateur convaincu d'Homère et de Théocrite, athée et nourri de philosophie grecque. Architecture, littérature, musique, arts décoratifs et peinture d'histoire, ces formes d'expression différentes participèrent étroitement à un mouvement antiquisant qui s'infiltra dans les mœurs pour aboutir aux cérémonies de la Révolution.

***

Louis XVI, d'Angiviller et Pierre, partisans résolus du retour à l'antique, commencèrent par doter l'Académie d'un enseignement propre à développer l'idéal nouveau; Le Barbier, disciple de Vien, fut chargé de dessiner des modèles pour les élèves, ces modèles furent en usage jusqu'à la Révolution, Louis David s'en servit encore et l'on peut dire qu'ils guidèrent bien de jeunes esprits dans la voie de la froideur et de la sécheresse.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

Louis-Jean-François Lagrenée — La Mélancolie — 1785
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

Tandis qu'un Noël Hallé dans son *Cimon l'Athénien* (1777) et Callet dans *La Fête de Bacchus* (1787) conservent la tradition d'un Boucher et d'un Fragonard, curieusement mêlée à des souvenirs de Nicolas Poussin et de Charles Le Brun, des artistes comme J.-M. Pierre, Vien, Ménageot, Vincent, Suvée, Peyron, Lethière et David vont suivre complètement l'esthétique nouvelle et rejeter toute concession à la grâce aimable de leurs prédécesseurs. Devant leurs œuvres l'on perçoit un changement d'atmosphère; cependant au point de vue technique celles-ci demeurent dans la tradition des maîtres antérieurs, il faudra attendre le XIX^e^ siècle pour noter une transformation véritable en ce sens.

Bien qu'il appartienne à la génération de Fragonard et de Boucher, Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789) contribua à l'épanouissement de la réaction néo-classique.

Premier peintre du roi, pourvu de commandes nombreuses et jouissant d'une grande notoriété, il exerça une influence certaine sur les jeunes artistes qui lui furent confiés.

Disciple de Natoire et de De Troy, il avait débuté par des sujets aimables qu'il abandonna bientôt pour l'histoire et la grande décoration. En 1753, il décora la salle du Conseil de Fontainebleau; à Saint-Roch, il peignit l'*Assomption de la Vierge*; l'un de ses succès fut un immense plafond représentant l'histoire de Renaud et d'Armide. Le musée du Louvre expose de lui, *Junon demandant à Vénus sa ceinture* (1748) et *L'automne ou Bacchus* (1768).

Les tableaux de Pierre sont un curieux mélange d'éléments pris à Natoire et à Boucher, de souvenirs de l'École Bolonaise et de désirs nouveaux; cet artiste est bien un précurseur.

Il avait le goût de l'enseignement et aimait imposer ses idées aux autres, il se montrait souvent despotique et mesquin, ses méthodes pédagogiques étaient mauvaises en ce qu'elles tendaient à contraindre la liberté au profit d'une discipline étroite.

Joseph-Marie Vien (1716-1809) naquit à Montpellier,

M.E.C.D. 2017

il étudia avec Giral, élève de La Fosse et arriva à Paris en 1740. Natoire le prit dans son atelier. Après une période pénible où il est obligé de peindre des tableaux pour les marchands du pont Notre-Dame, il sort de l'ombre en remportant le grand prix de peinture de l'Académie avec *L'ange frappant de la peste le royaume de David* (1743).

La carrière de Vien est significative du progrès des idées nouvelles; quand il parvint à Rome en 1744, sa scrupuleuse observation de la nature déplut à Natoire. A son retour à Paris, l'Académie fit des difficultés pour le recevoir; mais en 1754 son triomphe est complet avec *Icare et Dédale*.

Directeur de l'École des élèves protégés, logé au Louvre, directeur en 1775 de l'Académie de Rome, Vien connut une véritable apothéose. L'année 1789, il recevait le titre de premier peintre du roi; la Révolution le dépouilla, mais son extraordinaire vitalité le fit triompher de tous les obstacles; à quatre-vingt-douze ans il travaillait avec ardeur; en 1799, Bonaparte le nomma sénateur et il mourut chargé de gloire et d'honneurs.

Les élèves de Vien furent Louis David, Regnault, Vincent, Suvée, Taillasson, Ménageot et son propre fils Marie-Joseph qui se spécialisa dans le portrait et la miniature entre 1800 et 1831.

A Rome, Vien avait connu Raphaël Mengs, il avait copié les œuvres du Dominiquin, de Carrache et du Guide; il n'y a rien chez lui qui puisse provoquer l'admiration ou l'émotion; sa science étouffe toute spontanéité et le rôle considérable qu'il joua au XVIII^e^ siècle est plus intéressant que ses œuvres elles-mêmes.

Charles-Michel-Ange Challe (1718-1778) commença par de plaisantes imitations de Boucher, puis il s'adonna avec succès à la peinture familière et anecdotique; nommé dessinateur du roi en 1764, il puisa à Rome le goût du style noble, bientôt ses œuvres prirent un tout autre aspect. On ne vit plus dans ses compositions que monuments romains et scènes dont les héroïnes étaient Lucrèce et Didon et les héros Brutus et Sénèque. Cepen-

M.E.C.D. 2017

dant Challe n'était point insensible au charme de la vie contemporaine, à Rome même il se plut à dessiner les sites pittoresques qui lui plaisaient, sa fantaisie et son humour le sauvèrent de la froideur de Pierre et de Vien.

M. Jean Locquin note avec raison que Challe fut en quelque sorte un précurseur d'Hubert Robert et un peintre d'architecture excellent.

La physionomie de Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) est très effacée; cet artiste se révéla surtout dans des peintures décoratives inspirées des vestiges antiques trouvés à Herculanum; dans ce genre très spécial, il montra de belles qualités et répondit au désir d'une clientèle considérable qui aimait orner les salons et les boudoirs de panneaux et de plafonds dont la décoration rappelait les thèmes gréco-romains.

Directeur de l'Académie de peinture de Saint-Pétersbourg, Le Lorrain fut remplacé par Louis-Jean-François Lagrenée, dit l'Aîné (1725-1805).

Élève de Carle Van Loo, auquel il prit beaucoup d'éléments, aisément reconnaissables dans son œuvre, Lagrenée a laissé un chef-d'œuvre, c'est une simple étude intitulée *La mélancolie* 1785 (Louvre).

L'harmonie des lignes, la simplicité de la pose, le charme qui se dégage de toute la composition font de cette toile une chose exquise, l'on songe à Prud'hon; ici le culte de la statuaire grecque se mêle à une émotion véritable et engendre une œuvre digne d'admiration.

Il y a également des morceaux agréables dans l'*Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus* (1755), sujet inspiré du livre IX des Métamorphoses d'Ovide (Louvre) et dans *La mort de la femme de Darius* (1785, musée d'Angers). Une couleur souple, un dessin spirituel, une réelle habileté d'exécution empêchèrent Lagrenée de tomber dans le pastiche où s'enlisaient la plupart de ses confrères.

Son frère, Jean-Jacques Lagrenée dit le Jeune (1739-1821) l'avait accompagné en Russie où il travailla de longues années; on lui doit un plafond de la galerie d'Apollon du Louvre, représentant *L'hiver* ainsi qu'une toile médiocre intitulée *Les trois Grâces*.

M.E.C.D. 2017

Fils de Louis-Jean-François, François-Anthelme Lagrenée (1775-1832) occupa une place importante auprès de l'empereur de Russie, Alexandre Ier, ses compositions historiques plaisaient beaucoup, l'on y retrouvait l'influence de son père et de Vincent.

La Russie qui attira tant de peintres français au XVIIIe siècle accueillit, avec toutes les marques de la plus profonde admiration, Gabriel-François Doyen (1726-1806) dont la renommée n'avait cessé de grandir depuis le jour où il avait été agréé à l'Académie avec *La mort de Virginie* (1758).

Avant son départ pour Saint-Pétersbourg, Doyen jouissait déjà d'un prestige remarquable; ayant remporté le premier prix de peinture à l'âge de vingt ans, il s'était inspiré à Rome des œuvres de Pierre de Cortone qu'il copia au palais Farnèse; il voyagea ensuite à travers l'Italie apprenant avec passion.

La célèbre composition *Le miracle des ardents*, qu'il peignit en 1767 pour l'église Saint-Roch et dont le Louvre possède l'esquisse, mit le sceau à sa réputation. Nommé premier peintre du comte de Provence, puis du comte d'Artois, il décora également la chapelle Saint-Georges aux Invalides. En Russie, Doyen vécut comme un grand seigneur; logé au palais impérial, directeur de l'Académie de peinture, jouissant d'une pension de 12.000 roubles, honoré de l'amitié de Catherine II, puis de Paul Ier, il passa des années dont les fruits demeurent aux murs de l'Ermitage et des palais de Saint-Pétersbourg.

Le choix des sujets a suivi chez Doyen un chemin rare à son époque. En effet, après s'être complu aux scènes tragiques et horribles, il revint aux épisodes aimables traités par Lagrenée l'Aîné, et en 1779 il exposa *Une nymphe qui a volé un nid à l'amour*. Le peintre de *La mort de Virginie* descendant à un pareil sujet, la chose avait de quoi scandaliser les contemporains.

L'activité de Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) se partagea entre la peinture religieuse et la peinture d'histoire ancienne.

M.E.C.D. 2017

Louis XVI lui commanda un vaste tableau représentant *saint Louis recevant les ambassadeurs des Tartares et du Vieux de la Montagne, prince des assassins*; en général Brenet abuse de sa facilité, il commercialise un talent véritable.

Vers 1775, il se consacre à la peinture d'histoire, le musée de Versailles expose *La mort de Duguesclin*, grande machine dénuée d'intérêt, mais qui fut prise pour un chef-d'œuvre et assura à son auteur un éclatant succès.

Natif d'Aix-en-Provence comme Arnulphi, Jean-François-Pierre Peyron (1744-1814) reçut de ce dernier ses premières leçons, puis en 1767, il entra chez Lagrenée l'Aîné.

L'esprit rempli des exemples de Nicolas Poussin, Peyron après avoir remporté le Grand prix de peinture en 1773 s'efforça d'allier dans ses œuvres son amour de l'antiquité et son admiration pour la nature; il chercha à se défaire de la froide grandiloquence de sa *Mort de Sénèque* pour accéder à des aspects plus vivants.

Cependant sa connaissance de la statuaire gréco-romaine, ses imitations de bas-reliefs antiques le firent retomber dans le pastiche, il fut intoxiqué, lui aussi, par les conseils des savants; l'archéologie et le souci du style étouffèrent son émotion.

On le vit bien quand il exposa des compositions, comme *Paul Emile vainqueur de Persée*, *Alceste se donnant la mort pour sauver les jours d'Admète son époux*, *Dentatus et les ambassadeurs samnites*.

La préoccupation de se mettre à la hauteur des sujets traités par lui, le désir de créer une atmosphère de noblesse sereine et grandiose empêchèrent Peyron d'être un artiste véritable.

Le belge Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) bénéficia de la faveur dont jouissaient les thèmes empruntés aux annales de l'Histoire de France. En 1780, il exposait *La Liberté rendue aux arts par Louis XVI*; en 1787, le roi lui avait commandé *La Mort de l'amiral de Coligny*.

D'Angiviller et Pierre encourageaient de tout leur pouvoir ce genre de peinture; Louis XVI aimait les

M.E.C.D. 2017

compositions relatant les glorieux épisodes de l'Histoire de France, le nombre de tableaux dont les héros étaient Bayard et Duguesclin augmentèrent chaque année pour répondre aux goûts du monarque et de son entourage.

Les faveurs de la Cour allèrent souvent à François-Guillaume Ménageot (1744-1816); celui-ci exposa en 1783 une vaste composition destinée à l'Hôtel de Ville de Paris, elle figurait le corps de ville de Paris recevant le Dauphin Louis-Joseph-Xavier-François, c'était une habile allégorie dont le Louvre possède l'esquisse mais qui fut détruite à la Révolution.

Rival de Louis David, Ménageot en dehors de ses sujets d'actualité est un partisan convaincu de l'Histoire romaine, nourri de Raphaël et de Michel-Ange, il remporte de véritables triomphes avec les *Adieux de Polyxène et d'Hécube* (1777), *Cléopâtre rendant un dernier hommage au tombeau d'Alexandre* (1785), *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père* (1765).

Directeur de l'École de Rome pendant la Révolution, Ménageot empêcha la racaille romaine de massacrer les pensionnaires de l'École.

Bien souvent cet artiste de second ordre fait penser à David, il vivait des mêmes désirs que ce dernier, il aspirait aux mêmes buts, il subissait la même ambiance; pendant quelques années on put croire qu'il égalerait son rival, il n'en fut rien. En 1785, *Le serment des Horaces*, de David, rejetait dans une ombre définitive Ménageot. La gloire de David devait être également préjudiciable à François-André Vincent (1746-1816) l'idole des critiques et des artistes de son temps, le partisan le plus acharné du retour à l'antique.

Cet élève de Vien qui accepta le style académique comme une chose sacrée et indiscutable et le défendit âprement contre toutes les attaques, en personnifia les aspirations et balança un moment le prestige de David, comme Ménageot; la lutte était inégale, il succomba non sans avoir eu une influence énorme sur l'évolution de la Peinture française à la fin du XVIII^e^ siècle.

De même que David, Vincent se préoccupait des

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliche Lévy et Neurdein

FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT — ZEUXIS CHOISISSANT POUR MODÈLES LES PLUS BELLES FILLES DE LA VILLE DE CORTONE — 1789 *(Musée du Louvre)*

M.E.C.D. 2017

découvertes de l'archéologie et les faisait siennes, il aimait les poses nobles et étudiées, il ne laissait rien au hasard, s'inspirait des maîtres et voulait que son art reposât sur des bases solides.

Parfois, certaines parties des compositions de Vincent pourraient être de David lui-même, ainsi dans le tableau du Louvre, *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de la ville de Cortone* (1789), les attitudes l'arrangement des draperies, le personnage de Zeuxis rappellent à s'y méprendre le style de David; une certaine mollesse, une afféterie issue de l'époque précédente portent cependant la marque de Vincent.

Abandonnant les sujets antiques, Vincent donna des œuvres comme *Le président Mollé arrêté par les factieux pendant les troubles de la Fronde* (1779) et *L'histoire d'Henri IV* (1785).

Si la gloire de David éclipsa celle de Vincent, les idées et les théories de cet artiste se prolongèrent fort avant dans le XIX^e^ siècle; ce serait donc une erreur de méconnaître son action sur les goûts des peintres de son temps. Autre rival de David, Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) fut agréé à l'Académie en 1783 avec *Andromaque et Persée*, il donna pour morceau de réception *Achille et le centaure Chiron* 1782 (Louvre).

Ayant passé son enfance en Amérique et voyagé pendant quatre ans à bord d'un navire de commerce, Regnault vint à Paris à l'âge de seize ans, il entra dans l'atelier de Bardin, puis séjourna longtemps à Rome. Parmi ses œuvres les plus connues citons, *Les trois Grâces* (Louvre) popularisée par la gravure et *L'Amour et l'Hymen* d'une couleur agréable. Dans l'atelier de Regnault se formèrent, le baron Guérin, Crespin, Robert Le Fèvre, Mengaud, Lafitte, Blondel et Boisselier.

Regnault exposa au Salon entre 1783 et 1795, il représente bien les idées qui prévalurent à la fin du XVIII^e^ siècle et contribuèrent à former le style néo-grec de l'Empire; un artiste tel que le baron Guérin ne fit souvent que prolonger les théories de son maître.

Vincent, Ménageot, Peyron, Suvée, Regnault, Doyen et la plupart des peintres d'histoire de cette époque

M.E.C.D. 2017

furent rejetés dans l'ombre par Louis David (1748-1825); celui-ci loin d'être un précurseur ne fit que coordonner les différentes esthétiques pratiquées par ses rivaux et leur imprimer le sceau de son génie. Il est l'aboutissant logique d'un état de choses remontant à Vien, et si la postérité a retenu ses œuvres alors qu'elle ensevelit dans l'oubli celles de ses confrères, c'est qu'il sut, grâce à son talent, exprimer parfaitement des désirs demeurés à l'état embryonnaire chez d'autres peintres.

Pendant des années, les contemporains ne virent aucune différence entre les compositions de Vincent et de Ménageot et celles de David, ce n'est qu'à la veille de la Révolution, en 1784, que *Le serment des Horaces* plaça son auteur à un rang supérieur.

A la fin de l'année 1784, David était parti à Rome où il avait conçu et exécuté, avec l'aide de Drouais, cette toile célèbre.

Exposée au public, elle attira une foule immense, le pape pria le peintre de la lui porter au Vatican afin qu'il put l'admirer à loisir.

Pompeo Battoni, chef de l'Académie de Peinture de Rome, supplia David de se fixer à Rome, offre qui fut déclinée.

Ramené en France, ce tableau reçut les plus grandes louanges, il éclipsa, au Salon de 1785, la *Cléopâtre* de Ménageot.

Comme ses rivaux, David conserve au point de vue technique la pure tradition de ses maîtres, comme eux il est un passionné d'archéologie, un lecteur des écrivains romains, il cherche également à émouvoir l'esprit, son goût de la simplicité et du style se retrouve chez Vincent, Doyen et Ménageot.

Le lecteur désireux d'étudier la physionomie si attachante de David en trouvera une analyse dans notre *Histoire de la Peinture française de* 1800 *à* 1933, nous ne pouvons nous y attarder ici.

La voûte de la galerie d'Apollon conserve le morceau de réception à l'Académie (1774) de Louis-Jacques Durameau (1733-1796), il représente *L'été* ou *Cérès et ses compagnes implorant le soleil.*

M.E.C.D. 2017

A côté de ses œuvres décoratives qui sont nombreuses, car Durameau jouissait de la faveur de d'Angiviller, cet artiste versa souvent dans la peinture d'histoire à tendance moralisatrice chère à Louis XVI. Pour répondre au désir du monarque, il composa un vaste tableau sur ce sujet : « Cléobis et Biton, craignant que le retard des bœufs qui devaient traîner le chariot de leur mère (prêtresse) ne fît manquer l'heure du sacrifice, se mettent sous le joug et le tirent jusqu'à la porte du temple ». C'est déjà l'art social, littéraire, larmoyant qui fut celui de peintres d'histoire obscurs comme Beaufort, Renou, Garneray, Briard, Taraval, J.-F. Sané dont *La mort de Socrate* provoqua une explosion de sentimentalisme de la part des critiques et du public.

La Provence donna deux artistes à la peinture d'histoire qui furent au plus haut point imbus des théories noé-classiques, ce sont Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778) et Esprit Antoine Gibelin (1739-1813). Le premier, élève de J.-B. Van Loo et de de Troy demeura six ans à Rome; en 1735 l'Académie le reçut, il fut ensuite nommé contrôleur des peintures des galères du roi et se signala par un traité d'anatomie à l'usage des jeunes peintres.

Il publia en 1784 un recueil de costumes des peuples de l'antiquité, recueil dont Cochin rédigea le texte et qui fut considéré comme un guide sûr et précieux par les peintres d'histoire de ce temps.

En dehors de son œuvre décorative et de ses compositions pour le grand amphithéâtre de l'École de médecine de Paris (1773), Gibelin a laissé de nombreux mémoires sur l'archéologie et l'histoire; son influence bien que localisée fut certaine et digne d'être signalée.

Jean-Joseph Taillasson (1746-1809) devait publier un ouvrage intitulé *Observations sur quelques grands peintres*; cet élève de David fut un excellent critique, impartial et intelligent, son livre comme ceux de Dandré-Bardon et de Gibelin contribua au développement du goût antiquisant.

Il avait été reçu à l'Académie en 1784 avec *Ulysse et Neoptolème*; son camarade dans l'atelier de David,

M.E.C.D. 2017

Fabre (1766-1837) devait se passionner également pour les recherches archéologiques; l'un de ses succès fut *Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sédécias* (1787); plus obscure est la personnalité d'Alexandre-Charles Guillemot (1786-1831) qui suivit sans profit l'enseignement de David.

Nous parvenons au seuil du XIX^e^ siècle avec Guillaume Lethière (1760-1832), le baron Gérard (1770-1837), le baron Guérin (1774-1833), Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824), le baron Gros (1771-1835).

Elève de Doyen, Guillaume Guillon-Lethière réunit tous les défauts de la peinture d'histoire néo-classique dans sa froide et sèche composition *Brutus condamnant à mort son fils;* conçue comme un bas-relief elle fut prise pour un chef-d'œuvre et recueillit des louanges imméritées. Au Louvre, l'on verra de lui *La mort de Virginie*, sujet tiré du livre III de Tite-Live.

Après avoir étudié avec Pajou et Brenet, le baron Gérard se mit, à partir de 1786, sous la direction de Louis David.

Il remporta le second prix de Rome, en 1789, avec *Joseph vendu par ses frères* (musée d'Angers).

En 1795, son *Belisaire* lui valut un grand succès, enfin l'année 1798 vit sa charmante composition *Psyché reçoit le premier baiser de l'amour*; la grâce de cette toile est bien différente de celle d'une œuvre de Boucher et de Fragonard, elle est toute imprégnée de souvenirs gréco-romains, elle possède une beauté toute nouvelle, elle reste le sourire de la peinture d'histoire de ce temps.

Un an plus tard, le baron Guérin exposait *Le retour de Marcus Sextus* prélude aux compositions du Premier Empire et de la Restauration.

L'œuvre de Girodet de Roucy-Trioson appartient au XIX^e^ siècle, cependant l'une de ses réussites les plus fameuses *Le sommeil d'Endymion* (Louvre) fut peinte en 1793.

La majeure partie des toiles du baron Gros relèvent également du XIX^e^ siècle, elles témoignent en bien des points de l'enseignement du XVIII^e^ siècle finissant et elles se rattachent aux idées que nous venons d'étu-

M.E.C.D. 2017

dier. Si David est la cristallisation des aspirations d'une génération entière, s'il a porté très haut l'esthétique de son temps, l'on trouve chez Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) des qualités qui manquent, en général, à ses contemporains.

Avec lui la peinture d'histoire accède à la poésie et à la fantaisie, elle ne comprime pas l'esprit de l'artiste, elle se dépouille de sa froideur et de son caractère livresque, elle plonge dans la vie.

Au Salon de 1799, Prud'hon envoya *la Sagesse et la Vérité descendent sur la terre et les ténèbres qui la couvrent se dissipent à leur approche.* (Musée du Louvre).

De Charles Le Brun à Prud'hon, la peinture d'histoire a connu des courants divers et même opposés, elle n'a jamais cessé d'aspirer au style et à la noblesse. Le chaînon qui relie Le Brun à Prud'hon n'a jamais été interrompu; que l'on songe que Dumont le Romain continua Le Brun et ne mourut qu'en 1781. *Le Mucius Scévola* (musée de Besançon) de cet artiste se rapproche, et par sa conception et par son exécution, des œuvres des contemporains du Premier Empire.

Regnault dans son *Christ descendu de la Croix* (Louvre) s'inspire jusqu'au pastiche de Le Brun et cela en 1789; ainsi loin de constater une coupure entre l'esthétique du règne de Louis XIV et celle du règne de Louis XVI en matière de peinture d'histoire, l'on voit au contraire la permanence absolue de certains goûts, ce qui change c'est la manière de les exprimer.

Au point de vue de l'art qui nous occupe en ce chapitre, le siècle de Louis XV marque un temps d'arrêt, et c'est tout, les allégories de Fragonard et de Boucher ne sont qu'un accident, qu'une échappée de fantaisie entre deux murailles de grandeur et de style noble. Même à l'époque où créent les maîtres de l'amour et de la grâce, des peintres comme Dumont le Romain continuent la tradition du XVII^e^ siècle. Cette tradition modifiée vers 1760 par les découvertes d'Herculanum et la réaction néo-classique, produira les œuvres de Vincent, de Peyron, de Doyen et de David pour se prolonger jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle.

M.E.C.D. 2017

***

En 1791 paraissait l'ouvrage de Quatremère de Quincy intitulé *Considérations sur les arts du dessin en France* : rien ne résume mieux, à notre avis, les idées que servirent les peintres d'histoire.

Quatremère de Quincy fut d'ailleurs l'un des théoriciens les plus écoutés du retour à l'antique; ses avis doctement exprimés influencèrent bien des artistes, la lecture de ses œuvres permet de comprendre dans quelle atmosphère ceux-ci créèrent leurs compositions gréco-romaines. Parlant du siècle de Louis XV, il exprime cette opinion qui était courante sous la Révolution : « Le luxe de quelques riches, et la flatterie ou l'orgueil des rois ont été les seuls scutiens des arts!... Le règne de Louis XV devait porter à l'excès tous les germes de corruption. Les arts n'avaient plus de protection que dans les antichambres des courtisanes. L'état de leur avilissement peut se calculer à la bassesse de leurs protecteurs. Mais on vit sous son règne décroître et se rapetisser sensiblement toutes les ressources des arts. »

Pour Quatremère de Quincy, comme pour tous les peintres d'histoire de ce temps, le costume si plaisant, si élégant, si gai de couleur qui fut celui du XVIII^e^ siècle est une chose indigne d'être peinte, il écrit en effet ceci : « Le mode des habillements français et européens, outre qu'il masque la nature est parvenu à être plus défavorable à l'imitation. Le système de cet habillement qui consiste à donner à chaque partie du corps de l'homme un vêtement séparé, devint par le seul défaut d'ensemble et d'unité, ridicule dans l'imitation. Il n'offre d'ailleurs dans l'économie et la coupe des étoffes rien qu'aucun art puisse copier avec plaisir, rien qui soit même susceptible d'une imitation autant que servile et mécanique. »

Le vêtement moderne ne pouvant convenir à la peinture, Quatremère de Quincy propose de créer dans chaque école de dessin une classe où l'on apprendrait à connaître les costumes de l'antiquité, seuls dignes d'être employés. « Le professeur de ce cours

M.E.C.D. 2017

d'étude devrait faire, d'après les monuments, une collection des habillements de tous les peuples; en faire la démonstration avec des étoffes et sur des mannequins. L'étude du costume ne se borne point aux habillements. Elle embrasse aussi les connaissances des usages, des meubles, des ustensiles, des différents goûts d'architecture, de tout ce qui est un sujet d'erreur, d'anachronisme et d'équivoques continuelles pour tous les artistes.» Ainsi avant de se mettre à peindre l'artiste devra faire un travail d'archéologue et d'historien et se soumettre aux conseils de savants prétentieux et vains du genre de Quatremère de Quincy; celui-ci ne va-t-il point jusqu'à prétendre qu'avant toute chose un peintre doit suivre un cours sur la vie des peuples anciens, la partie historique de l'enseignement des arts est pour lui capitale.

L'on retrouve dans les écrits d'Anton-Raphaël Mengs des théories très proches de celles de Quatremère de Quincy; exerçant les fonctions de premier peintre du roi d'Espagne, il fut l'ami intime de Winckelmann et partisan comme lui des doctrines antiquisantes; ses livres furent lus et commentés avec passion, l'on y trouve la plupart des théories admises vers 1780-1800.

Dans son discours sur *les Origines et les progrès des arts*, Mengs établit la supériorité de l'Italie, traite avec dédain la peinture française et sur Poussin laisse tomber cet avis pour le moins surprenant : « En ne considérant les productions de Poussin que comme des ébauches ou des esquisses, on peut les regarder comme excellentes ».

Qualifier les œuvres de Poussin d'esquisses, la chose est plaisante, elle montre le mépris dans lequel l'on enveloppait l'École française tout entière.

Rien n'est plus ennuyeux à lire, plus indigeste que les écrits de Mengs, la pédanterie s'y étale avec impudence, le cuistre sans talent qui voulut dogmatiser sur tout et régenter ses confrères ne mériterait point que l'on s'arrête devant lui si malheureusement son influence n'avait produit des effets nombreux et souvent néfastes.

L'excellent sculpteur Falconet répondit dans une lettre pleine de bon sens aux affirmations d'Anton-

M.E.C.D. 2017

Raphaël Mengs et de son ami Winckelmann, dans cette lettre il dit : « Je n'ai jamais cru qu'un livre fît mieux faire un tableau que l'étude de la nature »; et il ajoute : « Je voudrais donner quelques hardiesses aux peintres modestes, à qui de prétendus docteurs veulent en imposer trop magistralement. » Il s'élève enfin contre le mépris insultant et révoltant dans lequel ces magisters tiennent les artistes français.

A lire les œuvres de Winckelmann, de Mengs et de Quatremère de Quincy l'on croirait que la France n'a jamais rien produit d'intéressant. Le pays qui atteignit en architecture au sommet de la perfection, qui révéla un goût admirable dans tous les domaines de l'esprit, le pays de Clouet, de Poussin, de Claude Lorrain, de Ph. de Champaigne, de Watteau, de Chardin, de Fragonard, ce pays qui donna le ton à l'Europe entière, ils affectent de le regarder avec pitié et dédain. A travers la question purement artistique ils sapent habilement l'hégémonie spirituelle de la France, cette hégémonie dont les règnes de Louis XIV et de Louis XV marquèrent l'apogée. Les peintres d'histoire comme leurs théoriciens proclament tous que l'on peut surpasser en beauté la Nature elle-même, ce qui est une erreur absolue, pour eux la Nature doit être améliorée par le goût de chaque artiste.

Ils sont parfaitement insensibles aux merveilles naturelles que renferme la France; les aspects enchanteurs de leurs pays les laissent totalement indifférents. Quatremère de Quincy ose écrire ces lignes : « Ce genre de peinture (le paysage) ne peut se flatter de trouver dans les sites de notre pays, dans son climat, dans sa conformation les grands modèles qui lui sont nécessaires. L'Italie seule les réunit tous. »

Quand une chimère s'empare de certains doctrinaires, elle leur fait accumuler les monstruosités, leur aberration devient alors totale, l'on ne peut se faire une idée de la prétentieuse et naïve assurance des hommes qui entre 1770 et 1820 voulurent reformer l'art en France.

A part David et quelques très rares peintres d'histoire dignes d'intérêt, ces théories produisirent de lamen-

M.E.C.D. 2017

tables résultats; les œuvres de ces artistes qui pensèrent posséder la clef de la Beauté et de la perfection sont aujourd'hui reléguées dans les coins les plus obscurs des musées, personne ne s'arrête devant ces compositions froides et grandiloquentes, alors que l'esprit demeure avec joie devant la moindre toile de Fragonard et de Chardin.

Si la réaction antiquisante fut nécessaire et aboutit à changer l'atmosphère de la peinture française alourdie par des recherches frivoles, elle dépassa son but et engendra dans la peinture d'histoire une grande quantité de créations médiocres; à côté de David et de Prud'hon que de non-valeurs, dont seuls les érudits conservent les noms!

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE IX

Les chroniqueurs de la vie parisienne au XVIIIe siècle
Les paysagistes et les peintres de batailles

Origine hollandaise de la peinture d'événements contemporains et de vues de villes. Les Parrocel et les Martin, les Raguenet, Pierre-Antoine Demachy, J.-B. Lallemand, L.-M. de Lespinasse; les témoins de la Révolution. — Evolution du paysage en France depuis le XVIIe *siècle, Joseph Vernet, A.-J. Noël, J.-L. de Marne. — Hubert Robert, caractères de son art, triomphe de son esthétique. — L'originalité de Louis-Gabriel Moreau; les paysagistes secondaires du* XVIIIe *siècle. Quelques peintres de batailles : F.-J. Casanova, Le Paon, P.-J. Loutherbourg.*

Que d'artistes se sont enchantés au spectacle de la rue, combien ont aimé écouter les cris des marchands, regarder travailler les artisans, observer les passants dont le flot présente une image réduite de toutes les injustices humaines, combien se sont plu à noter d'un crayon sûr et attentif cette comédie qui se mêle de tragédie dont les actes sont innombrables et qui ne finira qu'avec le monde; leurs œuvres forment une charmante chronique de la vie parisienne au XVIIIe siècle.

Regardez-le ce peintre se mêler aux scènes de la rue, il est le premier reporter au sens véritable du mot, son crayon ne le quitte point, on le voit partout où il se passe quelque chose, il court aux incendies comme aux

M.E.C.D. 2017

réjouissances populaires, aux cérémonies triomphales comme aux émeutes, son activité le mène aux quatre coins de la ville, rien ne se produit qu'il ne soit là pour le transcrire, il connaît mieux l'existence de ses contemporains que maints historiens, il est en étroit contact avec la vie; ses tableaux et ses dessins évoqueront pour la postérité ce que fut l'existence de son temps, ces jours tissés de joies et de misères dont l'apparente monotonie cache tant de diversité émouvante.

Cet artiste chroniqueur connaît à merveille la foule qui le frôle, il sait la bonhomie du bourgeois aisé, l'insolence du parvenu, le faste des nobles, il voit le carrosse aux roues peintes en rouge croiser l'humble voiture du colporteur, il voit le soldat lutiner les filles, il assiste à l'existence des courtisanes qui pullulent comme jadis au moyen âge et dont la déchéance lui est sensible.

Son carton à dessin sous le bras, il va en quête d'événements et quand il n'en trouve point, il s'accoude simplement au parapet d'un pont et note les grands arbres au feuillage frissonnant, les péniches et les barques portées sur les eaux paresseuses de la Seine, il écoute les conversations des flâneurs qui l'entourent, il agrémente sa composition de quelques enfants s'ébattant librement sur une berge parmi les marchandises récemment débarquées, ou bien encore il transcrit les grands travaux qui firent de Paris, à toutes les époques, un chantier toujours ouvert; il s'arrête devant les démolitions qui dès le milieu du XVIII^e^ siècle enlevèrent à la vieille cité une partie de son caractère moyenâgeux.

Qu'il se nomme Jean-Baptiste Oudry, Hubert Robert, Demachy, Noël, Raguenet, Lespinasse, Saint-Aubin ou Debucourt, ce peintre possède la qualité la plus précieuse qui soit en art, le sentiment de la vie et du mouvement, son esprit sans cesse en éveil lui fait rejeter les poncifs, son œuvre, même si elle est de qualité secondaire, réserve à ceux qui l'étudient un plaisir véritable.

Le goût du paysage urbain semble être venu de Hollande où excellèrent dans ce genre, Jan Van der Heyden, Berckheyde, Beerstraten et Hillegaert. Pendant de longues années ce furent des Hollandais établis

M.E.C.D. 2017

à Paris qui eurent la spécialité des vues de ville; au XVII^e siècle ils sont légions et jouissent d'une réelle faveur; le musée Carnavalet et le musée de Versailles conservent les œuvres des meilleurs d'entre eux.

En dehors des tableaux de Van der Meulen, les eaux-fortes et les peintures de Reinier Mooms, dit Zeemann, nous montrent les aspects de Paris entre 1640 et 1650; les peintures d'Abraham de Verwer ressuscitent à nos yeux les bords de la Seine et le palais du Louvre vers 1662-1670; plus tard en plein XVIII^e siècle, un autre hollandais Charles L. Grevenbroeck qui fut membre de l'Académie royale, continue la tradition en peignant de grandes vues des environs de Paris, dont sept sont au musée Carnavalet.

A ces artistes étrangers, il faut ajouter au XVII^e siècle, quelques Français doués d'un grand talent et parmi ceux-ci, les graveurs Israël Silvestre, Pérelle, Marot, Poilly et surtout Jacques Callot, le génial Lorrain auquel l'on doit une prestigieuse évocation de la vie sous Louis XIII et qui a laissé deux précieuses gravures représentant des réjouissances sur la Seine, avec les somptueuses embarcations du temps, qui à la cadence rythmée des rames peintes et dorées, avancent majestueusement, étendards claquant au vent, au son allègre des fanfares.

Charles Le Brun lui-même délaissant les sujets historiques composa une suite de cartons de tapisserie figurant les châteaux de la couronne, suite qui se trouve aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs de Paris.

***

Parmi les peintres qui prirent pour thèmes de leurs compositions des événements contemporains, la dynastie des Parrocel est certainement le meilleur exemple de ces artistes demeurés dans l'ombre, mais dont les œuvres renferment de précieux renseignements et témoignent de qualités agréables.

L'ancêtre de cette famille qui donna tant d'hommes éminents à la France, était un certain Barthélemy

M.E.C.D. 2017

Parrocel, peintre médiocre qui passa plusieurs années en Espagne, fut pris par des corsaires, recueillit des commandes à Rome et finalement se fixa à Brignole en Provence.

De ses deux fils, Louis et Joseph, le dernier est seul connu.

Joseph Parrocel (1646-1704) après avoir été élève de son frère Louis, et de Bourguignon à Rome, se spécialisa dans les scènes militaires; à ce titre il jouissait de la faveur de Louis XIV qui appréciait fort son talent et orna de ses compositions la salle à manger de Versailles.

Reçu à l'Académie en 1676 avec le siège de Maëstricht, son tableau le plus célèbre est au Louvre, il représense le *Passage du Rhin par l'armée de Louis XIV*.

D'un caractère très entier, Joseph Parrocel ne manquait jamais de faire hautement valoir ses droits; ainsi constatant que Mansart, surintendant des bâtiments du roi, avait négligé de lui payer des tableaux, il fit arrêter son carrosse, et voulut engager une condamnation par corps, l'on devine la fureur de Mansart peu habitué à de pareils procédés. Pour se venger, le surintendant voulut mettre à l'écart *Le Passage du Rhin* afin que le roi ne le voyant point en oublie l'existence, malheureusement Louis XIV avait bonne mémoire, il réclama le tableau de Parrocel et le fit placer à Marly.

Le musée de Versailles possède onze batailles dues au pinceau de Joseph Parrocel, Rigaud s'adjoignit cet artiste pour peindre les fonds de certains de ses portraits.

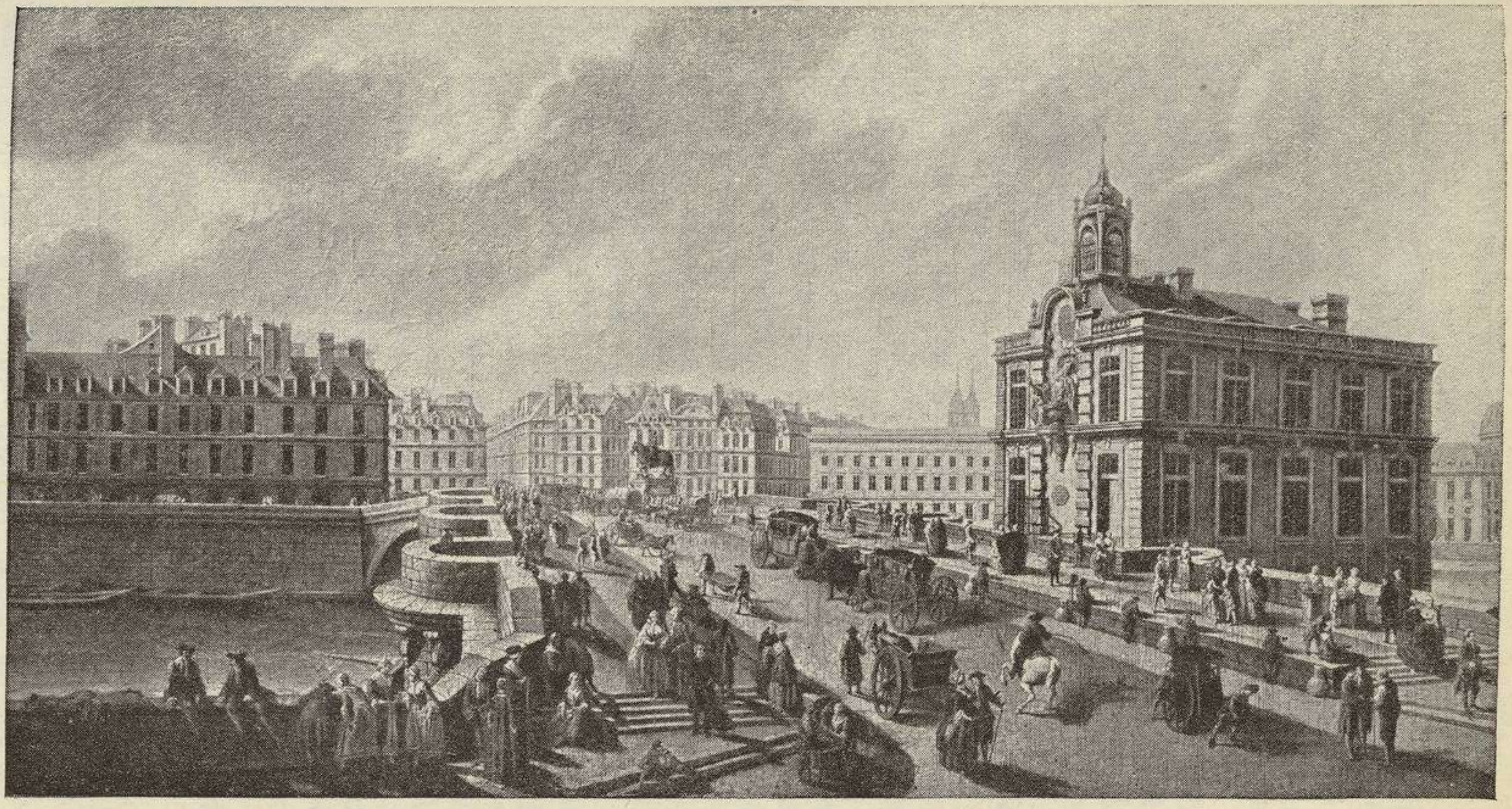
Au nombre des élèves de Joseph Parrocel il faut citer ses neveux, Ignace et Pierre Parrocel; le premier se fixa à Vienne au service de l'empereur et du prince Eugène; le second imita souvent Carlo Maratta, cependant son meilleur disciple fut son propre fils Charles Parrocel (1688-1752).

Les contemporains se plaisaient à considérer Charles Parrocel comme le digne successeur de Van der Meulen; il avait été reçu à l'Académie comme peintre de batailles et excellait dans les études de chevaux.

Rarement un artiste de cette époque poussa aussi loin ses connaissances de l'anatomie du cheval et l'obser-

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017



Cliché Bulloz

RAGUENET — LA SAMARITAINE ET LE PONT-NEUF EN 1759
(Musée Carnavalet)

M.E.C.D. 2017

vation de ses mouvements; afin d'augmenter ses possibilités dans ce sens, Charles Parrocel avait voulu servir pendant trois ans dans un régiment de cavalerie. Non seulement, il accompagnait le roi chaque fois que celui-ci partait à la guerre, mais encore il peignait les scènes pittoresques qui avaient frappé les esprits.

Le 21 mars 1721, l'ambassadeur turc, Méhémet Effendi se rendit aux Tuileries en grand appareil, une foule considérable s'était massée aux abords du jardin pour contempler cette brillante cavalcade égayée des vives couleurs des costumes orientaux.

De ce spectacle qui enchanta les Parisiens d'alors, Charles Parrocel nous a transmis le souvenir en deux grandes toiles (musée de Versailles), elles lui avaient été commandées par le duc d'Antin et furent exécutées en tapisserie par la manufacture des Gobelins.

Portraitiste de talent, Charles Parrocel eut l'honneur de peindre un grand portrait de Louis XV à cheval, en collaboration avec Jean-Baptiste Van Loo. Au musée du Louvre l'on peut voir de lui *La halte des grenadiers à cheval de la Maison du Roi*, commandé en 1737 pour la salle à manger du château de Fontainebleau et qui fait pendant au *Déjeuner de chasse* de Carle Van Loo.

Avec un scrupule très grand, une science véritable dans ses études de chevaux, une observation enjouée et pittoresque, Charles Parrocel, aussi bien dans ses scènes de batailles, ses portraits et ses représentations d'événements contemporains, ne parvint jamais à une maîtrise véritable. Beaucoup de ses œuvres trop hâtivement peintes se sont altérées, les tons bruns et rouges prédominent fâcheusement, il n'y a pas de nuances et de délicatesses, la touche est lourde et le ton local inexistant, cependant les tableaux de ce peintre constituent une vivante et précieuse évocation de la vie au XVIII^e siècle.

Pierre-Denis Martin, dit le Jeune (1673-1742), non seulement profita des leçons de Charles Parrocel, mais encore le surpassa souvent. Son père n'était autre que Martin l'aîné (1659-1735), dessinateur attitré deVauban, successeur de Van der Meulen dans la faveur de

M.E.C.D. 2017

Louis XIV et dont les châteaux de Versailles, de Lunéville, ainsi que l'Hôtel des Invalides conservent des sujets militaires.

Martin l'aîné, outre ses batailles, a laissé des vues de châteaux ainsi qu'un très curieux tableau représentant le duc de Villars tenant en appareil royal les États du Languedoc (collection du marquis de Vogüé). Rien n'illustre mieux les mémoires de Saint-Simon que cette toile; l'on y voit le duc assis sous un dais orné de ses armes, un page à ses pieds, à gauche les évêques vêtus de blanc et de bleu, puis les gentilshommes; dans la salle des officiers et des soldats habillés de rouge et d'or; au mur pendent des tapisseries de Van der Meulen, à droite une haute fenêtre.

Quelle image suggestive du faste cher à ce duc de Villars que Saint-Simon accusait de vouloir jouer aux roitelets et d'outrepasser ses fonctions! c'est une porte ouverte sur le passé.

De Pierre-Denis Martin, dit le Jeune, peintre ordinaire et pensionnaire du roi, nous connaissons des vues de Versailles, de Chambord, de Madrid, de Fontainebleau, une vue de Paris prise du quai de la Râpée (Louvre) et surtout un véritable chef-d'œuvre en son genre, intitulé *Vue de l'église de l'hôtel royal des Invalides. Louis XIV et sa suite viennent visiter l'église le* 14 *juillet* 1701 (Carnavalet).

Avec Jean-Baptiste et Nicolas Raguenet nous nous trouvons en présence de spécialistes de vues de villes et principalement de Paris, ils se consacrèrent exclusivement à ce genre, qui entre leurs mains descendit parfois au rang des productions en série, dénuées de caractère artistique; il ne faudrait pas cependant sous-estimer leurs créations, il en est de charmantes et l'on aurait tort de ne pas leur réserver une place parmi les petits maîtres du XVIII^e^ siècle qui s'adonnaient au paysage urbain.

Etablis rue de la Colombe, dans la Cité, les Raguenet avaient une boutique où l'on brossait sous leur direction des vues de Paris destinées aux étrangers; des œuvres qui sortirent de leur officine beaucoup sont médiocres,

M.E.C.D. 2017

mais celles qui servirent de modèle et qui se trouvent aujourd'hui au musée Carnavalet sont fort intéressantes.

Elles nous évoquent admirablement la vie parisienne entre 1750 et 1775 et nous restituent des aspects révolus de Paris.

D'une couleur claire, agréable et brillante les vues de Raguenet sont animées de personnages traités avec vérité et pittoresque, elles nous font assister aux événements contemporains, à la grande joute des mariniers entre le pont Notre-Dame et le pont au Change, ou à la physionomie sévère de la place de Grève un jour d'exécution.

Quelques toiles de Raguenet ne sont pas inférieures aux tableaux de Canaletto; dans cet ordre d'idée nous citerons, *Vues du quai de Chaillot en* 1757 et *Le Pont-Neuf et la Samaritaine* (musée Carnavalet).

S'il manque aux Raguenet de la souplesse et une étude sincère de la nature, s'ils travaillèrent trop d'après des modèles, ils surent admirablement composer leurs tableaux, les parer d'une vie intense et les envelopper d'une atmosphère qui est le fait d'observateurs attentifs et intelligents. Humbles confrères de J.-B. Oudry, d'Hubert Robert et de Joseph Vernet, les Raguenet sont des chroniqueurs plaisants, des témoins impartiaux de l'existence parisienne au XVIII^e^ siècle.

Des œuvres documentaires des Raguenet il convient de rapprocher celles de Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), peintre d'architecture et professeur de perspective à l'Académie royale, il fut égalé par les contemporains à Hubert Robert, et considéré comme un excellent artiste.

Elève de Servandoni, Demachy connaissait parfaitement toutes les ressources de son art, il reste pour nous un véridique historien de Paris.

Qu'il nous décrive l'*Incendie de la foire Saint-Germain en 1762*, la *Démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève*, ou qu'il nous montre la *Seine devant le Louvre*, la *Terrasse des Tuileries* et l'*Intérieur des Saints-Innocents*, Demachy parvient toujours à intéresser, il a le don d'animer ce

M.E.C.D. 2017

qu'il peint et ce don s'allie heureusement à une précision absolue dans les moindres détails.

Pour l'escalier du Palais-Royal construit par Content, il avait brossé trois grandes vues perspectives qui furent louées par tous ceux qui les virent, il collabora également avec Hubert Robert dans la décoration du château de Clerisseau.

A côté des nombreuses peintures d'Antoine Demachy, il existe de cet artiste de jolies aquarelles prestement enlevées, plusieurs évoquent les expériences d'aérostat qui se firent en 1785 sur la place Louis XV; d'après ses œuvres les plus connues, Basan, Jeaninet et Descourtis firent des gravures en couleurs.

L'activité de Demachy se place entre 1750 et 1802, de cette époque il a retracé une image que l'on consultera avec autant de fruit que de plaisir. Les gouaches et les aquarelles de J.-B. Lallemand (1710-1803) représentant *l'Opéra en* 1787 ou *L'entrée de la place Dauphine en* 1767 ne le cèdent en rien au point de vue documentaire aux œuvres de Demachy, l'on pourrait en dire autant des dessins de F. Delamonce, de Duché de Vancy, de Berteaux, de G. Gueroult du Pas et de bien d'autres moins connus.

Ce sont également d'inestimables évocations du passé que les peintures de Claude-Louis Châtelet (1753-1794) qui fut attaché au service de la reine Marie-Antoinette et reproduisit la *Fête de nuit donnée au petit Trianon, le* 16 *mars* 1762 (Carnavalet).

T.-C. Naudet, Nicolas Ozanne, Thian, Depelchin, Meunier, J.-B. Lempereur, Alexandre Moitte (1750-1828), Jean Le Prince (1734-1781), rivalisèrent à la même époque dans l'observation pittoresque et fidèle de Paris et des événements qui s'y déroulèrent.

Un même spectacle est souvent retenu par plusieurs artistes différents, ainsi le tombeau de Rousseau, à Ermenonville, attira également Moreth, Abraham Girardet et Hubert Robert qui tous les trois nous en ont laissé un souvenir précieux.

L'un des témoins les plus intelligents de la fin du XVIII^e siècle, l'un des descripteurs les plus fins du Paris

M.E.C.D. 2017

de cette époque est certainement Louis-Michel de Lespinasse (1734-1808), il révéla son talent de dessinateur à partir de 1778, et entre 1787 et 1801, exposa avec succès au Salon.

Le musée Carnavalet est fort riche en aquarelles et dessins de Lespinasse; l'on y trouve de nombreux aspects du Palais-Royal vers 1790, des vues du Pont-Royal et du port Saint-Paul.

Le palais de Versailles a tout récemment acquis une délicieuse aquarelle de Lespinasse figurant *La maison royale de Saint-Cyr*.

Une toile comme le *Pont-Royal et les Tuileries en* 1785, de Jean-Baptiste Génillion (1756-1829) (Carnavalet) mériterait d'être plus connue, il s'y trouve en effet une poésie subtile, une délicatesse, une vision fine et nuancée qui par certains côtés annoncent les recherches des maîtres de 1830 et notamment de Théodore Rousseau.

De l'époque révolutionnaire les chroniqueurs les plus remarquables nous paraissent être, en dehors de Hubert Robert, des hommes comme Lallemand qui représenta *Le pillage des armes aux Invalides le* 14 *juillet* 1789, Ch. Monnet qui voulut être émouvant avec *Le serment du Jeu de Paume*, J.-B. Mallet et François Watteau de Lille qui tous deux traitèrent le sujet à la mode *Le départ du volontaire*, Demachy et T.-C. Naudet qui décrivirent les fastes de la *Fête de l'Etre suprême, le* 8 juin 1794.

L'on trouvera dans l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin, de Boilly, de Debucourt, de Swebach-Desfontaines, de Norblin de la Gourdaine, de Louis Lagrenée, de J.-F. Garneray, de Mongin, des souvenirs nombreux de la Révolution et du Consulat, tous sont dignes d'intérêt.

Les peintres dont nous venons d'esquisser une trop rapide analyse s'adonnèrent surtout à la représentation des événements qui se passèrent à Paris, ils prirent aussi pour thème des vues de la Cité et de ses environs, quelquefois même ils allèrent en Touraine et en Normandie, aucun d'eux ne fut à proprement parler un paysagiste.

M.E.C.D. 2017

***

Il ne sera parlé ici ni de Fragonard, ni de Boucher, ni de Oudry, ni de Watteau dont il a été question précédemment.

Après une brillante floraison au XVII^e^ siècle, le paysage se trouvait au milieu du XVIII^e^ en état d'infériorité, genre considéré comme secondaire il ne voyait venir à lui que des artistes sans grand talent, la nature semblait indigne d'intérêt aux peintres d'histoire; les peintres de genre la pliaient tellement aux exigences et aux goûts de leurs clientèles, qu'entre leurs mains, elle devenait un simple élément décoratif.

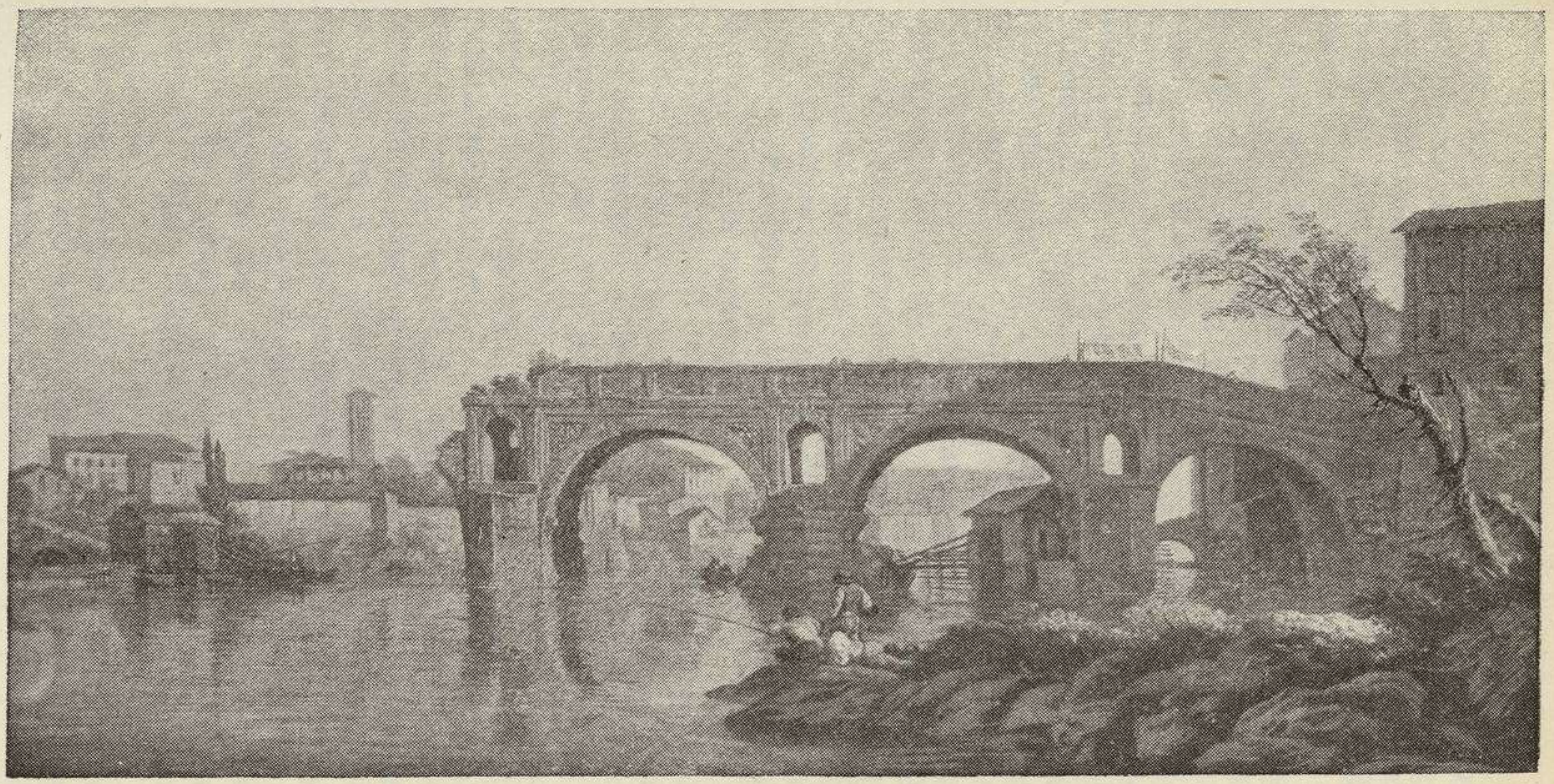
Rien ne pouvait se comparer dans le domaine du paysage aux chefs-d'œuvre de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain; les paysagistes de la fin du règne de Louis XIV sont tous assez médiocres, ils vivent dans une demi-obscurité et ne peuvent prétendre aux honneurs académiques.

L'un des plus connus est Étienne Allegrain (1645-1736), ses œuvres se rapprochent de celles de son rival Francisque Millet, il prolonge l'idéal du paysage composé cher à Nicolas Poussin; en général l'on ne trouve chez lui ni émotion ni spontanéité, tout y est le fruit du calcul et de théories rétrécissantes.

Son fils, Gabriel Allegrain (1679-1748) n'attire pas davantage l'attention. Il faudra un Antoine Watteau pour redonner au paysage l'intérêt que, ni Jacques Juliard (1715-1790), ni Pierre-Salomon Demenchin de Chavannes (1673-1744), ni Jacques de Lajoue (1687-1761), ni Pérignon (1725-1782), ni Lebel (1707-1793) n'étaient capables de lui insuffler. Si grande était la décadence du paysage au début du règne de Louis XV que l'amateur Gersaint pouvait écrire dans le catalogue de la vente Quentin de Lorangère : « On sent assez de nos jours combien on a trop négligé depuis quelque temps la partie du paysage. Il ne se forme dans aucun pays nul élève en ce genre qui est agréable et très souvent nécessaire pour les autres parties de la peinture. Rarement nos meilleurs maîtres s'appliquent-ils à cette

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017



Cliché Archives Photographiques

JOSEPH VERNET — LE PONTE ROTTO A ROME — 1745
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

étude; ils ne regardent que comme un amusement et comme un délassement les morceaux de paysage auxquels ils veulent bien par hasard, passer quelques moments. Il n'est pas commun d'en voir sortir de leurs mains. »

Cet appel fut entendu par des artistes qui délaissèrent, en partie, le paysage composé qui se traînait dans une servile imitation de Poussin pour regarder la nature avec amour et en traduire les multiples aspects; la faveur des amateurs et des collectionneurs soutint leurs efforts, vers 1760 ils avaient triomphé de bien des résistances.

Pendant de longues années, ils n'osèrent considérer la nature avec la sincérité d'un Ruysdaël ou d'un Gainsborough, ils crurent qu'il fallait ne choisir que ce qui répondait à l'esthétique de leur temps, ils travaillèrent d'après des conceptions assez étroites; Moreau l'aîné fut le premier à les rejeter et à analyser ses propres sentiments; comme nous l'avons dit dans notre *Histoire de la peinture française de* 1800 *à* 1933, il faut attendre 1830 pour assister à l'éclosion du paysage tel que nous le comprenons aujourd'hui.

Cependant au nombre des paysagistes qui illustrèrent le XVIII^e^ siècle avant la réaction antiquisante de Valenciennes, il est des artistes exquis et combien sympathiques : l'un des premiers, Joseph Vernet (1714-1789) résume bien les caractères de l'art qu'il pratiquait avec un rare talent et une fine psychologie.

Admirateur fervent de la nature, il n'en donne pas une transcription fidèle, il participe aux idées de son temps sur le paysage composé, il se permet de retrancher et d'ajouter aux spectacles qu'il voit, il obéit souvent aux désirs de ses protecteurs, il travaille suivant des *types*, il est obligé d'attacher un prix extrême au caractère documentaire. Cependant l'on trouve dans son œuvre des visions spontanées, jaillies d'une émotion véritable qui s'exprime d'une manière infiniment séduisante.

De ces œuvres qui échappent aux conventions de l'époque, le musée du Louvre conserve deux exemples, *Le Ponte Rotto à Rome* et *Vue du château Saint-Ange*,

M.E.C.D. 2017

rien n'est plus poétique, plus nuancé, plus délicat que ces tableaux où dans un espace restreint Vernet a su enfermer toute la douceur d'un beau jour d'été romain.

Joseph Vernet est un coloriste véritable, il sait à merveille balancer harmonieusement les lignes de ses compositions, il triomphe de grandes difficultés comme en se jouant et l'on comprend les succès qui accueillirent ses créations pendant sa vie; succès qui se prolongèrent jusqu'à la Révolution. En 1808, Gault de Saint-Germain, partisan du style antiquisant regrettait encore que les Vernet ne soient pas appréciés et il prédisait un renouveau de faveur à leur égard. Antoine Vernet, praticien obscur gagnait sa vie en peignant des armoiries et des motifs décoratifs sur des chaises à porteur, il donna à son fils les premiers éléments du dessin, celui-ci profita si bien de son enseignement qu'à l'âge de quatorze ans il égalait son père.

Comme la plupart des jeunes artistes de son âge, Joseph Vernet était hanté par l'Italie, muni de deux cents livres, il partit vers le pays de ses rêves. A Marseille la vue de la mer le remplit d'une émotion extraordinaire, et Villot raconte qu'il se fit attacher au mât du navire qui le transportait en Italie, afin d'assister sans faiblesse à une violente tempête.

Cet amour de la mer ne le quitta jamais; arrivé à Rome en 1732, il étudia avec Bernardino Fergioni, Paninni et Solimène, il notait les effets de la lumière et de l'ombre, observait sans cesse l'atmosphère, se passionnait dans ses recherches.

Bientôt il put se constituer un certain nombre de règles, fruit de ses observations personnelles et qu'il appliquait aux tableaux qu'on lui commandait; il avait dans ses cartons des échelles de tons et de teintes graduées qui lui permettaient de brosser des *Coup de vent*, des *Clair de lune*, des *Lever de soleil* sans avoir à consulter la nature très longuement.

Cette méthode, qui fut celle de tous les paysagistes du XVIII^e^ siècle, avait le grave inconvénient d'enlever à l'artiste la possibilité de se perfectionner sans cesse

M.E.C.D. 2017

au contact de problèmes nouveaux, mais elle lui donnait une sûreté absolue dans l'exécution et lui facilitait son travail.

Pour le palais Rondamini et la galerie Farnèse, Joseph Vernet peignit de nombreux paysages, il envoyait aussi ses œuvres en France, où elles étaient appréciées du public et de la critique.

De retour à Paris, après vingt années passées en Italie, Vernet se fit recevoir par l'Académie royale, le 23 avril 1753 avec *Vue d'un port au soleil couchant* (Musée du Louvre).

Louis XV désirant mettre à contribution le talent d'un artiste si habile lui fit commander par Marigny une suite de tableaux représentant les ports de France. Joseph Vernet y travailla de 1753 à 1763, il brossa quinze grandes toiles qui se trouvent aujourd'hui au Louvre et qui furent gravées par Ch. N. Cochin et J.-B. Lebas.

La série des ports de France, de Joseph Vernet, témoigne d'une maîtrise incomparable dans la composition, d'une observation enjouée et pittoresque et de brillantes qualités de couleurs; l'on aurait grandement tort de négliger une œuvre pareille, elle renferme des morceaux de premier ordre et il serait à souhaiter qu'on les puisse admirer plus facilement au musée du Louvre.

Un clair de lune, un naufrage, un paysage romain de Joseph Vernet retiennent toujours l'attention par un charme où se distingue le souvenir des Hollandais et des Italiens mêlé à des qualités nouvelles, ils contribuent à merveille à l'ornementation d'un bel intérieur Louis XV, il serait de mauvais goût de leur demander la sincérité des paysagistes du XIX^e^ siècle.

A la mort de Joseph Vernet, Jean-François Huë (1751-1823) fut chargé de continuer la série des ports de France, il en peignit quatre (Louvre), le meilleur est celui représentant *La rade et le port de Saint-Malo en* 1798.

Les disciples et les imitateurs de Vernet sont assez nombreux, la vogue dont jouissaient les tableaux du maître explique le prolongement de ses conceptions et

M.E.C.D. 2017

les plagiats qui circulèrent sous son nom. Il est inutile de s'arrêter à la personnalité effacée de Jean-Pierre Pequignot (1765-1827) lequel profita peu des enseignements de son maître, bien plus intéressants sont des artistes comme Antoine-Jean Constantin (1756-1844), Jean Henry, dit Henry d'Arles (1739-1784) et A.-J. Noël (1752-1834).

Paysagiste et peintre de marine, Constantin égale souvent Vernet, notamment dans ses admirables dessins du musée de Marseille; fondateur de l'école d'Aix, il forma dans son atelier Granet, Clerian père et le comte Forbin.

Bien qu'il soit fort peu connu, Henry d'Arles parvint à une imitation étonnante de son professeur tout en conservant son individualité propre, il nota d'une manière amusante et pittoresque la fiévreuse activité des ports, des chantiers et de tout ce qui vit de la mer.

Agréé à l'Académie en 1755, il aimait, lui aussi, contempler les tempêtes, les clairs de lune et les levers de soleil qui abondent dans son œuvre; grand ami de Vernet il travailla souvent à ses côtés, il obéissait aux mêmes préoccupations et aboutissait à des résultats assez semblables bien qu'inférieurs par la qualité.

A.-J. Noël n'est point seulement un disciple de Vernet mais un maître original et excellent; il avait passé sa jeunesse en Amérique en compagnie de l'abbé Chappe, puis il avait travaillé sur les côtes du Maroc, de l'Espagne et du Portugal, enfin il s'était mis à l'école de Vernet avant de peindre ses magnifiques vues de Paris dont la plupart sont à Carnavalet. A l'instar de son maître, Noël abuse des recettes d'atelier, il ne consulte pas assez la nature, mais il a le don de l'harmonie, il poétise ce qu'il décrit, il atteint à des aspects charmants avec *L'île Louviers* et *L'île Saint-Louis*, *Vue du Pont-Neuf et de la Monnaie prise du quai du Louvre*. Infiniment supérieur aux Raguenet et à Demachy, Noël rivalise parfois avec Hubert Robert, mais il est plus inégal et plus monotone que ce dernier.

Au nombre des familiers de Vernet, il faut compter Simon Mathurin Lantara (1729-1778), il faisait exécuter

M.E.C.D. 2017

les personnages de ses marines et de ses paysages par Casanova ou Vernet.

Fils d'un paysan, il avait commencé par garder les bestiaux, emmené à Paris par le fils de son maître, il s'était révélé bon paysagiste, épris de couleurs vives et de lumière.

La postérité ne s'arrêterait pas devant le nom d'Adrien Manglard (1695-1760) si celui-ci n'avait eu l'honneur de donner quelques leçons à Joseph Vernet; cet artiste avait passé sa vie à Rome, il appartenait à l'Académie de Saint-Luc, le Louvre possède de lui une *Marine au clair de lune* d'un effet assez agréable.

Si Vernet et ses élèves contribuèrent à augmenter le prestige du paysage il était fort rare de voir un peintre d'histoire s'y adonner, le cas se produisit cependant pour Jean Louis de Marne (1754-1829) qui, après avoir été le disciple de Gabriel Briard abandonna les compositions historiques pour se vouer au paysage avec figures et animaux. Les scènes champêtres de De Marne étaient fort recherchées des amateurs, le Louvre expose de lui *Départ pour une noce de village*.

Deux autres peintres d'histoire descendirent au paysage, Louis David dans une jolie vue du jardin du Luxembourg (Louvre) et Vincent dans une sanguine du musée d'Orléans, encore une fois ce sont là des cas exceptionnels confirmant la règle.

***

La brillante carrière artistique d'Hubert Robert (1733-1808), la faveur constante dont il jouit sa vie entière, l'accueil enthousiaste qui était fait à ses moindres productions, nous montrent une transformation profonde des idées et des goûts dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle.

Cette transformation eut pour cause des facteurs différents, parmi lesquels l'influence des écrivains et des savants qui avaient découvert la nature et ne cessaient d'en célébrer la beauté et les charmes. De 1749 à 1788, Buffon publiait sa magistrale *Histoire naturelle*,

M.E.C.D. 2017

cet ouvrage éveilla l'attention du public et lui fit prendre un plaisir extrême aux choses de la campagne; des savants de talent comme Guéneau de Montbéliard, l'abbé Bexon, Faujas de Saint-Fond et Louis Daubenton propagent l'étude de tout ce qui concerne la nature; le nombre de leurs lecteurs augmente sans cesse, à la fin du XVIII^e siècle ils sont légion.

A l'action des savants vint s'ajouter celle plus vivante des romanciers et des philosophes, Jean-Jacques Rousseau enchanta ses nombreux admirateurs avec ses magnifiques descriptions des montagnes du Valais, du lac de Genève, de Montmorency et des Charmettes, la *Nouvelle Héloïse* (1761) est pleine de pages admirables consacrées à la nature. Si grand est l'amour de Rousseau pour la campagne qu'il veut qu'on élève les enfants aux champs loin des souillures des villes, cette théorie est exprimée dans l'*Emile* qui parut en 1762.

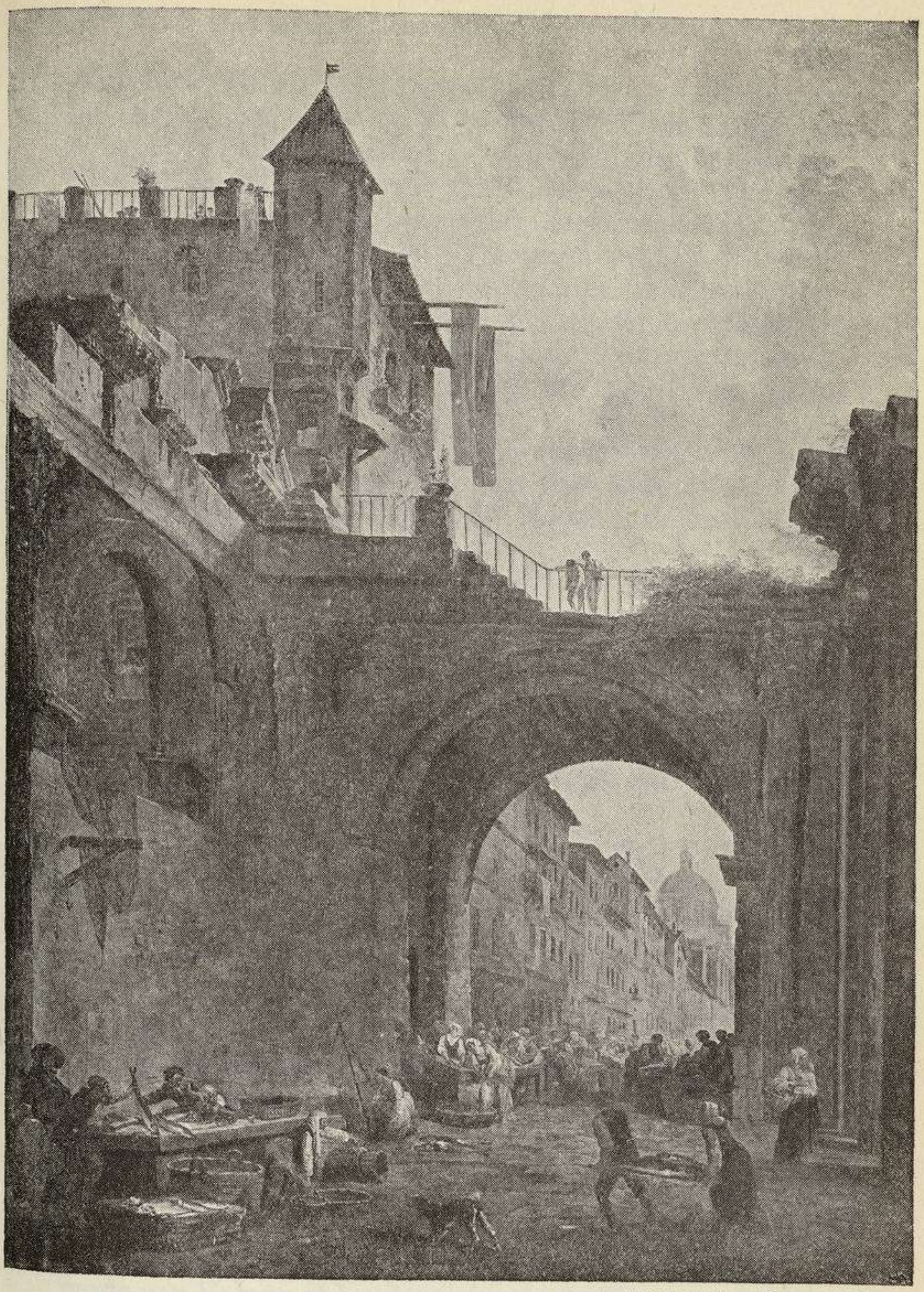
Il faudrait des pages pour étudier même sommairement le progrès rapide des idées de Rousseau et leur répercussion immédiate dans les arts plastiques.

Vers les dernières années du siècle, en 1796, Bernardin de Saint-Pierre publiait *Les Harmonies de la Nature;* un peu avant, Roucher avait donné *Les Mois;* Saint-Lambert *Les Saisons* et Florian ses *Fables.*

D'Angleterre vint la vogue des jardins pittoresques; les harmonies classiques de Le Nôtre furent considérées avec ennui et dédain, l'on voulut réunir en des espaces restreints les aspects accidentés d'un paysage *non déformé par la main sacrilège de l'homme;* l'on parvint dans cette voie à des excès curieux dont Hubert Robert fut l'un des animateurs les plus écoutés.

Non seulement Watelet avait écrit un *Essai sur les jardins*, mais il avait encore appliqué son amour du jardin anglais dans son parc d'Argenteuil et dans le jardin suspendu qu'il avait établi sur la colonnade du Louvre. L'importation sans cesse accrue d'objets chinois devait également amener la création en France des jardins à la chinoise dont les plus célèbres se trouvaient à Rambouillet, à Bagatelle et à Arminvilliers, ce dernier était l'œuvre de l'architecte Renard.

M.E.C.D. 2017



Cliché Archives Photographiques

HUBERT ROBERT — LE PORTIQUE D'OCTAVIE A ROME — 1785
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M. Louis Gillet a très justement noté que cette passion du jardin chaotique et pittoresque n'était point une nouveauté, elle remontait à la Rome des empereurs; en effet, la villa Hadriana garde les vestiges d'*un parc à l'anglaise*. Hubert Robert profita largement de l'intérêt accordé à la nature et au paysage, il profita des écrits de Buffon et de J.-J. Rousseau comme des descriptions de Bernardin de Saint-Pierre, il fut même chargé par Louis XVI, au début du règne, en 1775, de remanier les jardins de Versailles pour les plier aux goûts nouveaux.

Deux tableaux de Robert nous conservent le souvenir des transformations qu'il dirigea, elles avaient pour but d'effacer le style classique de Le Nôtre et de faire régner celui qui était alors en faveur.

Le premier représente *Le bosquet des bains d'Apollon, avec le groupement dans des rochers des sculptures de Girardon* (1775), le second figure *Le tapis vert à Versailles pendant la replantation des jardins*.

Ces deux compositions sont un précieux témoignage de l'introduction du romantisme agreste dans le cadre voulu et conçu par Louis XIV comme un symbole de la majesté royale.

Romantique, Hubert Robert l'est à sa manière, son romantisme n'a point le caractère dramatique et violent de celui des artistes de 1830, il est tout parfumé de poésie, de mesure, de latinité, il s'élève très haut dans la fantaisie tout en restant fidèle à un contrôle de soi-même, qui ne lui enlève ni grandeur si puissance.

Si Robert garde les qualités d'exécution de ses prédécesseurs, son romantisme lui enlève toute sécheresse et toute froideur, il lui permet de s'évader de la réalité pour colorer le spectacle de la nature de ses pensées et de ses rêves, il lui facilite les échappées sur un monde n'obéissant plus à l'imitation et à la copie et où il peut se laisser aller à son inspiration capricieuse et spontanée.

L'on trouve dans la passion pour les ruines mise à la mode par Volney et les découvertes de Pompéï et d'Herculanum, un romantisme sentimental qui sera celui de Chateaubriand et de Lamartine.

M.E.C.D. 2017

Pour Robert un monument démoli en partie, lépreux, qui va à sa destruction est infiniment plus agréable à contempler qu'un édifice en parfait état; quand il voit le palais du Louvre livré aux vandales, se dégradant à vue d'œil, il n'en éprouve aucune tristesse, il en décrit au contraire le pittoresque avec plaisir.

L'existence de cet artiste dont l'influence a été si grande, s'est déroulée suivant une courbe harmonieuse.

Destiné à l'état ecclésiastique, il sut vaincre l'opposition de ses parents et entrer dans l'atelier du sculpteur Michel-Ange Sloodtz.

Grâce à la protection du duc de Choiseul-Stainville, il partit à Rome et obtint par lui d'être admis au nombre des élèves de l'Académie de France. Déjà se manifeste chez Robert cette fièvre de travail qui ne l'abandonnera jamais, il est donné en exemple partout où il va; son ardeur ou son enthousiasme lui valent de très vives amitiés, le marquis de Marigny, puis d'Angiviller le protégèrent et l'honorèrent de leur affection.

Les douze années qu'il passa à Rome furent fécondes en créations remarquables; en 1759, il s'était établi en compagnie de l'abbé de Saint-Non et de Fragonard à la villa d'Este dans le cadre enchanteur de Tivoli; là il avait mis au monde des choses exquises dont nous sommes ravis aujourd'hui comme l'étaient les contemporains.

Le 26 juillet 1766, l'Académie royale le recevait en qualité de peintre d'architecture; à deux reprises l'impératrice de Russie, Catherine II, lui demanda de ses œuvres.

Aussi bien en France qu'à l'étranger, l'on appréciait chez Hubert Robert des qualités nouvelles; après l'horreur tragique de Salvator Rosa, la grandeur de Piranesi et le charme un peu mou de Pannini, ses tableaux lumineux, conçus décorativement, apportaient une note de fraîcheur et de délicatesse dont l'on sentait le prix.

L'art de Robert est un art joyeux, l'art d'un homme heureux et content de vivre; cet art est le reflet du caractère même de l'artiste. Mme Vigée-Le Brun écrit dans ses mémoires : « De tous les artistes que j'ai connus,

M.E.C.D. 2017

Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste il aimait beaucoup : spectacles, bals, concerts, parties de campagne, rien n'était refusé par lui, car tout le temps qu'il n'employait pas au travail, il le passait à s'amuser. »

Hubert Robert fréquentait le salon de Mme Geoffrin, puis celui de Mme de Récamier; il se plaisait parmi les beaux esprits, il savait y tenir son rôle.

Avide de plaisirs et de réjouissances, il sut également opposer une sérénité et un courage admirables aux coups du sort; emprisonné pendant la Terreur, s'attendant à être guillotiné d'un jour à l'autre, il ne cessa jamais de dessiner et de s'amuser, donnant l'exemple d'une force de caractère peu commune.

Comme le dit excellemment M. Paul Sentenac dans sa remarquable étude sur Hubert Robert, celui-ci réunit dans son œuvre l'ensemble des qualités qui constituent un peintre complet au point de vue technique; spirituellement cette œuvre est bien représentative de l'esprit enjoué, fin et plaisant d'une époque, dont elle résume les goûts et les aspirations.

Les paysages d'Italie prédominent au début de la carrière de Robert, il y restera fidèle dans la suite, il continue la tradition de Poussin n'hésitant point à réunir sur une toile des monuments situés dans des endroits différents et groupant ce que la vérité lui ordonnerait de séparer, il ne craint pas non plus de modifier à sa fantaisie l'aspect de ces monuments et de les agrémenter de scènes pittoresques.

Rome n'avait point de secret pour lui, il en connaissait les coins les plus cachés; de cette Rome du XVIII^e^ siècle où l'existence était si douce dans sa majestueuse nonchalance il a donné une image extraordinaire. La ville éternelle offrait à Robert, non seulement le témoignage d'une grandeur sans pareille, mais elle mêlait aux vestiges d'un passé glorieux des spectacles plaisants et familiers qui enchantaient un artiste épris de contrastes et soucieux de demeurer en étroit contact avec la vie. Il aimait voir pendre du linge à travers un arc de triomphe, observer un berger faisant paître son trou-

M.E.C.D. 2017

peau au milieu de ruines augustes, contempler l'existence facile des Romains de son temps.

Des dessins, des sanguines, des peintures nous conservent le souvenir de la passion de Robert pour les cyprès allongés, les fontaines, les parcs embaumés d'Italie, il partageait cet amour avec Fragonard et l'abbé de Saint-Non.

A côté de ces scènes charmantes qui s'intitulent *Lavandières dans un parc* (collection Dutuit), *Le portique d'Octavie* (Louvre), *Ruines du Colisée* (musée de Cherbourg) et *Cascades de la villa Conti à Frascati* (musée de Besançon), il convient de faire une large place aux vues du midi de la France comme *La maison Carrée à Nîmes* et le *Pont du Gard* (Louvre) et aux aspects de Paris et de ses environs.

Peintre d'événements parisiens Robert a laissé un chef d'œuvre avec l'*Inauguration du pont de Neuilly en* 1772 (musée Carnavalet); il y a également de belles qualités dans des compositions comme *Incendie du théâtre royal en* 1781, *Démolition des maisons du Pont-Notre-Dame en* 1786 ou encore *Couloirs de la prison de Saint-Lazare* et *Jeux de ballon dans la cour de Saint-Lazare*; ces dernières œuvres sont un émouvant souvenir d'une captivité de dix mois.

Intimiste à ses heures, Hubert Robert a laissé de délicieuses évocations de la vie de son amie, Mme Geoffrin, il y atteint à une simplicité recueillie qui fait songer à Chardin et aux meilleurs Hollandais.

Si le sentiment décoratif est présent dans son œuvre entière et lui donne en partie son caractère, Robert a contribué souvent à l'ornementation d'un salon en y peignant de grandes vues harmonieuses et délicates dont le Musée des Arts décoratifs de Paris conserve un excellent exemple avec les panneaux qui décoraient un hôtel d'Auteuil aujourd'hui démoli.

Les contemporains trouvaient chez ce peintre si attachant une nature arrangée à leur goût, bien en accord avec les écrits du temps, ils pouvaient y admirer l'esthétique qu'ils aimaient, ces ruines animées de personnages, ces grands arbres décoratifs, ces arrangements

M.E.C.D. 2017

artificiels mêlés de notes réalistes, ce côté anecdotique et pittoresque sans lequel la nature leur semblait froide et peu intéressante.

Après tant de transformations survenues au cours des siècles, nous trouvons encore un plaisir extrême aux œuvres de Robert; si parfois elles nous paraissent monotones, si le sentiment de la nature nous en semble comprimé et restreint, nous en apprécions la clarté, l'harmonie, la fantaisie, elles nous font rêver, elles provoquent les jeux de l'imagination de la manière la plus agréable.

Deux ouvrages parfaits ont été consacrés à Hubert Robert, ils sont dus à M. Tristan Lecrère et à M. Paul Sentenac, le lecteur y trouvera une analyse perspicace des créations de ce maître exquis.

A la carrière heureuse et facile d'Hubert Robert s'oppose la vie plus effacée de Louis-Gabriel Moreau, dit l'aîné (1739-1805); celui-ci loin de suivre les idées de ses prédécesseurs, fait essentiellement figure de novateur et même de novateur hardi; comme tous ceux qui prétendirent s'écarter des chemins tout tracés, il eut à souffrir de l'incompréhension et n'obtint jamais les succès qui accueillaient les moindres productions de son rival.

Contrairement à Hubert Robert, Louis-Gabriel Moreau n'alla point en Italie; membre de l'Académie de Saint-Luc, il lui fallut attendre la Révolution pour être reçu à l'Académie royale.

Soustrait à l'influence de cette dernière, il ne participa ni au goût des ruines ni à celui du paysage composé et pittoresque, il ne se soucia guère du caractère purement décoratif, son émotion devant la nature put s'exprimer librement et spontanément, il en résulta des œuvres d'un esprit nouveau, témoignant de recherches inconnues avant lui.

M. Georges Wildenstein, en son bel ouvrage sur L.-G. Moreau, a bien noté l'amour de celui-ci pour Paris et ses environs; en effet la vie entière de cet excellent artiste s'est passée à peindre la région parisienne, l'Ile-de-France, la Touraine et de temps à autre la côte de Provence.

N'étant point astreint aux préoccupations habituelles

M.E.C.D. 2017

des paysagistes de son temps, L.-G. Moreau a accordé une attention extrême à des choses qui passaient inaperçues et cependant étaient d'un intérêt considérable. L'étude du ciel et de l'infinie variété de ses aspects avait passionné un Claude Lorrain, un Ruysdaël, un Hobbema, un Van Goyen; au XVIII^e^ siècle, elle passe au second plan et se limite à des effets catalogués et fait de pratique, seul L.-G. Moreau s'y intéresse, il place son horizon fort bas dans la toile laissant se déployer un ciel immense qu'il traite avec une sincérité admirable, unique à son époque.

Bien qu'il sût parfaitement peindre les personnages, L.-G. Moreau en débarrasse ses paysages, il ose pour la première fois représenter la nature pour elle-même, l'homme n'y joue plus qu'un rôle infime et accessoire. Le musée du Louvre conserve deux chefs-d'œuvre, exemples de ces recherches audacieuses pour l'époque, ce sont : *Vue du château de Vincennes* et *Vue du château de Bellevue prise du parc de Saint-Cloud.*

Louis-Gabriel Moreau, poète délicat et subtil, a traduit avec un charme incomparable la douceur des paysages avoisinant Paris.

Il y a dans son œuvre des vues de petits villages de l'Ile-de-France, blottis au creux d'une vallée verdoyante, élevant vers le ciel le clocher de leur église, se profilant sur un horizon délicatement estompé, qui sont d'un modernisme qui surprend et étonne quand on vient de contempler les tableaux de Joseph Vernet ou de Hubert Robert.

Les eaux-fortes de L.-G. Moreau sont excellentes, il nous convie à faire en sa compagnie un voyage d'artiste et de flâneur à travers l'Ile-de-France, ses vertes frondaisons, ses rivières paisibles, ses beaux ciels purs et limpides, ses villages accueillants, ses châteaux perchés sur quelque mamelon et ses vastes horizons découverts : nature calme, heureuse qui fait penser à celle des maîtres hollandais du XVII^e^ siècle et repose des ruines et des sites d'Italie. Le seul reproche que l'on pouvait faire à Moreau, c'est que sa vision est parfois trop analytique et qu'il se perd dans des détails inutiles.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

Cliche Archives Photographiques

LOUIS-GABRIEL MOREAU — VUE DES COTEAUX DE MEUDON
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

Il n'en reste pas moins le maître incontesté du paysage au sens propre du mot; il présente au XVIII^e siècle un exemple de qualités qui contribueront, vers 1830, à l'éclosion de la merveilleuse école des paysagistes français.

***

Au côté d'Hubert Robert l'on peut grouper un grand nombre de paysagistes qui prirent pour thème l'Italie et participèrent au goût des ruines.

Les gouaches de Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel (1735-1813) représentent souvent des vues de Rome ou de Tivoli agrémentées de monuments et de ruines; le musée de Tours possède par contre deux peintures de ce petit maître figurant des sites parisiens et tourangeaux.

Jacques-Louis Clérisseau (1722-1820) a laissé des gouaches de Rome et de Tivoli, Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810) s'est révélé original et délicat dans ses lavis à l'encre de Chine sur des paysages italiens; Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822) a donné une curieuse aquarelle des ruines de Milet et du cours de Méandre; il nous faudrait citer encore Jean-François Janinet (1752-1814), J.-J.-Xavier Bidault (1758-1846), Pierre-Adrien Pâris (1745-1810), ce dernier fut aussi un charmant évocateur du Paris de son époque, certaines de ses vues parisiennes égalent celles de Robert lui-même.

L'Italie attira également Louis-Jean Desprez (1740-1804), Louis-Pierre Beltard (1764-1846), Louis-François Cassas (1756-1827); il faudrait des pages pour énumérer tous ceux qui mirent leur talent au service de l'idéal nouveau, le lecteur trouvera dans notre *Histoire de la peinture française de* 1800 *à* 1933 une analyse des tendances du paysage néo-classique qui fut l'aboutissant des théories en faveur du retour à l'Italie. Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) renoua avec la tradition de Poussin, rejetant l'étude de la nature pour elle-même et ne la comprenant que pliée à de sévères disciplines, rien n'est plus éloigné de l'art souple et plaisant de Robert et de la vision spontanée de Louis-Gabriel Moreau.

M.E.C.D. 2017

Comme nous l'avons montré ailleurs, l'idéal de Valenciennes a précipité la décadence du paysage français et empêché une floraison dont la seconde moitié du XVIIIe siècle avait pu voir les promesses; les efforts d'un Moreau vers la sincérité et la vérité seront repris vers 1830.

Si le culte de l'Italie et l'amour des ruines devaient aboutir aux préceptes étroits de Valenciennes, beaucoup de paysagistes peignaient des vues de Paris et de la province sans autre préoccupation que d'être agréable et de répondre au désir d'une clientèle qui ne se souciait point d'esthétique compliquée; parmi ces paysagistes qui échappent au mouvement antiquisant retenons : Lazare Bruandet (1755-1804) excellent peintre de forêts qui mériterait d'être plus connu, Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1843), Claudot (1733-1805), Dupont-Watteau (1756-1820), Mongin (1761-1827), Clermont (1717-1807), Louis Bellanger (1736-1816), Anne-Xavier Le Prince (1799-1826) et surtout Georges Michel (1763-1843) que nous avons étudié avec les paysagistes du XIXe siècle.

Il serait injuste d'oublier les dessins de l'amateur orléanais Thomas-Aignan Desfriches (1715-1800) dont certains sont remarquables, et la collection des vues et perspectives des maisons royales de Jacques Rigaud.

***

Un genre particulièrement prospère au XVIIIe siècle et qui tenait de très près au paysage est celui de la peinture de batailles et de scènes militaires; Parrocel et Martin nous ont déjà montré des exemples excellents et bien significatifs de la permanence d'une tradition remontant à Van der Meulen et à Le Brun.

En Italie, Raphaël, Jules Romain, Vasari, Salvator Rosa, Polidore et bien d'autres artistes moins célèbres avaient porté ce genre à un point de perfection digne d'admiration. C'est un artiste d'origine vénitienne, François-Joseph Casanova (1727-1802) qui remporta les

M.E.C.D. 2017

succès les plus brillants parmi les amateurs français du XVIII^e siècle, les batailles de ce peintre lui valurent une notoriété mondiale. L'éducation artistique de Casanova se fit à Venise auprès de Guardi et du Parmesan; ces deux maîtres si différents lui donnèrent le goût de la couleur et un métier souple.

Pendant quatre ans Casanova se fixa à Dresde pour y copier les batailles de Philips Wouwerman dont il s'inspira beaucoup dans la suite.

L'impératrice de Russie, Catherine II, lui commanda une suite de compositions relatant la victoire des armées russes sur les Turcs.

L'art de François Casanova est en quelque sorte la fusion d'éléments divers; le musée du Louvre expose de lui, *La bataille de Lens* et *Le premier combat de Fribourg*.

Les paysages avec animaux qui abondent dans son œuvre ne sont souvent qu'une habile imitation des maîtres hollandais du XVII^e siècle qu'il aimait avec passion et qu'il brûlait d'égaler.

François-Joseph Casanova avait deux frères; le premier Jean Casanova illustra les œuvres de Winckelmann, il était lui-même érudit et plus savant qu'artiste véritable; le second Jacques Casanova de Seingalt, aventurier fameux, a laissé des souvenirs qui ont immortalisé son nom.

Dragon en sa jeunesse, Louis Le Paon (1738-1785) passa de longues années au service du prince de Condé en qualité de peintre de batailles; l'on ne trouve dans son œuvre ni grande originalité ni qualités exceptionnelles, elles ne font que continuer une tradition bien définie.

La bibliothèque de l'École polytechnique possède deux sépias intéressantes de Le Paon représentant, l'une l'*Hallali d'un cerf dans la forêt de Chantilly* et l'autre l'*Hallali d'un cerf dans le grand canal de Chantilly*.

Peintre de batailles, de paysages, de marine, de scènes familières, Philippe-Jacques Loutherbourg (1740-1812) passa une partie de sa vie en Angleterre, il était également fort apprécié des amateurs parisiens.

Casanova, Le Paon et Loutherbourg ne sont à nos

M.E.C.D. 2017

yeux que d'excellents imitateurs des maîtres hollandais, trop souvent leurs créations obéissent à des préoccupations commerciales; Casanova surtout pour soutenir son goût du faste et ses dépenses dut brosser des tableaux en série, ce qui lui enlève des qualités naturelles que l'on n'apprécie que rarement.

***

L'évolution du paysage au XVIIIe siècle est très semblable à celle de la peinture d'histoire; sorti vers le milieu du siècle de la tradition de Poussin et de Le Brun, du paysage composé suivant des règles préétablies, il y retourne avec la réaction de Valenciennes, bien plus il exagère les principes limitatifs contre lesquels avaient combattu les Robert et les Moreau.

Après une période de fantaisie et un désir de vérité et de simplicité, période fort courte mais marquée par des œuvres intéressantes, le paysage revient à des théories nettement didactiques; celles-ci n'ayant plus pour les soutenir le génie d'un Poussin enfantent des œuvres génératrices de froideur et de mort et empêchent les efforts d'un Moreau de donner leurs fruits. Il semblerait qu'après un temps de liberté, le XVIIIe siècle ait voulu se plier de nouveau à une discipline, cette discipline a été plus sévère que celle du XVIIe siècle, elle n'a pas eu pour s'épanouir des hommes de grand talent et le paysage français de ce temps ne mérite d'être connu que par la pléïade des petits maîtres charmants qui les escortent et les imitent. L'Italie, terre d'élection des peintres d'histoire, le fut également des paysagistes; ils la voient avec des yeux différents suivant les époques. Hubert Robert la comprit en poète et en fantaisiste, il en aima le pittoresque et le laisser-aller plein de bonhomie, ses ruines n'eurent rien de sévère ni de déplaisant.

Valenciennes voulant faire revivre le paysage composé de Nicolas Poussin ne contemple l'Italie qu'à travers les souvenirs de l'antiquité classique, le souci du passé lui cache les beautés naturelles du pays et l'empêche de les

M.E.C.D. 2017

comprendre; avec lui le paysage délaissant le côté véridique se renferme dans une grandeur figée qui est celle de la peinture d'histoire.

Les sites de la France trouvent, grâce à J.-J. Rousseau, des descripteurs aimables, pleins de scrupules; le plus grand reste Moreau l'aîné, maître dans toute la force du terme et précurseur parfois incompris.

Enfin à côté de ces paysagistes s'épanouit la peinture de paysage urbain, ces vues de villes qu'avaient aimées Venise et la Hollande, qui répondaient à des désirs nombreux et réclamaient de leurs auteurs des connaissances d'architecture et de perspectives remarquables; les Parrocel, les Martin, les Vernet, les Demachy, les Robert, les Raguenet portèrent cette forme d'art à un point digne d'attention.

Les peintres de paysages urbains le furent aussi des événements contemporains; chroniqueurs attentifs de la vie de leur époque, leurs œuvres mêlent à leur caractère documentaire un côté artistique indéniable.

L'on trouve souvent chez ces artistes, considérés comme secondaires, des choses bien intéressantes, ils sont les témoins les plus complets de la vie de leur temps.

Tandis qu'un Boucher et un Fragonard vivent dans une atmosphère forcément un peu factice et fréquentent une élite restreinte, beaucoup de ces peintres participent plus largement à l'existence des foules et en traduisent les nombreux aspects.

Les créations de Parrocel, de Martin et de Robert sont le complément indispensable de l'étude des maîtres de la peinture de genre et de la peinture de portrait qui représentent le sommet de l'art français du XVIII^e siècle. Il ne faut pas demander aux artistes que nous venons d'étudier, beaucoup de sincérité et de variété; ils travaillent pour des amateurs qui aiment orner leurs salons ou leurs cabinets de certaines compositions à peu près toujours les mêmes, ils répondent aux commandes du roi et sont forcés d'obéir aux directives qui leur sont données, enfin ils ne répugnent jamais à continuer une tradition dont l'origine est en Hollande. Un examen approfondi des œuvres dont nous avons

M.E.C.D. 2017

donné un rapide aperçu constitue certainement la meilleure introduction de l'homme moderne dans l'atmosphère du XVIII^e siècle; il nous permet de connaître des éléments de compréhension qui ne se trouvent point chez des maîtres plus illustres.

Les sources vives auxquelles s'abreuvèrent les grands paysagistes français du XIX^e siècle existent déjà au XVIII^e, il nous a semblé intéressant de les analyser dans ce chapitre.

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE X

Le sentimentalisme moralisateur de Jean-Baptiste Greuze. Conclusion

L'art de Greuze, évocation des mœurs de la fin du XVIII^e^ *siècle, son idéal et ses réalisations; le courant moralisateur en musique, en littérature et en peinture. — Nicolas-Bernard Lépicié et les adeptes de la peinture de genre anecdotique et vertueuse.*

A la fin de cette étude sur l'évolution de la peinture française au XVIII^e^ siècle et sur les différents genres qui en marquèrent l'épanouissement, il convient de réserver une place importante à Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) et à l'esthétique dont il fut le défenseur le plus remarquable.

Chronologiquement l'examen de Greuze et de son œuvre aurait dû prendre place à côté de celle des autres peintres de genre.

Ayant vu le jour en 1725, il est l'aîné d'artistes analysés dans des chapitres précédents, nous avons cru cependant devoir terminer cet ouvrage par son œuvre, celle-ci, en effet, représente à merveille les théories morales, sociales et artistiques qui préparèrent la Révolution et permirent en partie son succès.

Greuze est essentiellement lié à ce mouvement de réalisme sentimental, de retour à la vertu qui, parallèlement au culte de l'antiquité classique, marque la dernière étape du XVIII^e^ siècle avant sa transformation vers des

M.E.C.D. 2017

données nouvelles et parfaitement étrangères aux conceptions d'un Boucher et d'un Fragonard.

Les toiles de Greuze sont le résultat d'un ensemble de désirs qui se manifestent dans tous les domaines de l'esprit à la même époque.

L'on trouve les sources du courant moralisateur cher à Diderot et à Greuze dans la première moitié du XVIII^e siècle.

En 1735, La Chaussée faisait jouer *Le Préjugé à la mode*, en 1741, il obtenait un vif succès avec *Mélanide*; ces comédies larmoyantes écrites dans un style insipide et ennuyeux furent considérées comme un heureux retour vers la vertu. Jean-François de Marmontel réunissait en volume (1761) les *Contes moraux* qu'il avait publiés dans le *Mercure*; ces contes devaient inspirer Greuze et le musicien Grétry.

Les années qui s'écoulèrent entre 1761 et 1766 virent naître un certain nombre d'œuvres bien significatives de l'orientation des goûts et des idées; en 1761, paraît le *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau; en 1764, le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire; ce dernier livre coïncide avec l'expulsion des jésuites; en 1766, Goldsmith écrit *Le vicaire de Wakefield* et Jean-Baptiste Greuze peint *L'accordée de village*; ces rapprochements montrent dans les arts et dans les lettres une atmosphère semblable. Diderot qui influença Greuze de la manière la plus néfaste ne faisait que coordonner les aspirations de son temps, quand il écrivait à propos de son peintre favori ces lignes caractéristiques : « D'abord le genre me plaît c'est de la peinture morale. Quoi donc! Le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice ? Ne devons-nous pas être satisfait de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? Courage mon ami Greuze, fais de la morale en peinture et fais-en toujours comme cela. »

Le conseil fut suivi et Greuze porte aux yeux de la postérité la charge écrasante des conseils de ce touche-à-tout, de ce brouillon, de cette mouche du coche que fut

M.E.C.D. 2017

Diderot, le pire ennemi de l'artiste, le premier des critiques d'art désirant guider le pinceau du peintre et prétendant le gouverner à sa guise pour lui faire créer des compositions enfantées par son esprit, compositions littéraires incapables de susciter une œuvre d'art très remarquable parce que obéissant à des préoccupations étrangères aux lois et aux buts des arts plastiques.

Habitué des salons de Mme Geoffrin et de Mlle de Lespinasse, Greuze fréquentait beaucoup les hommes de lettres et parmi ceux-ci les encyclopédistes; il écrivit lui-même un roman intitulé *Bazile et Thibaut ou les deux éducations;* il avait le goût de la peinture narratrice, anecdotique et moralisatrice, le milieu où il vécut ne fit que le développer.

Dans son excellent ouvrage intitulé *Greuze et son temps*, Camille Mauclair résume bien le rôle de Greuze et voit en lui un précurseur de la révolution artistique réalisée par Louis David.

« Greuze, écrit-il, ambitionnait de tenir une place importante dans l'École française. Il l'a, mais non telle qu'il la souhaitait. Il s'est posé en novateur, en introducteur d'un principe moral dans la peinture de genre. Il a voulu enrayer le courant érotique, s'attester assez robuste pour changer l'état des choses, désavouer publiquement l'art de son époque, dans l'érotisme aussi bien que dans l'académisme, fonder un art social. C'est cela que Diderot a loué en lui. Son intervention ne produisit qu'une sorte d'esquisse timide de la révolution que David allait faire en s'appuyant sur l'École dans une acception différente mais sans perdre le bénéfice de cet antique appui. »

Camille Mauclair a raison d'écrire que l'intervention de Greuze n'aboutit qu'à une timide esquisse, en effet dans sa lutte contre la dépravation des mœurs de son temps, il n'apportait aucun ferment de vie nouvelle, sous le voile de la vertu il ne faisait que continuer la sensualité de la peinture de genre, cette sensualité pour s'exprimer par sous-entendus n'en est pas moins chez lui évidente.

Elle donne à ses petites filles des airs faussement

M.E.C.D. 2017

attendris et déjà trop subtils pour leur âge, quand elles lèvent leurs grands yeux au ciel ou qu'elles regardent une cage vide, quand elles serrent contre leur poitrine un jeune chien, elles suggèrent des émotions qui n'ont rien d'enfantines mais où se discerne une féminité exempte de naïveté et de candeur véritables.

Aussi délicieuses qu'elles soient, les petites filles et les adolescentes de Greuze sous leur dehors vertueux sont les sœurs des jolies pécheresses de Boucher et de Fragonard, leurs attitudes candides, leurs gestes harmonieux ne peuvent nous tromper, Greuze prêche la vertu tout en demeurant un passionné de la beauté féminine, un admirateur ému de ses grâces, un fin connaisseur des jeux de l'amour. Ni la fillette qui tient une cruche cassée, ni la jeune laitière qui semble revenir de Trianon ne représentent la vertu, ce sont des créatures faites pour l'amour et toutes prêtes à l'accueillir, une atmosphère de douce sensualité les baigne et les rend peut-être encore plus attrayantes. Chose curieuse, Greuze a voulu peindre les joies de la famille au moment où celles-ci s'effritaient sous les attaques de l'Encyclopédie; lui qui a tant décrit le bonheur du foyer, a connu un intérieur odieux, ses enfants furent mis en nourrice au loin, de même que Jean-Jacques Rousseau il a enseigné aux autres une morale qu'il ne pratiquait pas lui-même, nous préférons infiniment la simplicité et la franchise d'un Fragonard à son puritanisme de principe.

Avec Greuze nous touchons à l'explosion d'une sentimentalité frelatée qui est le fait d'une société finissante, l'art qu'il pratique malgré tous ses mérites ne porte en lui aucun germe de jeunesse, il est tourné vers le passé, bien plus il méconnaît ce qui à son époque était source de vie et possibilité d'avenir. Ces attendrissements faciles, ces tableaux moralisateurs et larmoyants ne doivent pas être pris comme l'image exacte du milieu et de la fin du XVIII^e siècle, l'on aurait une idée bien restreinte des hommes de ce temps si l'on ne connaissait que les compositions de Greuze et les écrits de Marmontel, de Rousseau et de Sedaine.

M.E.C.D. 2017

Il ne faut pas oublier que le règne de Louis XVI vit se reconstituer la marine française, en 1779, elle balance les forces navales de l'Angleterre, il vit l'artillerie et l'infanterie se perfectionner sans cesse, il vit notre prestige colonial renaître, nos industries prospérer, les abus supprimés en partie. Pour contribuer à l'œuvre de redressement entreprise à partir de 1775, il fallait des hommes forts, actifs, tournés vers l'avenir, des esprits sentimentaux auraient échoué; ces hommes d'affaires à l'allure si moderne, ce n'est pas chez Greuze que l'on en cherchera l'image, les jeunes gens qu'il peint n'ont rien de viril, ils semblent sortir des coulisses d'un théâtre, on ne les voit point affrontant des dangers et se lançant dans les aventures périlleuses que risquèrent un Suffren et un Beaumarchais. Représentant les idées d'une partie seulement de la société de son temps, Greuze en cristallisa les raffinements. Il reste surtout l'homme des salons et des réunions artistiques, il a subi l'influence des femmes et des écrivains, il a peu fréquenté d'hommes d'action, il s'est replié dans un monde de penseurs, d'artistes et de philosophes qui dirigèrent les destinées de la France, mais ne constituaient qu'une minorité dans la nation. Encore une fois à côté de la grande dame qui s'évanouit à la lecture de *La nouvelle Héloïse*, du marquis qui pleure en écoutant Sedaine, de l'encyclopédiste épris d'humanitarisme, il y a le marin, le soldat, le commerçant, le financier qui édifient patiemment la France de demain et lui donnent la possibilité de résister aux tourmentes qui ne tarderont pas s'abattre sur elle.

L'esprit humanitaire et le désir d'améliorer le sort des classes considérées jadis comme inférieures est cependant commun aux deux sociétés, à l'encyclopédiste et à l'homme d'action; en l'illustrant, Greuze réussit parfois à nous donner un aspect plus élargi de son époque.

Prenons par exemple sa peinture des paysans, l'on remarquera, en effet, que la plupart de ses tableaux se passent dans des intérieurs de *laboureurs* comme l'on disait au XVIII^e^ siècle, ces intérieurs sans être confor-

M.E.C.D. 2017

tables sont avenants et leurs occupants paraissent heureux de leur condition.

Des scènes telles que l'*Accordée de village*, si elles paraissent encore théâtrales et conventionnelles témoignent bien de l'évolution de la condition des paysans en France.

En 1783, un curé du Maine pouvait écrire : « Les servantes d'aujourd'hui sont mieux parées que les filles de famille il y a vingt ans. »

Sébastien Mercier décrivant une noce villageoise semble décrire un tableau de Greuze quand il note : « Le rire ingénu, la table dressée sur l'herbe, la joie de la parenté, le broc de vin toujours rempli, le veau entier dépecé et rôti »; puis « les danses vives et les mouvements vrais de l'allégresse; les vieillards en cheveux blancs, essuyant leurs yeux humides de tendresse, l'époux pétulant et impatient de voir luire l'étoile du soir, et, le lendemain, l'épouse un peu pâle, confuse et heureuse, étonnée et triomphante ».

M. Frantz Funck-Brentano qui cite ce passage a parfaitement raison d'y voir un tableau sincère de l'existence des paysans et une image qui appelle les pinceaux de Greuze.

La peinture française, et principalement celle qui s'inspire de la littérature est toujours le reflet des conditions économiques du pays; un écrivain allemand, Ernst-Robert Curtius a pu écrire tout récemment en son *Essai sur la France* ces lignes fort justes : « En France, toutes les manifestations de l'esprit sont si étroitement liées aux phénomènes sociaux que l'on se ferait une image très fausse de la littérature française en ignorant les formes de la vie nationale. »

Ce que Curtius dit pour la littérature s'applique également à la peinture.

Partant du principe que la vie des humbles est aussi digne d'intérêt que celle des grands et que la pureté des mœurs se conserve mieux dans le cadre de la nature, Greuze à l'instigation de Diderot a été amené à délaisser les boudoirs et les salons que pourtant il fréquentait pour situer les scènes qu'il peignait dans une atmosphère

M.E.C.D. 2017

de simplicité campagnarde; il était de ces citadins qui pleurent d'attendrissement en pensant aux joies champêtres, mais qui demeurent profondément attachés à leur ville et ne font qu'effleurer les caractères de ce qu'ils admirent le plus.

***

La technique de Greuze pose plusieurs problèmes : on a souvent voulu le comparer aux maîtres hollandais, il ne possède cependant ni leurs qualités de couleurs, ni la sûreté de leur dessin ni leur scrupuleuse observation de la vie, ni leurs harmonies éclatantes ou nuancées, il est aux antipodes d'un Pieter de Hooch, d'un Vermeer et même d'un Téniers.

Ce qu'il a pris aux artistes nordiques c'est plutôt le goût de la nature morte, l'amour du détail, et parfois des tons assez agréables mais fort rares. La conception de la peinture de genre telle que la pratiquait Greuze semble absolument étrangère aux Flamands et aux Hollandais qui ne voulurent jamais ni moraliser ni émouvoir, mais se contentèrent de traduire le mieux qu'ils le pouvaient le spectacle de la vie journalière.

Greuze semble plus près du peintre graveur anglais William Hogarth (1697-1764), mais leurs méthodes diffèrent. L'artiste français se fait le traducteur des idées d'un écrivain comme Diderot, mais cherche également à plaire, à séduire par des aspects agréables et charmants. Hogarth au contraire veut flageller son temps et pour l'améliorer en étaler au grand jour les turpitudes et les infamies, son œuvre est un pamphlet d'une extrême violence, une satire amère et cruelle; l'œuvre de Greuze est une vision aimable d'une époque heureuse, la morale s'y cache sous des dehors parfaitement attrayants.

Les scènes de Greuze et de Hogarth se rapprochent en ce qu'elles réclament les unes et les autres un commentaire pour être bien comprises; elles franchissent les limites de la peinture et du dessin pour faire une incursion dans le domaine littéraire et philosophique, les

M.E.C.D. 2017

résultats obtenus sont cependant différents et ne peuvent se comparer longtemps.

Au point de vue métier l'on remarquera chez Greuze l'abus des gris, des violets et des noirs, l'absence de tons intermédiaires, ses personnages se détachent sur le fond à la manière d'un bas-relief ce qui est une erreur, la pâte est lourde, sans luminosité, ni fraîcheur.

Placer une œuvre de Fragonard ou de Boucher à côté d'un tableau de Greuze c'est perdre ce dernier, car il apparaît sourd, triste et monotone.

***

La vie et l'œuvre de J.-B. Greuze se confondent, qu'il nous suffise de dire qu'il naquit à Tournus d'un père maître-couvreur et dut vaincre l'obstination de ses parents avant de pouvoir se consacrer à la peinture.

Un hasard curieux le fit entrer à Lyon dans l'atelier du peintre Grandon, le père de la future Mme Grétry.

L'on sait que Grétry s'inspira comme Greuze de Marmontel; l'un de ses récents biographes, M. José Bruyr, a pu écrire : « Si les figures de Greuze chantaient, elles chanteraient du Grétry. »

En 1769, Grétry fit représenter *Sylvain*, en 1771, il triompha devant la Cour avec *Zemir et Azor* et l'*Ami de la maison*, il rencontra l'admiration de ceux qui aimaient Greuze; sa musique écrite sur des livrets de Marmontel et de Sedaine est toute proche de la peinture larmoyante et attendrie du peintre cher à Diderot.

L'Académie royale agréa Greuze en 1755 avec l'*Aveugle trompé*; en 1759 il se maria avec Anne-Gabrielle Babuti, la charmante jeune femme de ses premières compositions qui devait devenir par la suite la plus horrible des mégères. Les succès ne se firent point attendre, les amateurs voulurent posséder les scènes vertueuses de Greuze depuis le jour où il leur montra son tableau *Le père de famille expliquant la Bible*.

L'abbé Gougenot l'emmena en Italie : autant Fragonard avait été séduit et enthousiaste, autant Greuze resta froid devant les chefs-d'œuvre qui lui étaient

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

JEAN-BAPTISTE GREUZE — LA CRUCHE CASSÉE
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

montrés, il ne vit à Rome que des aspects familiers et anecdotiques qu'il traita avec fort peu de couleur locale.

Au Salon de 1761 parut l'*Accordée de village*, qui reste l'œuvre la plus célèbre du peintre, car elle résume les caractères mêmes de son art et présente un ensemble complet de ses qualités et de ses défauts.

Cette composition plaira toujours au grand public, elle a vaincu l'épreuve du temps : l'on a beau la critiquer, elle sollicite le spectateur d'une manière si pressante, que le plus rebelle s'y trouve pris; ce qui plaisait au visiteur du Salon en 1761, plaît encore au Français moyen du XX^e^ siècle qui se promène au Louvre.

L'*Accordée de village* témoigne de désirs complexes et contraires, elle renferme des morceaux dignes de Fragonard, peints d'une couleur souple et lumineuse : dans ce sens nous citerons l'enfant blond appuyé à la chaise de sa mère et le délicieux bambin à moitié couché sur la table où se signe le contrat, ainsi que le groupe charmant de la fiancée et de sa jeune sœur.

Par contre quel personnage conventionnel et mou que le fiancé, il semble sortir d'un roman de Jean-Jacques Rousseau, comme le père de famille d'ailleurs.

Quelle sécheresse dans la facture de la poule et de ses petits, quel manque d'harmonie générale quand on s'éloigne de la toile et qu'on la contemple avec un certain recul.

Greuze n'a pas hésité à rompre l'unité de couleurs de sa composition en copiant scrupuleusement les costumes de son époque, ainsi le fiancé est vêtu d'une culotte violette, d'une veste rouge et d'un habit gris foncé qui constituent un assemblage de tons des plus laids. Il n'a pas comme Fragonard le sentiment inné du coloriste, ce sentiment impossible à acquérir et qui donne tant de prix aux œuvres d'un Watteau, d'un Lemoyne et d'un Boucher.

L'atmosphère de théâtre si sensible dans les productions artistiques du XVIII^e^ siècle prédomine encore dans l'*Accordée de village*.

Ainsi Greuze emprunte certains aspects à Fragonard

M.E.C.D. 2017

et subit l'influence qui s'exerçait sur les peintres de genre de son temps, d'autre part son réalisme l'éloigne de la couleur et son souci narratif l'empêche de se laisser aller à la fantaisie de ses rivaux.

La *Malédiction paternelle* et *Le fils puni* se trouvent au musée du Louvre non loin de l'*Accordée de village* et partagent avec cette dernière l'admiration de bien des visiteurs; cependant ces deux œuvres déclamatoires, mélodramatiques et sentimentales sont bien inférieures, l'on y trouve de quoi s'émouvoir, mais peu de satisfactions purement artistiques.

Greuze ramène la plupart de ses personnages à des types, ses figures de femmes sont toutes faites sur le même modèle, ce qui engendre une réelle monotonie.

Nous préférons à ces tableaux moralisateurs les délicates visions que sont *La cruche cassée*, *La laitière*, *Les deux sœurs*, *L'effroi* (musée du Louvre) ou bien *L'enfant aux pommes* de la National Gallery.

Rien de plus émouvant que les dernières années de l'artiste : après une longue période facile et heureuse, c'est le déclin et l'obscurité, la Révolution va laisser Greuze aussi désemparé que Fragonard.

Lui qui avait si souvent décrit le dévouement filial eut cependant la joie d'en bénéficier pendant sa vieillesse; Anne-Geneviève Greuze, sa fille et son élève, l'entoura en effet d'une attentive affection et adoucit l'amertume d'une déchéance affreuse, dont nous trouvons l'écho dans une lettre adressée par Greuze au ministre des Beaux-Arts, le 28 pluviôse de l'an IX : « Le tableau que je fais pour le gouvernement est à moitié fini. La situation dans laquelle je me trouve me force à vous prier de donner des ordres pour que je touche encore un acompte pour que je puisse le terminer. J'ai eu l'honneur de vous faire part de tous mes malheurs; j'ai tout perdu, hors le talent et le courage. J'ai soixante-quinze ans, pas un seul ouvrage de commande; de ma vie je n'ai eu un moment aussi pénible à passer. Vous avez le cœur bon, je me flatte que vous aurez égard à mes peines le plus tôt possible, car il y a urgence. » Que de douleur dans cette lettre d'un homme jadis adulé et fêté! La postérité

M.E.C.D. 2017

verra toujours en Greuze un artiste secondaire par son génie, d'une importance considérable dans l'expression de l'idéal de son temps, elle se sentira attirée par son sens du gracieux et du joli, par sa voluptueuse et savante peinture de la femme et de l'enfant.

*
* *

Les critiques du XVIII^e^ siècle se sont plu souvent à comparer les envois au Salon de Greuze et de Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), ils trouvaient chez ce dernier des scènes comme : *Jeune fille pleurant la mort d'un oiseau*, ou *La maison du menuisier* qui correspondaient à un sentimentalisme vertueux très proche de celui de Greuze.

Fils de François-Bernard Lépicié graveur, le jeune Lépicié apprit la peinture avec Carle Van Loo, exposa au Salon de 1765 et fut reçu à l'Académie en 1769.

Ayant débuté par des tableaux d'histoire fort médiocres, il s'adonna ensuite avec succès à la peinture de genre pour revenir à la fin de sa vie à l'histoire traitée à la manière de David et de son école.

Esprit sensible et humanitaire, Lépicié était, comme Greuze, l'écho des idées de Rousseau et de l'Encyclopédie; fort dévot il se revêtait dans sa vieillesse d'une robe de moine.

M. Philippe-Gaston Dreyfus et miss Florence Ingersoll Smouse ont consacré une étude remarquable à Lépicié et à son œuvre, permettant ainsi de connaître mieux un artiste que le XIX^e^ siècle a longtemps méconnu.

En 1884, l'on pouvait acheter une toile importante de ce maître pour trente-cinq francs, l'on avait vu une composition intitulée *La marchande de choux* se vendre deux francs en 1860!

Les premières œuvres de Lépicié sont toutes proches d'un Boucher et d'un Fragonard, comme en témoigne *Narcisse changé en fleur* (Petit Trianon), puis une évolution se produit, l'influence des Hollandais et de Téniers se discerne; à partir de 1770, elle se mêle à un désir de

M.E.C.D. 2017

moraliser et de plaire par l'exemple de la simplicité et de la pureté des mœurs décrites.

En 1775, *Le ménage de menuisier* obtient un immense succès ; l'année d'après *La demande acceptée* qui lui fait suite provoque l'enthousiasme de beaucoup de critiques et d'amateurs.

Peu de temps avant sa mort Lépicié avait brossé *Une cour de ferme* qui se trouve aujourd'hui au musée du Louvre (1784).

Peintre des paysans et des petits artisans, peintre des enfants et des joies familières, Lépicié se place entre Chardin et Greuze tout en demeurant très éloigné de leurs talents respectifs, il paraît souvent comme leur reflet amoindri.

L'on trouve chez lui les intérieurs propres et avenants de Chardin et aussi les vieillards vertueux, les bonnes mères de famille et les enfants dociles chers à Greuze.

Ayant participé aux courants divers qui entraînaient la peinture française dans des voies opposées, Lépicié marque aux côtés de Greuze une étape particulièrement intéressante ; il synthétise à merveille les désirs qui s'étaient emparés de certains esprits à la suite du redressement moral opéré par J.-J. Rousseau et l'Encyclopédie.

Nombreux furent les élèves et les imitateurs de Greuze et de Lépicié qui sacrifièrent à la peinture familière et vertueuse et bénéficièrent d'une vogue considérable.

Parmi les jeunes artistes qui travaillèrent dans l'atelier de Greuze et subirent directement son influence, retenons Pierre-Alexandre Wille (1748-1821) dont on peut voir au musée de Cambrai un tableau intitulé *La mère mourante* ; Anton de Peters (1723-1795) qui après avoir été anobli par Louis XVI fut peintre du roi de Danemark Christian IV ; Anne-Geneviève Greuze dont le talent se rapproche beaucoup de celui de son père et qui vécut dans son rayonnement.

Dans le genre sentimental et attendrissant triomphèrent à la même époque, Étienne Aubry (1745-1781) pont le graveur Launay popularise le célèbre tableau *Les*

M.E.C.D. 2017

adieux à la nourrice; Henri-Nicolas Vangorp (1756-1819) auteur de *La leçon de bienfaisance* (musée de Saint-Omer), Jean-Baptiste Mallet (1759-1835) qui exagéra jusqu'à la fadeur la sensiblerie et fut apprécié sous le Premier Empire. La personnalité de Jean-François-Gilles Colson (1733-1803) dont nous avons étudié l'œuvre de portraitiste, est plus en dehors du mouvement moralisateur, il représente bien néanmoins les goûts bourgeois et honnêtes de son temps; par les thèmes choisis il demeure plus près de Chardin que de Greuze, le musée de Dijon expose de lui une toile remarquable intitulée *Le repos*, elle suffirait à sa gloire. Attaché au service du duc de Bouillon, professeur de perspective, Colson jouissait d'un grand prestige auprès des jeunes peintres dont il guida un grand nombre de la manière la plus heureuse.

D'après M. Philippe-Gaston Dreyfus les meilleurs disciples de Lépicié furent Carle Vernet, Métivier, Godefroy, Gounod, Colmart, Regnault, Antoine Giroust, Taillasson, Schall et H.-P. Danloux.

Si grand était le prestige de cette peinture littéraire et anecdotique mise à la mode par Diderot, Greuze et Lépicié que l'on voit Louis R. Trinquesse exposer des sujets tirés de *La nouvelle Héloïse* et renoncer pour un temps aux aspects frivoles et élégants de la vie parisienne, dans lesquels il s'était spécialisé. Il en est de même pour Clément-Pierre Marillier (1740-1800) qui n'hésite point à se mettre aux goûts du jour dans ses gravures et ses peintures.

Ainsi le XVIII^e^ siècle finissant, parallèlement au culte de la peinture d'histoire et de l'antiquité classique, accordait une attention bienveillante à cette peinture de genre qui sous ses aspects divers restera l'une de ses gloires les plus indiscutables.

Les hommes de ce temps délaissent Fragonard et Boucher pour Greuze et Lépicié, ils écoutent avec joie les airs de Grétry et les pièces de Beaumarchais; ils lisent J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et les fables de Florian, ils préparent cette Révolution dont les fêtes sont un curieux mélange d'amour de l'antiquité romaine et de sentimentalisme.

M.E.C.D. 2017

***

Admirable épanouissement de toutes les qualités de l'esprit français, apogée d'une civilisation parvenue à son plus haut point de perfection artistique, la peinture dont nous venons de retracer l'histoire constitue l'une des gloires les plus précieuses de la culture européenne.

Elle représente à nos yeux l'un des sommets atteints par la France dans sa recherche de la beauté mesurée, harmonieuse et limpide, elle est aux antipodes de l'idéal germanique et slave, de tout ce qui est romantique, titanesque et imprécis, elle s'appuie constamment sur la nature, elle ramène ses conceptions à des disciplines qui ne lui permettent point de s'évader dans des rêves fantastiques et évanescents, elle donne toujours le spectacle exquis d'un équilibre parfait, d'une fantaisie délicate et nuancée.

La peinture française du XVIII^e^ siècle est le fruit d'une civilisation millénaire héritière des enseignements de la Grèce et de Rome, parvenue à un degré de raffinement spirituel, inouï. Un Watteau, un La Tour, un Fragonard et un Chardin sont les peintres de ce raffinement, ils bénéficient de l'apport des siècles passés, ils cristallisent en eux les aspirations des générations évanouies, leurs génies respectifs leur permettent d'atteindre à des réalisations toutes voisines de cette beauté parfaite qui fut toujours le but ardemment cherché par les vrais peintres de toutes les époques.

Contrairement aux peuples de formation plus récente et ne se rattachant point à la tradition gréco-latine, la France du XVIII^e^ siècle n'avait pas le goût de l'épopée et du grandiose, elle n'avait point cette passion d'un idéal impossible à atteindre qui sera celui des romantiques, elle ramenait ses désirs à ses possibilités créatrices, l'esprit ne dépassait jamais les limites de la réalisation pratique, La Tour et Chardin en fournissent de précieux exemples. Un chef-d'œuvre de la peinture française du XVIII^e^ siècle séduit au premier abord, il ne réclame aucun commentaire, il ne cache aucun sentiment

M.E.C.D. 2017

Cliché Archives Photographiques

NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ — CARLE VERNET ENFANT DESSINANT — 1772
(Musée du Louvre)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

complexe, il se livre à nous dans sa triomphante beauté pour nous ravir et nous enchanter par des séductions accessibles à tous.

Quel est l'homme de goût qui restera insensible devant un pastel de La Tour ou de Perronneau et ne sera pas enchanté à la vue d'un intérieur de Versailles ou de l'hôtel Soubise, quel est l'amateur éclairé qui ne regardera pas avec émotion une gouache de Fragonard ou une nature morte de Chardin ?

Certains critiques contemporains affectent de regarder avec mépris la clarté des œuvres du XVIII^e siècle : il est évident que pour admirer un portrait de La Tour, point n'est besoin d'explication, un Watteau ne suggère que des visions aisément compréhensibles, mais cette clarté, cette beauté accessible à tous, elle fit la splendeur de l'art grec, de l'art italien, de l'art flamand et des formes esthétiques les plus hautes que nous connaissions.

L'on ne parviendra jamais à enlever au Français le goût de la beauté, il sera toujours rebelle aux monstres et aux enfantements contre nature, il y a trop de laideurs et de tristesses dans le monde actuel pour qu'il ne revienne pas vers la peinture du XVIII^e siècle comme vers une vision enchanteresse de beauté, de rythme et de mesure, il n'appréciera jamais le matérialisme utilitaire qui voudrait s'introduire jusqu'à lui et le séduire par des aspects contraires à sa culture et à son passé.

Non seulement la peinture française du XVIII^e siècle occupe une place de choix par la qualité et la diversité de ses œuvres, elle est encore l'évocation la plus vivante d'une époque, par elle nous touchons à toutes les manifestations de l'esprit, par elle nous sommes introduits au cœur même de l'existence des hommes de ce siècle dont nous subissons encore l'influence ; elle nous ouvre un horizon illimité sur une période de notre histoire qui sera toujours le thème des méditations et des pensées des générations futures, tant elle renferme de possibilités d'intérêt.

Les limites de cet art que nous admirons sans vouloir en dissimuler les faiblesses ont été marquées dans ce volume. Il nous a paru intéressant de rapprocher de la

M.E.C.D. 2017

peinture les créations de la littérature et de la musique, de l'architecture et de la sculpture; à aucune époque peut-être les arts n'ont participé davantage au service d'un idéal commun, il serait donc puéril de vouloir séparer arbitrairement ce qui était uni dans une même foi.

D'autre part, une large place a été faite aux peintres d'histoire, l'on aurait en effet grandement tort de les étudier sommairement : si leurs talents furent souvent au-dessous de leur réputation, ils n'en jouèrent pas moins un rôle considérable, occupèrent les premiers rangs et réclamèrent l'attention de leurs contemporains; vouloir les passer sous silence c'est se condamner à ne connaître qu'un aspect restreint de la peinture française au XVIII^e siècle.

Les petits maîtres de ce temps réservent souvent des satisfactions précieuses, nous serions heureux d'avoir contribué à les faire apprécier davantage.

***

La peinture de genre à tendances décoratives s'est épanouie au XVIII^e siècle, elle a plié à ses goûts spirituels et délicats l'apport flamand, hollandais et italien, pour créer des œuvres d'une essence rare toute pénétrée de grâces féminines, de raffinement et de préciosité. De Watteau à Greuze, ce siècle a vu éclore les créations les plus charmantes que nous connaissions, elles se sont développées dans une atmosphère de plaisir, de théâtre, parfois même de licence qui leur confère leur caractère propre.

Mais à côté des compositions de Boucher et de Fragonard, il y a les analyses sincères et profondes d'un Chardin, il existe une peinture de genre qui renonçant à s'harmoniser avec les lignes capricieuses d'un intérieur de Boffrand revient à une observation plus stricte de la nature et continue la grande tradition nordique.

L'on trouve au XVIII^e siècle toutes les qualités nécessaires à l'épanouissement de la peinture de genre, elle répondait aux goûts et aux désirs d'une société polie à

M.E.C.D. 2017

l'extrême, incapable de s'élever aux conceptions spiritualistes, mais cherchant un plaisir toujours nouveau dans l'image d'une sensualité délicatement exprimée ou d'un réalisme sans rudesse.

La faveur de la peinture de genre est le témoignage de l'orientation des esprits sous la Régence et le règne de Louis XV, orientation qui se prolongea jusqu'à la Révolution en dépit de la réaction néo-classique en faveur de l'histoire. Doués d'un esprit profondément analytique les hommes du XVIII^e^ siècle ont apporté dans l'art du portrait des qualités précieuses qui font le prestige des œuvres de La Tour et de Perronneau, les deux maîtres psychologues qui résument le mieux peut-être l'alliance du réalisme flamand et du génie français. Cet esprit analytique a toujours marqué les productions artistiques de la France depuis les portraits de Jehan Fouquet, des Clouet et des Dumonstier jusqu'aux romans de Balzac et de Flaubert, il est pour ainsi dire inné et ne demande pour s'épanouir que des conditions favorables.

Au XVIII^e^ siècle, il les a trouvées, il a pu se manifester aussi bien en littérature qu'en poésie, en sculpture et en peinture, il a donné aux portraits de La Tour, aux bustes de Caffieri et de Houdon, aux romans de J.-J. Rousseau une physionomie assez semblable et également digne d'admiration.

Contrôlant leurs sensations sur la nature et sachant la plier à leurs fantaisies, les artistes français du XVIII^e^ siècle ont excellé dans les limites précises qu'ils s'étaient tracées eux-mêmes, léguant aux générations futures une vision de beauté délectable et d'un caractère unique.

Tant qu'il y aura sur la terre des esprits avertis, un pastel de La Tour, une scène de genre de Fragonard, un Jardin d'amour de Watteau provoqueront toujours l'admiration la plus vive et la plus légitime.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

BIBLIOGRAPHIE

L'on trouvera ci-après la plus grande partie des ouvrages concernant la Peinture française du XVIII^e^ siècle classés suivant le développement même des chapitres de ce volume.

A. Généralités

Abbecedario Pittorico..... Par Mariette, publié en 1854-1856, 5 vol.

Essai d'un Tableau historique des peintres de l'Ecole française de l'an 1500 *à* 1783..... Par Pahin de la Blancherie.

Dictionnaire des artistes..... Par Fontenai (abbé de), 1776 2 vol.

Abrégé de la vie des plus fameux peintres..... Par Dézallier d'Argenville (Ant.) 1762, 4 vol.

Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'aux temps présents..... Par Bernard Lépicié, 2 vol.

Œuvres complètes..... Par Diderot, publiées en 1874-1877, 20 vol.

Abrégé de la vie des peintres..... Par De Piles, 1677.

Correspondance littéraire, philosophique et critique..... Par Grimm, 1753-1790.

Extraits de différents ouvrages publiés sur la vie des peintres..... Par Papillon de la Ferté, 1776, 2 vol.

Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture..... Par Bachaumont, 1752.

Mémoires secrets de la République des lettres..... Par Bachaumont, 1752.

L'Art de peindre..... Par Watelet, 1760.

Dictionnaire des Arts de peinture, de sculpture et de gravure..... Par Watelet et Levesque, 1792.

Ecrits..... Par Caylus (comte de), publiés en 1910 par Fontaine.

M.E.C.D. 2017

Mémoires inédits..... Par Cochin (Ch.-N.), publiés par Charles Henry, en 1880.
Mémoires..... Par Argenson (marquis d'), 5 vol.
Discours sur les Lettres et les Arts... Par Jean-Jacques Rousseau, 1750.
Notice sur la Vie abrégée des peintres. Par Gault de Saint-Germain, 1808.
Les trois siècles de peinture en France. Par Gault de Saint-Germain, 1808.
L'Art du XVIIIe *siècle*..... Par J. et Ed. de Goncourt, 1905, 3 vol.
La Peinture française au XVIIIe *siècle.* Par Armand Dayot, 1903.
La Peinture française, le XVIIIe *siècle.* Par Pierre Marcel, 1906.
La Peinture française au XVIIIe *siècle.* Par Arsène Houssaye.
La Peinture française aux XVIIe *et* XVIIIe *siècles*..... Par Louis Gillet, 1913.
La Peinture française au XVIIIe *siècle.* Par Jacques Baschet.
La Peinture française du XVIIIe *siècle.* Par Louis Réau, 1925.
Histoire de la Peinture française, le XVIIIe *siècle*..... Par Louis Dimier et Louis Réau.
Les Peintres français du XVIIIe *siècle, Histoire des vies et catalogues*..... Par Louis Dimier.
L'Art français, le XVIIIe *siècle*..... Par René Schneider, 1926.
Inventaire général des Dessins du Louvre, tome VII..... Par Jean Guiffrey et Pierre Marcel, 1907.
Notices sur les Tableaux exposés dans les galeries du Louvre..... Par Frédéric Villot, 1855 à 1891.
Catalogue des peintures de l'Ecole française au musée du Louvre..... Par Gaston Brière, 1924.
Catalogue du musée de Versailles.... Par Gaston Brière, 1930, 3 vol.
Histoire de la Miniature féminine... Par Camille Mauclair, 1925.

B. Chapitre I

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome..... Publiée en 1887.
Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture..... Publiées en 1883.
Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture..... Publiés en 1875.
Mémoires inédits sur la Vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture... Publiés en 1854.
Description de l'Académie royale de peinture..... Par Guérin, 1715.

M.E.C.D. 2017

L'Académie royale de peinture et de sculpture..... Par Vitet, 1861.
Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture..... Par A. Fontaine, 1910.
Académiciens d'autrefois..... Par A. Fontaine.
L'Académie de France, à Rome..... Par Lecoy de la Marche, 1872.
Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Par J.-J. Guiffrey, 1872.
L'Ecole royale des Elèves protégés... Par L. Courajod, 1874.
Notes pour servir à l'Histoire de l'Exposition de la Jeunesse..... Par Émile Bellier de la Chavignerie, 1864.
Diderot..... Par André Billy.
Histoire des plus célèbres Amateurs français..... Par J. Dumesnil, 1858.
Essai sur le comte de Caylus..... Par S. Rocheblave, 1889.
La Du Barry..... Par J. et Ed. de Goncourt, 1881.
Madame de Pompadour..... Par J. et Ed. de Goncourt, 1881.
Marie-Antoinette..... Par J. et Ed. de Goncourt, 1881.
Louis XV et Madame de Pompadour. Par Pierre de Nolhac, 1904.
L'Ancien Régime..... Par Funck-Brentano, 1926.
Histoire de la Musique..... Par Combarieu, 3 vol.
Nouvelle Histoire de la musique..... Par Henry Prunières, 1934, 3 vol.
Les Peintres français en Russie..... Par Wrangell (baron), 1911.
Les Artistes français à l'étranger.... Par Dussieux, 1859, 3 vol.
Histoire de l'expansion de l'Art français..... Par Louis Réau, 1924-1934.
L'Art français en Scandinavie..... Par Pierre Lespinasse, 1927.
L'Art français en Rhénanie..... Par P. du Colombier, 1930.
Les Artistes allemands en France au XVIII^e *siècle*..... Par Louis Réau.
Correspondance de Falconet et de Catherine II..... Publiée par Louis Réau, 1921.
Peintres français en Italie..... Par Pierre de Nolhac, 1934.
Les Doctrines d'Art en France..... Par A. Fontaine, 1909.
Paris..... Par Georges Huisman.

C. Chapitre II

Le portrait au XVIII^e *siècle*..... Par Roger-Milès, 1892.
Le Portrait en France au XVII^e *et au* XVIII^e *siècles*..... Par Louis Dumont - Wilden, 1909.
Le Livre de raison du peintre Hyacinte Rigaud..... Publié par J. Roman, 1919.
Largillière..... Par Georges Pascal, 1928.
Nicolas de Largillière..... Par Paul Mantz, 1893.

M.E.C.D. 2017

D. Chapitre III

La Peinture française au début du XVIIIe siècle 1698-1721..... Par Pierre Marcel.
Jean-François de Troy..... Par De Valory, 1857.
Les Boullongne..... Par Caix de Saint-Amour, 1919.
Vie de Carle Van Loo..... Par Dandré-Bardon, 1775.
François Lemoyne, Boucher et Natoire Par Paul Mantz, 1880.

E. Chapitre IV

La Comédie italienne..... Par Duchartre, 1924.
Les Spectacles de la Foire de 1595 *à* 1791..... Par Émile Campardon, 1877, 2 vol.
La Comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard. Par Bernardin, 1902.
Un Maître fantaisiste au XVIIIe siècle, Claude Gillot..... Par Antony Valabrègue.
Vie d'Antoine Watteau..... Par Caylus (comte de).
Abrégé de la vie d'Antoine Watteau.. Par Jean de Julienne.
Jean de Julienne et les Graveurs de Watteau au XVIIIe siècle..... Par E. Dacier et Vuaflart, 1929, 2 vol.
Notes critiques sur les vies anciennes de Watteau..... Par Pierre Champion, 1921.
Watteau dessinateur de figures..... Par E. Dacier, 1926.
Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau..... Par Ed. de Goncourt, 1875.
Antoine Watteau, son enfance et ses contemporains..... Par Cellier, 1867.
Watteau, mœurs du XVIIIe siècle..... Par Virgile Josz, 1903.
Watteau et son école..... Par Edmond Pilon, 1913.
Watteau..... Par Camille Mauclair, 1921.
Watteau..... Par Gabriel Seailles.
Watteau..... Klassiker der Kunst, 1912.
Un grand Maître du XVIIIe siècle, Watteau..... Par Louis Gillet, 1921.
Antoine Watteau..... Par Paul Mantz, 1903.
Les Watteau de Lille..... Par Marmottan.
Watteau et Pater..... Par Hénault, 1913.
Pater..... Par Miss Florence Ingersoll Smouse, 1928.
Les Peintres de Fêtes galantes, Watteau, Pater, Lancret, et Boucher... Par Charles Blanc, 1854.

M.E.C.D. 2017

Lancret..... Par Georges Wildenstein, 1924.
Eloge de Lancret, peintre du roi..... Par Ballot de Sovot.
La Chine en France au XVIII^e *siècle*.. Par Henry Cordier, 1910.
Les Huët..... Par Gabillot, 1892.
De Poussin à Watteau..... Par Louis Hourticq.

F. Chapitre V

Essai sur la vie de Chardin..... Par Ch.-N. Cochin, publié en 1880.
J.-B. Siméon Chardin..... Par Louis de Fourcaud, 1900.
S. Chardin..... Par Schefer, 1903.
Chardin..... Par Edmond Pilon, 1908.
Chardin..... Par Georges Wildenstein, 1934.
Catalogue raisonné de l'œuvre peinte et dessinée de Chardin..... Par Jean Guiffrey, 1908.
Oudry..... Par Nicolette Hennique, 1926.
Oudry..... Par Jean Locquin.

G. Chapitre VI

Eloge de M. Boucher..... Nécrologue des peintres célèbres 1770.
Boucher..... Par André Michel, 1889.
Boucher..... Par Gustave Kahn.
Boucher..... Par Maurice Fenaille, 1925.
Honoré Fragonard, sa vie, son œuvre. Par Roger Portalis (baron), 1888.
Honoré Fragonard..... Par Pierre de Nolhac, 1907 et 1918.
Fragonard..... Par Camille Mauclair.
Fragonard..... Par Georges Grappe.
Journal de voyage en Italie de Bergeret..... Publié par A. Tornezy.
Essai sur la vie de M. Deshays..... Par Ch.-N. Cochin, 1785.
L'estampe française au XVIII^e *siècle, Graveurs et marchands*..... Par François Courboin, 1914.
Les Dessinateurs d'illustrations au XVIII^e *siècle*..... Par Roger Portalis (baron), 1877.
Les Graveurs du XVIII^e *siècle*..... Par Roger Portalis et Béraldi, 1880-1882, 2 vol.
Charles-Nicolas Cochin..... Par S. Rocheblave, 1893.
Les Saint-Aubin..... Par Moreau.

M.E.C.D. 2017

Moreau le Jeune..... Par Schefer.
Debucourt..... Par Hedou.
Lavreince..... Par P. Lespinasse, 1922.
Les Colson..... Par Saunier, 1920.

H. Chapitre VII

Abrégé de la vie de J.-M. Nattier.... Par Mme Tocqué.
Eloge de M. Nattier, peintre ordinaire du roi et professeur en son Académie Par Palissot, 1768.
Nattier..... Par Charles Blanc et Paul Mantz
Nattier, peintre de la Cour de Louis XV..... Par Pierre de Nolhac, 1910 et 1925.
Portraits du XVIII^e *siècle*..... Par Pierre de Nolhac, 1933.
Louis Tocqué..... Par A. Doria (comte), 1929.
Le peintre Aved, sa vie et son œuvre.. Par Georges Wildenstein, 1922.
Maurice Quentin de La Tour, peintre du roi Louis XV..... Par Charles Demaze.
La Tour..... Par Champfleury, 1886.
Correspondance inédite de La Tour.. Publiée par J.-J. Guiffrey, 1855.
La Tour et son œuvre, au musée de Saint-Quentin..... Par Henry Lapauze, 1905.
La Tour..... Par Maurice Tourneux.
Vie et œuvre de Maurice Quentin de La Tour..... Par Pierre de Nolhac, 1931.
La Tour, la vie et l'œuvre de l'artiste.. Par Albert Besnard et Georges Wildenstein, 1928.
Maurice Quentin de La Tour..... Par Alfred Leroy, 1933.
Jean-Baptiste Perronneau, sa vie et son œuvre..... Par Léandre Vaillat et Paul Ratouis de Limay, 1923.
Un grand Pastelliste français. Jean-Baptiste Perronneau..... Par Alfred Leroy, *Artistica*, 1929.
Pastels français des XVII^e *et* XVIII^e *siècles*..... Par E. Dacier et P. Ratouis de Limay, 1927.
Les femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture..... Par O. Fidière, 1885.
Les femmes peintres du XVIII^e *siècle*.. Par Charles Oulmont, 1928.
Les Drouais..... Par Gabillot.
J.-S. Duplessis, peintre du roi..... Par Jules Belleudey, 1913.
Robert Lefèvre et son œuvre..... Par G. Lavalley.
Souvenirs..... Par Mme Vigée-Le Brun, publiés en 1835.

M.E.C.D. 2017

Madame Vigée-Le Brun, peintre de Marie-Antoinette..... Par Pierre de Nolhac, 1912.
Madame Vigée-Le Brun..... Par André Blum, 1920.
Danloux..... Par Roger Portalis (baron), 1914.
Le Portrait pendant la Révolution.... Par Prosper Dorbec, 1907.

I. Chapitre VIII

Eloge de M. Hallé..... Par Renou, 1782.
Notice sur François Doyen..... Par Le Carpentier, 1809.
Notice sur Durameau..... Par J.-B.-C. Robin.
Notice sur Lagrenée aîné..... Par Renou, 1805.
Notice sur Vien..... Par Reboul.
Correspondance inédite de Suvée..... Publiée par J.-J. Guiffrey, 1910.
Considérations sur les Arts du dessin en France..... Par Quatremère de Quincy, 1791.
Œuvres complètes..... Par Anton-Raphaël Mengs, 1787, 2 vol.

J. Chapitre IX

Essai sur la Vie de Charles Parrocel.. Par C.-N. Cochin, publié en 1854.
Monographie de Parrocel..... Par E. Parrocel, 1861.
Catalogue de 'Exposition du paysage français de Poussin à Corot..... X..., 1925.
Théories du paysage..... Par Desperthes, 1818, 2 vol.
Hubert Robert et les paysagistes français au XVIII^e^ *siècle*..... Par Tristan Lecrère, 1913.
Les Vernet..... Par Lagrange, 1850.
Les trois Vernet..... Par A. Dayot.
Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e^ *siècle*..... Par Prosper Dorbec, 1884.
Hubert Robert et son temps..... Par Gabillot, 1895.
Hubert Robert..... Par Pierre de Nolhac, 1910.
Hubert Robert..... Par Paul Sentenac, 1929.
La Rome d'Hubert Robert..... Par Pierre de Nolhac et Loukomski, 1930.
Les Moreau..... Par Adrien Moureau, 1893.
Un peintre de paysage au XVIII^e^ *siècle, Louis Moreau*..... Par Georges Wildenstein, 1923.

M.E.C.D. 2017

K. Chapitre X

Catalogue raisonné de l'œuvre peinte et gravée de J.-B. Greuze..... Par Martin, 1900.
Greuze et son temps..... Par Camille Mauclair, 1926.
Greuze..... Par Louis Hautecœur, 1913.
Catalogue raisonné de l'œuvre peinte et dessinée de Bernard Lépicié.... Par Gaston Dreyfus et Miss Florence Ingersoll Smouse, 1923.
Les Colson..... Par Maurice Tourneux, 1898.

M.E.C.D. 2017

TABLE DES PLANCHES

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

TABLE DES PLANCHES

HYACINTHE RIGAUD. *Louis XV* (musée de Versailles)..... 57

JOSEPH VIVIEN. *Samuel Bernard*, 1699 (musée de Rouen)..... 65

FRANÇOIS DE TROY. *Giovanna Rose Benozzi, dite Sylvia* (collection du duc de Portland)..... 73

NICOLAS DE LARGILLIÈRE. *Mademoiselle Duclos, de la Comédie-Française* (musée Condé, Chantilly)..... 81

JEAN JOUVENET. *La pêche miraculeuse*, 1706 (musée du Louvre). 97

JEAN-FRANÇOIS DE TROY. *La toilette d'Esther*, 1738 (musée du Louvre)..... 105

FRANÇOIS LEMOYNE. *Projet pour la coupole de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sulpice* (musée du Louvre)..... 113

JEAN-HONORÉ FRAGONARD. *Le grand prêtre Coresus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765 (musée du Louvre)..... 121

JEAN-ANTOINE WATTEAU. *Gilles* (musée du Louvre)..... 133

— *Antiope* (musée du Louvre)..... 137

— *Fêtes vénitiennes*, 1718 (National Gallery d'Edimbourg)..... 145

JEAN-BAPTISTE PATER. *La toilette ou le désir de plaire* (musée du Louvre)..... 153

NICOLAS LANCRET. *La leçon de musique*, 1743 (musée du Louvre). 161

MICHEL-BARTHÉLEMY OLLIVIER. *Le thé à l'anglaise chez le prince de Conti*, 1777 (musée du Louvre)..... 169

JEAN-BAPTISTE OUDRY. *Blanche, chienne de la meute de Louis XV* (musée du Louvre)..... 177

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN. *Le Bénédicité*, 1740 (musée du Louvre)..... 185

— *Chardin aux bésicles*, 1771 (musée du Louvre)..... 193

— *Melon, poires, prunes, pêches* (musée du Louvre)..... 201

M.E.C.D. 2017

FRANÇOISE DUPARC. *La Tricoteuse* (musée de Marseille)..... 205
FRANÇOIS BOUCHER. *Vulcain présentant à Vénus des armes pour Enée*, 1757 (musée du Louvre).. 217
— *Le Déjeuner*, 1739 (musée du Louvre).. 225
JEAN-HONORÉ FRAGONARD. *L'étude*, 1769 (musée du Louvre).. 233
JEAN-MARC NATTIER. *Madame Louise, fille de Louis XV* (musée de Versailles)..... 257
LOUIS TOCQUÉ. *Louis de France, dauphin*, 1739 (musée du Louvre)..... 261
JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED. *Madame Crozat*, 1741 (musée de Montpellier)..... 265
MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. *Madame de Pompadour*, 1755 *(détail)* (musée du Louvre) 273
— *D'Alembert*, 1753 (musée du Louvre)..... 281
JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU. *La jeune fille au chat*, 1749 (musée du Louvre)..... 289
FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS. *Le comte d'Artois et sa sœur*, 1763 (musée du Louvre)..... 297
JOSEPH-SIFFRED DUPLESSIS. *Louis XVI*, 1777 (musée de Versailles)..... 305
LOUISE-ELISABETH VIGÉE-LE BRUN. *Portrait de l'artiste*, 1790 (musée des Offices, Florence)..... 309
ANTOINE VESTIER. *Portrait de la fille de l'artiste* (Collection de Mme de Devoto)..... 313
LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE. *La Mélancolie*, 1785 (musée du Louvre)..... 329
FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT. *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de la ville de Cortone*, 1789 (musée du Louvre). 337
RAGUENET. *La Samaritaine et le Pont-Neuf en* 1759 (musée Carnavalet)..... 353
JOSEPH VERNET. *Le Ponte Rotto à Rome*, 1745 (musée du Louvre) 361
HUBERT ROBERT. *Le portique d'Octavie à Rome* 1785 (musée du Louvre)..... 369
LOUIS-GABRIEL MOREAU. *Vue des coteaux de Meudon* (musée du Louvre)..... 377
JEAN-BAPTISTE GREUZE. *La cruche cassée* (musée du Louvre). 393
NICOLAS-BERNARD LÉPICIÉ. *Carle Vernet, enfant dessinant*, 1772 (musée du Louvre)..... 401

M.E.C.D. 2017

TABLE DES MATIÈRES

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — *Caractères généraux de la Peinture française au* XVIII^e *siècle*..... 7

CHAPITRE PREMIER. — *Le milieu où s'épanouit la Peinture française du* XVIII^e *siècle*..... 19

L'Académie royale de Peinture et de Sculpture et l'Académie de Saint-Luc. — L'enseignement de la peinture. — La Cour : Louis XV, Mme de Pompadour, Mme Du Barry, Louis XVI, Marie-Antoinette. — Les directeurs des bâtiments du roi de 1700 à 1792, leur rôle et leur action. — Les amateurs et les collectionneurs. — Les marchands de tableaux. — L'institution des écoles gratuites de dessin à la fin du XVIII^e siècle. — Le théâtre et la musique dans leurs rapports avec la peinture. — Expansion à l'étranger de l'Art français au XVIII^e siècle.

CHAPITRE II. — *Le Portrait français image des hommes du grand siècle de la Régence et du début du règne de Louis XV. — La Majesté et l'Allégorie*..... 49

Prédominance de l'influence de Rubens et de Van Dyck. — Rigaud, Joseph Vivien, François de Troy, Nicolas de Largillière, Jean Raoux et les portraitistes secondaires qui modifièrent l'idéal du XVII^e siècle et firent éclore celui du XVIII^e.

CHAPITRE III. — *La Peinture d'histoire, des fastueuses compositions de Jean Jouvenet aux spirituelles allégories de Boucher et de Fragonard; La grandeur de Louis XIV et les grâces de Mme de Pompadour*..... 91

Influence italienne et influence flamande, prolongement de l'idéal de Charles Le Brun avec Charles La Fosse, Michel Corneille, Jean Jouvenet et Louis de Boullongne. — Antoine Coypel et Jean-François de Troy. — Épanouissement des conceptions décoratives du XVIII^e siècle, François Lemoyne, Boucher, Natoire, Tremollières, Carle Van Loo et Fragonard.

M.E.C.D. 2017

CHAPITRE IV. — *Watteau et son école. — La poésie et la fantaisie dans la Peinture au temps de la Régence et à l'aurore du Gouvernement de Louis XV* 131

Antoine Watteau, Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater, Pierre-Antoine Quillard, Antoine Pesne, François Octavien, M.-B. Ollivier, J.-A. Portail. — Le goût de l'Extrême-Orient, Watteau, Christophe Hüet, Jean Pillement. — Les Watteau de Lille. — L'influence de Watteau et de son école.

CHAPITRE V. — *Jean-Baptiste-Siméon Chardin. — Les peintres de nature morte et d'intimité familiale. — Le recueillement devant la nature* 175

L'héritage flamand et hollandais dans le domaine de la nature morte, de la peinture animalière et de la peinture de genre. — Les prédécesseurs de Chardin, Belin de Fontenay, J.-B. Forest, François Desportes et J.-B. Oudry. — Chardin, peintre de nature morte, de scènes de genre, portraitiste et pastelliste. — Caractères de son génie. — Les imitateurs et les contemporains de Chardin, Bachelier, Roland de la Porte, Mme Vallayer Coster. — Françoise Duparc, peintre de genre dans la manière de Chardin.

CHAPITRE VI. — *Les peintres de la femme et de l'amour, de François Boucher à Debucourt* 211

L'imagination et la fantaisie, la peinture de genre de François Boucher et de ses émules, son caractère et ses mérites. — Jean-Honoré Fragonard, peintre de la femme et de l'enfant, aspects de son génie. — Les artistes qui s'adonnèrent à la peinture de genre dans le sillage de Fragonard et de Boucher. — Les illustrateurs : Gravelot, Eisen, Gabriel de Saint-Aubin, Moreau le Jeune, Lavreince, J.-B. Le Prince et Debucourt.

CHAPITRE VII. — *Le portrait français reflet du* XVIII^e *siècle, de Nattier à Prud'hon. — Son apogée avec Quentin La Tour et Jean-Baptiste Perronneau* 255

Épanouissement du portrait sous Louis XV et Louis XVI. — Jean-Marc Nattier et le triomphe de l'allégorie et du maniérisme. — Caractères du génie de Quentin La Tour. — J.-B. Perronneau, incompréhension de ses mérites, son talent de coloriste. — La vogue du pastel au XVIII^e siècle. — Les portraitistes femmes. — Les Drouais. — Transformation des goûts sous Louis XVI. — Greuze, Lépicié, Mme Vigée-Le Brun, Vestier, Vincent, David et Prud'hon.

CHAPITRE VIII. — *La France à l'école de la Grèce et de Rome : La peinture d'Histoire de Vien à Louis David* 321

Caractère de la réaction néo-classique et de la peinture d'Histoire à la fin du XVIII^e siècle. — J.-B.-M. Pierre, Joseph-Marie Vien, M.-A. Challe, Le Lorrain, les Lagrenée,

M.E.C.D. 2017

G.-F. Doyen, Brenet, Peyron, Suvée, F.-G. Ménageot, André Vincent, Jean-Baptiste Regnault. — Louis David et ses rivaux, son triomphe. — Durameau, Dandré-Bardon, Gibelin. — Les artistes qui prolongèrent au XIXe siècle l'esthétique précédente, Lethière, Guérin, Girodet-Trioson, Gérard, Gros et Prud'hon.

CHAPITRE IX. — *Les chroniqueurs de la vie parisienne au XVIIIe siècle, les paysagistes et les peintres de batailles*..... 349

Origines hollandaises de la peinture d'événements contemporains et de vues de villes. — Les Parrocel, les Martin, les Raguenet, Antoine Demachy, J.-B. Lallemand, Lespinasse, les témoins de la Révolution. — Évolution du paysage en France depuis le XVIIe siècle, Joseph Vernet, A. J Noël, J. L. De Marne. — Hubert Robert, caractère de son art, triomphe de son esthétique. — L'originalité de Louis-Gabriel Moreau, les paysagistes secondaires au XVIIIe siècle. — Quelques peintres de batailles : F. J. Casanova, Le Paon, P. J. Loutherbourg.

CHAPITRE X. — *Le Sentimentalisme moralisateur de Jean-Baptiste Greuze. Conclusion*..... 385

L'art de Greuze, évocation des mœurs de la fin du XVIIIe siècle, son idéal et ses réalisations; le courant moralisateur en musique, en littérature et en peinture. — Nicolas-Bernard Lépicié et les adeptes de la peinture de genre anecdotique et vertueuse.

Bibliographie..... 407

Table des planches..... 417

Tables des matières..... 419

Index alphabétique..... 425

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

INDEX

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

INDEX

A

Adam (Lambert-Sigisbert, dit l'aîné), p. 213.
Agar (Jacob d'), p. 47, 86.
Aillaud (Joseph), p. 300.
Albane (Francesco Albani, dit l'), p. 93, 124, 223.
Albani (cardinal), p. 95.
Alembert le Rond (Jean d'), p. 39, 279.
Alexandre le Grand, p. 215, 216.
Allais (Mlle), p. 299.
Allegrain (Etienne), p. 360.
Allegrain (Gabriel), p. 360.
André (Jean), p. 88.
Angiviller (Cl. La Billarderie, comte d'), p. 10, 16, 27, 31, 33, 311, 335, 372.
Antin (Louis-Antoine de Pardaillon de Gondrin, duc d'), p. 33, 101, 187, 241, 355.
Appert, p. 41.
Argenson (René-Louis, marquis d'), p. 224.
Arnault (Ant.-Vincent), p. 328.
Arnould (Sophie), p. 256.
Arnulphi (Claude), p. 51, 300-301, 335.
Artois (Charles-Philippe, comte d'), p. 311, 334.
Aubert (Jean), p. 116.
Aubert (Michel), p. 168.
Aubry (Étienne), p. 311, 398, 399.
Audin (Marius), p. 246.
Audran (Claude III), p. 141, 247.
Augran de Fonspertuis, p. 151.
Auguste III (roi de Pologne), p. 110.
Autreau (Jacques), p. 40.
Autreau (Louis), p. 317.
Aved (Jacques-André-Joseph), p. 29, 80, 197, 271-272, 275, 303, 318, 319.
Aveline, p. 223.
Aveline (Louise-Françoise), p. 147.

B

Babuti, p. 303.
Babuti (Anne-Gabrielle), p. 392.
Baccot (Les), p. 37.
Bach (Jean-Sébastien), p. 43, 44, 144.
Bachaumont (Louis Petit de) p. 264.
Bachelier (Jean-Jacques), p. 34, 175, 204-207, 224.
Baléchou (Jean-Joseph), p. 23, 148.

M.E.C.D. 2017

Ballot de Sovot, p. 160, 163.
Balzac (Honoré de), p. 322. 405.
Bardin, p. 339.
Baron (Bernard), p. 47, 147.
Bar (Bonaventure de), p. 164.
Barthélemy (J.-J., abbé), p. 328.
Basan (Fr.), p. 358.
Battoni (Pompeo), p. 340.
Baudouin (Pierre-Antoine), p. 231, 238, 253.
Béarn (comtesse de), p. 214.
Beaufort, p. 341.
Beaujon (Nicolas), p. 35.
Beaumarchais (Caron de), p. 42, 389, 399.
Beerstraten, p. 350.
Belin de Fontenay (Jean-Baptiste), p. 175. 180, 181-182.
Bellanger (Louis), p. 380.
Belle (Alexis-Simon), p. 87.
Belle-Isle (Ch. L. Aug. Fouquet de), p. 251.
Beltard (Louis-Pierre), p. 379.
Benoit XIV (Lambertini, pape), p. 95.
Berchem (Nicolas), p. 187.
Berckheyde, p. 350.
Bergeat (abbé), p. 38.
Berger, p. 35, 119.
Bergeret de Grandcourt, p. 35, 41, 240, 241.
Berjon (Antoine), p. 293.
Bernard, p. 293.
Bernard (Samuel), p. 70.
Bernin (Laurent-J. Bernini, dit le cavalier), p. 95.
Berteaux, p. 358.
Bertin (Nicolas), p. 111, 118, 214, 269.
Bertrand (Louis), p. 325.
Bexon (abbé Gabriel), p. 368.
Bidault (J-J-Xavier), p. 379.
Blake (William), p. 18.
Blancherie (Pahin de la), p. 23, 248.
Blondel (Jacques-François), p. 37, 222.
Blondel (Marie-Joseph), p. 339.
Boffrand (Germain), p. 119, 123, 124, 404.
Boilly (Louis-Léopold), p. 359.
Boisot (abbé Jean-Baptiste), p. 38.
Boisselier, p. 339.
Boissieu (Jean-Jacques de), p. 379.
Boitard (François), p. 271.
Bonnac (marquis de), p. 30.
Borch (Gérard-Ter), p. 176.
Borilly (Michel), p. 35.
Bornet (Claude), p. 293.
Bossuet (Jacques-Bénigne), p. 50, 53, 55, 67.
Bouchardon (Edme), p. 116, 119, 223.
Bouchardon (Jacques-Philippe), p. 28, 46, 251.
Boucher (François), p. 7, 8, 10, 14, 16, 22, 24, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 42, 47, 48, 91, 92, 100, 101, 115, 116, 120, 123, 124-125, 126, 127, 128, 129, 135, 136, 143, 157, 160, 168, 173, 211, 212, 213, 214, 216, 219-230, 231, 232, 235, 242, 243, 244, 247, 252, 253, 269, 272-275, 292, 303, 304, 322, 327, 331, 342, 343, 360, 383, 386, 388, 392, 395, 397, 399, 404.
Boucher (Nicolas), p. 221.
Boucher (Mme), p. 230.
Bouillon (duc de), p. 399.
Boulogne (de), p. 159.
Boullongne (Bon de, dit l'aîné), p. 110, 214.
Boullongne (Louis de), p. 87, 91, 94, 96, 103, 104, 118, 173, 279.
Bourbon (duc de), p. 34.
Bourdeille (Ange de), p. 34.

M.E.C.D. 2017

Bourgogne (Louis, duc de), p. 34.
Boze (Joseph), p. 208, 293.
Brenet (Nicolas-Guy), p. 321, 334-335, 342.
Breteuil (L. Aug., Le Tonnelier, baron de), p. 23.
Briard, p. 341.
Briard (Gabriel), p. 367.
Briard (Jean), p. 93.
Brinvilliers (Marie-Madeleine d'Aubray, marquise de), p. 88.
Brongniart (Alex-Théod.), p. 327.
Brosses (Mlle de), p. 40.
Brouwer (Adrien), p. 176.
Bruandet (Lazare), p. 380.
Bruno-Bellengé (Michel), p. 207.
Brunswick (prince de), p. 166.
Bruyr (José), p. 392.
Buffon (G.-L. Leclerc, comte de), p. 256, 367, 371).

C

Caffieri (Jean-Jacques), p. 405.
Callet (Antoine-François), p. 102, 245, 331.
Callot (Jacques), p. 222, 351.
Camargo (Anne-Marie Cupis, dite), p. 160, 278.
Campra (André), p. 42.
Canaletto (Antonio Canale, dit), p. 357.
Carignan (Th.-Fr. de Savoie, prince de), p. 68.
Carmontelle (Louis Carrogis de), p. 256.
Carrache (Les), p. 93, 94, 100.
Carrache (Annibale), p. 94.
Carrache (Louis), p. 94, 332.
Carravage (Michelangelo Amerighi dit), p. 100, 110.
Cars (François), p. 221, 222.
Cars (Laurent), p. 69, 247, 287.
Casanova (François-Joseph), p. 168, 349, 367, 380-381, 382.
Casanova de Seingalt (Jacques), p. 224, 381.
Casanova (Jean), p. 47, 381.
Cassas (Louis-François), p. 379.
Catherine II (impératrice de Russie), p. 334, 372, 381.
Caylus (Antoine-Claude-Philippe de Tubières, comte de), p. 25, 34, 148, 150, 151, 251.
Cazes (Jacques), p. 96, 111, 190, 191, 214.
Cervantès (Michel Saavedra), p. 42.
Chalgrin (Jean-François), p. 327.
Challe (Charles - Michel Ange), p. 321, 332-333.
Champaigne (Philippe de) p. 51, 179, 346.
Champion (Pierre), p. 99, 148.
Chantereau (Jacques), p. 166.
Chappe (abbé), p. 366.
Chardin (Jean), p. 189.
Chardin (Jean-Baptiste-Siméon), p. 7, 8, 21, 22, 24, 28, 37, 40, 56, 62, 80, 88, 96, 111, 139, 149, 158, 173, 175, 176, 179, 180, 182, 187, 188, 189-204, 207, 208, 209, 214, 216, 243, 256, 269, 272, 276, 286, 304, 307, 318, 319, 346, 374, 398, 399, 400, 403.
Chardin (Jean-Pierre), p. 27, 189, 198.
Charles Ier (roi d'Angleterre), p. 60.

M.E.C.D. 2017

Charles II (roi d'Angleterre), p. 77, 78.
Charles-Quint, p. 38.
Charlier (Jacques), p. 251.
Charmois, p. 20.
Charpentier (J.-B.), p. 317.
Chartres (duc de), p. 311.
Chateaubriand (François-René, vicomte de), p. 371.
Chatelet (Claude-Louis), p. 358.
Chauffard, p. 247.
Chénier (André), p. 328.
Chénier (M.-J.), p. 328.
Chennevières (Philippe de), p. 300.
Chéreau (François), p. 107.
Chéron (Élisabeth-Sophie), p. 80-83, 115, 214.
Chéron (Louis), p. 23, 47, 107.
Chevreuse (duc de), p. 34.
Choiseul-Gouffier (Marie-Gabriel, comte de), p. 34.
Choiseul-Stainville (Et.-François, duc de), p. 372.
Christian IV (roi de Danemark), p. 398.
Christophe, p. 314.
Clairon (Claire Leyris de La Tude, dite). p. 40.
Claudot, p. 380.
Clérian, p. 366.
Clérisseau (Jacques-Louis), p. 379.
Clermont, p. 380.
Clodion (Claude-Michel, dit), p. 216, 237.
Clouet (François), p. 55, 56, 346.
Clouet (Jean et François), p. 93, 405.
Cochin (Charles-Nicolas), p. 16, 22, 23, 31, 33, 83, 84, 85, 191, 199, 211, 231, 246, 247, 249, 253, 341, 365.
Coigny (Henri de), p. 34.
Colbert (Jean-Baptiste), p. 33.
Collin de Vermont (Hyacinthe), p. 69, 247.
Colmart, p. 399.
Colombel (Nicolas), p. 104.
Colombier (Pierre du), p. 46.
Colson (Jean-François-Gilles), p. 40, 299-300, 399.
Constant d'Ivry, p. 317.
Constantin (Antoine-Jean), p. 39, 366.
Content, p. 358.
Conti (L.-François, prince de), p. 166.
Cordier (Henri), p. 167.
Corelli (Arcangelo), p. 44, 144, 172.
Cormis (François de), p. 300,
Corneille (Jean-Baptiste), p. 94, 140.
Corneille (Michel), p. 91 102-103.
Corot (Camille), p. 149.
Corrège (Antonio Allegri, dit Le), p. 94.
Cortone (Pietro da Cortona, dit Pierre de), p. 93, 94, 95, 100, 124, 223, 241, 334.
Cotelle, p. 115, 214.
Cotte (Robert de), p. 46, 102, 116.
Couperin (François, dit le grand), p. 172.
Courbet (Gustave), p. 12.
Courtois (Marie), p. 260.
Coustou (Guillaume), p. 35.
Coustou (Jean), p. 39.
Coustou (Nicolas), p. 115.
Coypel (Les), p. 110.
Coypel (Antoine), p. 26, 33, 88, 91, 92, 94, 100, 101, 107-108, 111, 128.
Coypel (Charles-Antoine,) p. 22, 33, 100, 101, 104, 108-109, 115.
Coypel (Noël), p. 100.
Coypel (Noël-Nicolas), p. 190, 208.
Coysevox (Antoine), p. 67, 115.
Crespin, p. 339.

M.E.C.D. 2017

Crozat (Jacques-Antoine), p. 35, 96.
Curtius (Ernst-Robert), p. 390.
Czartoriski (Adam, prince), p. 47.
Czartoriski (Stanislas-Auguste), p. 168.

D

Dacier (Émile), p. 36, 141, 142, 147, 148, 150.
Dagincourt p. 34.
Dancourt (Florent-Carton, sieur), p. 41, 42, 92, 142, 167, 222.
Dandré-Bardon (Michel-François), p. 22, 39, 321, 341.
Dangeau (Philippe de Courcillon, marquis de), p. 63.
Daniel (P.), p. 221.
Danloux (Henri-Pierre), p. 40, 317, 319, 399.
Daubenton (Louis), p. 368.
Dauberval, p. 242.
Daullé (Jean), p. 69.
David (Jacques-Louis), p. 7, 10, 16, 19, 33, 39, 47, 83, 128, 152, 198, 242, 255, 291, 293, 294, 300, 316, 318, 319, 320, 321, 328, 331, 332, 336, 339, 340, 342, 343, 346, 347, 367, 387, 397.
David (Jeanne-Françoise), p. 189.
David-Weill, p. 291, 292.
Debucourt (Philibert-Louis), p. 211, 252, 253, 350, 359.
Delacroix (Eugène), p. 11, 12, 322.
Delamonce (F.), p. 358.
Delechet, p. 277.
Demachy (Pierre-Antoine), p. 249, 349, 350, 357-358, 359, 366, 383.
De Marne (Jean-Louis de Marnette, dit), p. 349, 367.
Demenchin de Chavannes (Pierre-Salomon), p. 360.
Démosthènes, p. 325.
Denon (Dominique-Vivant, baron), p. 152.
Depelchin, p. 358.
Descamps (J.-B.), p. 39.
Deschamps, p. 25.
Descourtis, p. 358.
Desfriches (Thomas-Aignan), p. 35, 380.
Deshays de Colleville (Jean-Baptiste-Henri), p. 27, 230.
Desportes (François), p. 22, 47, 87-88, 175, 180, 181, 183-184, 187, 189, 200, 209.
Desportes (Nicolas), p. 69, 207.
Desprez (Louis-Jean), p. 379.
Desrai (Étienne), p. 171.
Destouches (Philippe Néricault), p. 127.
Devoges (François), p. 35, 294.
Dézallier d'Argenville (Ant.-Jos), p. 34, 151.
Diderot (Denis), p. 16, 188, 199, 212, 228, 231, 252, 256, 286, 291, 296, 303, 304, 308, 311, 326, 386, 387, 390, 391, 392, 399.
Digeon (Mme et Mlle), p. 25.
Doligny (Mlle), p. 40.
Dominiquin (Domenico Zampieri, dit le), p. 93, 94, 100, 332.
Dorbec (Prosper), p. 294.
Doria (A. comte), p. 270.
Dorigny (Louis), p. 96, 104.
Dou (Gérard), p. 141, 147.
Doyen (Gabriel-François), p. 33, 126, 128, 236, 311, 321, 334, 339, 340, 342, 343.

M.E.C.D. 2017

Drevet, p. 64, 69, 75.
Dreyfus (Philippe-Gaston), p. 397, 399.
Drouais (Germain-Jean), p. 302.
Drouais (François-Hubert), p. 30, 40, 127, 213, 301-302, 304, 308.
Drouais (Hubert), p. 301.
Du Barry (Jeanne Benoit Gomard de Vaubernier, comtesse), p. 19, 31, 127, 213, 214, 235, 243.
Dubosc (Claude), p. 47, 147.
Duchange, p. 147.
Duchateau (Mme), p. 299.
Duché de Vancy, p. 358.
Duclos (Mlle), p. 40.
Ducreux (Joseph), p. 23, 291, 293-294.
Dufresny (Charles-Rivière), p. 141.
Dugazon (Mlle), p. 40.
Dujardin (Karel), p. 141.
Dulin (Pierre), p. 158.
Dumesnil, p. 111, 318.
Dumonstier (Les), p. 405.
Dumont (Jacques, dit le Romain), p. 302, 343.
Dumont-Wilden (Louis), p. 86.
Dunouy (Alexandre-Hyacinthe), p. 380.
Duparc (Antoine), p. 208.
Duparc (Françoise), p. 47, 175, 208-209.
Duplessis (Joseph - Guillaume, dit le Vieux), p. 182.
Duplessis (Joseph-Siffred), p. 307-308, 318, 319.
Dupont-Watteau, p. 380.
Dupouch, p. 28, 279.
Dupuis (Nicolas-Gabriel), p. 107.
Durameau (Louis-Jacques), p. 171, 321, 340-341.
Dürer (Albert), p. 54.
Duvivier, p. 197.

E

Edelinck (Gérard), p. 69, 75.
Eguilles (Boyer d'), p. 35.
Elisabeth d'Autriche (reine de France), p. 56.
Elisabeth I (impératrice de Russie), p. 270.
Eisen (Charles-Dominique-Joseph), p. 211, 246, 247.
Essarts (Des), p. 41.

F

Fabre (François-Xavier), p. 35, 39, 342.
Falconet (Étienne), p. 22, 30, 213, 224, 346.
Faujas de Saint-Fond, p. 368.
Favart (Simon), p. 41.
Favray (Charles-Antoine de), p. 302.
Fenaille (Maurice), p. 224.
Fergioni (Bernardino), p. 364.
Ferrand de Monthelon (Antoine), p. 38.
Fischer, p. 45.
Flaubert (Gustave), p. 405.
Florian (J.-P. Claris de), p. 368, 399.
Fontenai (abbé de), p. 151, 269, 286.
Forbin (L.-Nic.-Ph.-Aug.), comte), p. 366.

M.E.C.D. 2017

FOREST (JEAN-BAPTISTE), p. 39, 175, 180, 181 182-183.
FOUQUET (JEHAN), p. 405.
FOUQUIERS, p. 140.
FOURNIER (PIERRE-SIMON), p. 247.
FRAGONARD (ÉVARISTE), p. 242.
FRAGONARD (JEAN-HONORÉ), p. 7, 8, 10, 16, 22, 24, 30, 31, 35, 37, 40, 41, 42, 48, 80, 88, 91, 116, 120, 126-128, 129, 135, 136, 143, 166, 168, 173, 180, 203, 211, 213, 214, 216, 219, 221, 229, 231-244, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 272, 288, 296, 321, 331, 342, 343, 346, 347, 360, 388, 392, 395, 396, 397, 399, 400, 403, 404, 405.
FRAGONARD (Mme), p. 241.
FRANÇOIS Ier (roi de France), p. 56.
FRÉDÉRIC Ier (roi de Danemark), p. 270.
FRÉDÉRIC-AUGUSTE (roi de Pologne), p. 283.
FREDOU (JEAN-MARTIAL), p. 293.
FREY, p. 317.
FROULAY (comte DE), p. 30.
FUNCK-BRENTANO (FRANTZ), p. 88, 390.
FYT (JEAN), p. 179.

G

GABRIEL (JACQUES-ANGE), p. 37, 116, 119.
GAGNEREAUX (BÉNIGNE), p. 36,
GAINSBOROUGH (THOMAS), p. 85, 237, 267, 291, 315, 363.
GALLOCHE (LOUIS), p. 87, 118.
GARDEL, p. 242.
GARNERAY (JEAN-FRANÇOIS), p. 316-317, 341, 359.
GARNIER, p. 212.
GARRIGUES DE FROMENT (abbé), p. 188.
GAULT DE SAINT-GERMAIN, p. 228, 364.
GAUTHIER (THÉOPHILE), p. 220, 221.
GAUTHIER-DROUIN (Mme), p. 40.
GAXOTTE (PIERRE), p. 215.
GENCE (GABRIEL), p. 41.
GÉNILLION (JEAN-BAPTISTE), p. 359.
GENEST, p. 224.
GEOFFRIN (MARIE-THÉRÈSE RODET, dame), p. 80, 219, 273, 374, 387.
GÉRARD (baron), p. 321, 342.
GÉRARD (MARGUERITE), p. 296, 299.
GERSAINT, p. 36, 147, 150, 157, 163, 360.
GIBELIN (ESPRIT-ANTOINE), p. 321, 341.
GILLET (LOUIS), p. 371.
GILLOT (CLAUDE), p. 140-141, 158, 163.
GIORGONE (BARBARELLI, dit le), p. 183.
GIRAL, p. 332.
GIRARDET (ABRAHAM), p. 358.
GIRARDINI (FRANÇOIS), p. 116.
GIRODET DE COURCY TRIOSON (ANNE-LOUIS), p. 321, 342.
GIROUST (ANTOINE), p. 399.
GIROUST (Mlle), p. 295.
GLÜCK (CHRISTOPHE-WILLIBALD), p. 17, 43, 127, 308.
GLUCQ (JEAN), p. 148.
GOBERT (PIERRE), p. 86.
GODEFROY, p. 399.
GOLDSMITH (OLIVIER), p. 386.
GONCOURT (JULES ET EDMOND DE), p. 152, 264, 277, 285.
GONZAGUE (cardinal DE), p. 95.
GOUBAUD (ANTOINE), p. 77.

M.E.C.D. 2017

GOUGENOT (abbé), p. 392.
GOUJON (JEAN), p. 50.
GOUNOD, p. 399.
GRANDON, p. 392.
GRANET (FRANÇOIS-MARIUS), p. 366.
GRANVELLE (NICOLAS PERRENOT DE), p. 38.
GRAVELOT (HUBERT-FRANÇOIS DANVILLE-BOURGUIGNON, dit), 211, 247, 279.
GRESLY (GASPARD-GABRIEL), p. 245.
GRÉTRY (ANDRÉ-ERNEST-MODESTE), p. 43, 386, 392, 399.
GREUZE (ANNE-GENEVIÈVE), p. 396, 398.
GREUZE (JEAN-BAPTISTE), p. 16, 22, 23, 25, 42, 43, 44, 84, 216, 237, 238, 243, 246, 252, 255, 294, 303-304, 311, 318, 319, 385-397, 398, 399, 404.
GREVENBROECK (CHARLES-L.), p. 351.
GIBELIN (SIMON), p. 47, 147.
GRIMM (FRÉDÉRIC, baron), p. 188, 256, 275, 291.
GRIMOU (JEAN-ALEXIS), p. 23, 86-87, 269.
GROS (baron), p. 321, 342.
GUARDI (FRANCESCO), p. 381.
GUÉNEAU DE MONTBÉLIARD, p. 368.
GUÊPIÈRE (LOUIS-PHILIPPE DE LA), p. 46.
GUERCHIN (J.-FR. BARBIERI, dit Le), p. 94.
GUÉRIN (baron), p. 321, 339, 342.
GUÉRIN (THOMAS-FRANÇOIS), p. 35, 317.
GUÉROULT DU PAS (G.), p. 358.
GUERRA, p. 60.
GUIBAL (NICOLAS), p. 22, 46.
GUIDE (GUIDO RENI, dit le), p. 94, 95, 100, 119, 125, 332.
GUIFFREY (J.-J.), p. 159.
GUILLEMOT (ALEXANDRE-CHARLES), p. 342.
GUIRAUD (LUCIEN), p. 165.
GUISTAIN, p. 40.

H

HAENDEL (GEORGES-FRÉDÉRIC), p. 44, 144.
HALL (PIERRE-ADOLPHE), p. 294-295.
HALLÉ (NOËL), p. 91, 111, 115, 126, 212, 331.
HALS (FRANS), p. 276, 288, 291.
HAMILTON (Lady), p. 315.
HARDY (THOMAS), p. 322, 323, 324.
HARLEMAN, p. 46.
HARRIET (FULCHRAN-JEAN), p. 245.
HAYDN (FRANÇOIS-JOSEPH), p. 17, 44, 127, 216.
HEDA (WILLEM-CLAESZ), p. 179.
HEIM, p. 243.
HELVÉTUIS (CLAUDE-ADRIEN) p. 39, 279.
HENRI II (roi de France), p. 56.
HENRI (GÉRARD), p. 236.
HENRY D'ARLES (JEAN-HENRY, dit), p. 366.
HÉRODOTE, p. 26.
HILAIRE (JEAN-BAPTISTE), p. 245-246, 379.
HILDEBRANT, p. 45.
HILLEGAERT, p. 350.
HOBBEMA (MEINDERT), p. 376.
HOIN (CLAUDE-JEAN-BAPTISTE), p. 36, 246, 294.
HOLBEIN (HANS), p. 54, 55, 149, 276.
HOMÈRE, p. 26.

M.E.C.D. 2017

HOGARTH (WILLIAM), p. 250, 391.
HOOCH (PIETER DE), p. 175, 176, 195, 391.
HOUASSE (PIERRE-ANTOINE), p. 103-104.
HOUDON (ANTOINE), p. 216, 237, 242, 259, 405.
HOUEL (JEAN-PIERRE-LOUIS-LAURENT), p. 379.
HÜE (JEAN-FRANÇOIS), p. 365.
HÜET (CHRISTOPHE), p. 131, 168.
HUQUIER, p. 222.
HUISMAN (GEORGES), p. 116, 123.
HULLIN, p. 240.
HUTIN (CHARLES-FRANÇOIS), p. 47.

I

IMBERT (JOSEPH), p. 107.
INGERSOLL-SMOUSE (FLORENCE), p. 387.
INGRES (JEAN-DOMINIQUE), p. 243.
IXNARD (MICHEL), p. 46.

J

JABACH (EVERARD), p. 28, 94.
JACQUES, p. 212.
JACQUES II (roi d'Angleterre), p. 78.
JACQUES III (roi d'Angleterre), p. 68.
JADOT (JEAN-NICOLAS), p. 45.
JANINET (JEAN-FRANÇOIS), p. 379.
JARDIN (NICOLAS), p. 47.
JEAN DE BAVIÈRE, p. 54.
JEANNINET, p. 358.
JEANRON (PHILIPPE-AUGUSTE), p. 102.
JEAURAT (ÉTIENNE), p. 168, 223, 245, 247.
JÉLIOTTE (PIERRE), p. 167.
JORDAENS (JACQUES), p. 235, 241.
JOULLAIN, p. 222.
JOUVENET (Les), p. 110.
JOUVENET (JEAN), p. 33, 88, 91, 92, 96, 100, 101, 103, 110, 112, 115, 118, 132, 173, 203, 260.
JOUVENET (LAURENT), p. 103.
JOUVENET (NOËL), p. 103.
JOSZ (VIRGILE), p. 115, 139, 143, 144.
JUEL (JENS), p. 271.
JULIARD (NICOLAS-JACQUES), p. 231, 360.
JULIEN (SIMON), p. 311.
JULIENNE (JEAN DE), p. 34, 72, 119, 148, 150, 221.

K

KALFF (WILLEM), p. 179.
KAUFFMANN (ANGELICA), p. 299.
KLINGSTEDT, p. 168.
KŒNIGSMARK (AURORE DE), p. 283.

M.E.C.D. 2017

L

La Bastie (de), p. 30.
Labille-Guiard (Mme Adélaïde), p. 204, 295-296.
Laborde (vicomte de), p. 30, 37, 44.
La Bruyère (Jean de), p. 50, 109.
La Chaussée (P.-C. Nivelle de), p. 386.
Ladey (Jean-Marc), p. 207.
La Caze (Louis), p. 152.
La Croix (Frédéric), p. 47.
Lafitte, p. 339.
La Fontaine (Jean de), p. 42, 55, 120, 157, 188, 235, 237.
La Fosse (Charles de), p. 33, 91, 94. 100, 101, 102, 115, 132, 142, 332.
Lagrenée (Les), p. 321.
Lagrenée (Jean-Jacques, dit le jeune), p. 333.
Lagrenée (François-Anthelme), p. 334.
Lagrenée (Louis-Jean-François, dit l'aîné), p. 27, 35, 128, 212, 333, 335, 359.
La Guimard, p. 128, 235, 241, 242.
La Harpe (Jean-François de), p. 328.
Lajoue (Jacques de), p. 360.
Lallemand (J.-B.), p. 249, 349, 358, 359.
Lamartine (A. de), p. 371.
Lamballe (Marie-Thérèse de Savoie-Carignan, princesse de), p. 311.
Lambert, p. 245.
Lambert (Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de), p. 219.
Lancret (Nicolas), p. 26, 37, 42, 125, 131, 143, 155, 157, 158-163, 164, 165, 166, 171, 224.
Laneuville, p. 316.
Lange (Mlle), p. 40.
Lantara (Simon-Mathurin), p. 366-367.
Lapauze (Henry), p. 285.
La Porte (abbé de), p. 303.
La Porte (Henri-Horace-Roland de), p. 175, 207.
Larchevêque (P.-H.), p. 28.
La Reynière (Grimod de), p. 35.
Largillière (Nicolas de), p. 15, 24, 40, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 75-80, 83, 85, 87, 88, 89, 96, 99, 115, 132, 173, 179, 180, 182, 187, 189, 191, 263, 267, 269, 272, 276, 287, 300, 307.
La Roque, p. 144.
Lassurance, p. 116, 119.
La Tour (Maurice Quentin de), p. 7, 10, 13, 22, 23, 25, 30, 31, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 52, 54, 56, 62, 69, 70, 71, 75, 76, 80, 85, 88, 89, 96, 101, 139, 140, 147, 149, 158, 180, 197, 198, 199, 203, 213, 216, 229, 230, 243, 248, 250, 255, 256, 259, 260, 263, 264, 267, 269, 270, 271, 272, 275-285, 286, 291, 292, 294, 295, 303, 318, 319, 400, 403, 405.
Launay, p. 399.
Lavreince (Nicolas Lafrensen dit), p. 211, 250-251.
Law (John), p. 70.
Le Barbier (J.-J.-François), p. 328.
Lebas (J.-B.), p. 365.
Lebel, p. 360.
Lebel (Antoine), p. 272.
Le Blanc (abbé), p. 31.
Le Brun (Charles), p. 7, 16, 50, 56, 62, 68, 71, 78, 91, 92, 94, 96, 102, 103, 104, 108, 111, 112, 115, 172, 260, 323, 331, 343, 351, 380, 382.

M.E.C.D. 2017

Leczinska (Marie), p. 31, 188, 259, 270, 280.
Le Clerc (Fr.-Sébastien), p. 157.
Leclère (Tristan), p. 88, 375.
Le Comte, p. 188.
Lecouvreur (Adrienne), p. 40.
Le Dru (Hilaire), p. 317.
Lefèvre (Claude), p. 72.
Lefèvre (Robert), p. 311.
Le Gay, p. 317.
Le Guay, p. 31, 213.
Le Jeune, p. 38.
Le Kain (H.-L.), p. 41.
Le Lorrain (Louis-Joseph), p. 157, 321, 333.
Lely (Pierre Van der Faës, dit Peters), p. 77.
Lemercier (Népomucène), p. 328.
Le Mesle, p. 157.
Lemoine (Mlle), p. 299.
Lemoyne (Jean-Baptiste), p. 40, 52, 119, 216, 279.
Lemoyne (Jean-Louis), p. 52, 269,
Lemoyne (François), p. 7, 16, 27, 30, 33, 35, 87, 91, 92, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 104, 107, 111, 112, 115, 116-119, 123, 124, 125, 128, 129, 159, 168, 173, 219, 220, 243, 308, 395.
Lempereur (J.-B.), p. 358.
Le Nain (Les), p. 179.
Le Noir (Simon-Bernard), p. 41, 207, 292-293.
Lenoir (Marianne), p. 299.
Lenormant de Tournehem, p. 31, 33, 87, 101, 108, 270.
Le Nôtre (André), p. 368, 371.
Le Paon (Louis), p. 349, 381.
Lepautre (Antoine), p. 28.
Lépicié (François-Bernard) p. 397.
Lépicié (Nicolas-Bernard), p. 22, 26, 32, 43, 44, 47, 69, 107, 147, 197, 216, 255, 304, 385, 397-399.
Le Prince (Anne-Xavier), p. 380.
Le Prince (Jean), p. 358.
Le Prince (Jean-Baptiste), p. 211, 246, 251-252.
Le Roux, p. 25.
Le Sage (Alain-René), p. 42, 92, 144-147, 322.
Lescot (Pierre), p. 50.
Lespinasse (Éléonore-Julie de), p. 80, 256, 387.
Lespinasse (Louis-Michel, chevalier de), p. 246, 249, 349, 450, 359.
Lespinasse (Pierre), p. 46, 251.
Lesueur (Eustache), p. 28, 96, 103, 323, 324.
Lesueur (Pierre), p. 317.
Lethière (Guillaume-Guillon), p. 32, 331, 342.
Levesque de Pouilly, p. 38.
Live (Laurent de la), p. 34.
Locquin (Jean), p. 32, 101, 326, 333.
Loir (Alexis), p. 148, 277, 292.
Loir (Nicolas), p. 72.
Loriot, p. 277.
Lorrain (Claude Gelée, dit Claude), p. 149, 346, 360, 376.
Louis XIII, p. 36, 64, 351.
Louis XIV, p. 29, 32, 35, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 70, 71, 72, 78, 80, 91, 92, 94, 102, 103, 117, 129, 136, 155, 179, 182, 183, 215, 255, 300, 318, 343, 346, 352, 356, 360.
Louis XV, p. 13, 16, 17, 19, 25, 27, 30, 32, 35, 39, 44, 45, 47, 49, 56, 59, 64, 70, 71, 92, 94, 110, 115, 116, 124, 127, 131, 158, 168, 183, 184, 211, 212, 214, 215, 216, 224, 245, 255, 259, 263, 280, 285, 292, 300, 301, 302, 303, 327, 343,

M.E.C.D. 2017

344, 346, 355, 358, 360, 365, 405.
Louis XVI, p. 10, 12, 16, 19, 23, 31, 32, 33, 39, 45, 75, 129, 183, 214, 246, 255, 259, 291, 292, 293, 294, 302, 307, 308, 311, 319, 335, 341, 343, 371, 389, 398.
Louis-Philippe (roi des Français), p. 36.
Loutherbourg (Philippe-Jacques), p. 349, 381-382.
Lulli (Jean-Baptiste), p. 44, 172, 224.
Lundberg (Gustaf), p. 111, 230, 293.
Lusuriez (Catherine), p. 299.
Lutti (Benedetto), p. 300.

M

Maes (Nicolas), p. 159.
Maine (Anne-Louise de Bourbon, duchesse du), p. 219.
Maintenon (Françoise d'Aubigné, marquise de), p. 63, 72, 143.
Maller, p. 25.
Mallet (Jean-Baptiste), p. 359, 399.
Manet (Édouard), p. 12.
Manglard (Adrien), p. 367.
Mansart (Jules-Hardouin), p. 52, 117, 260, 352.
Mantoue (duc de), p. 63.
Mantz (Paul), p. 102, 119, 238.
Maratta (Carlo), p. 94, 95, 125, 352.
Marc-Antoine, p. 300.
Marcel (Pierre), p. 107, 111, 168.
Marie-Antoinette (reine de France), p. 19, 32, 293, 294, 311, 319, 327, 358.
Marie-Thérèse (impératrice d'Autriche), p. 45.
Mariette (Pierre), p. 34, 96, 104, 150, 151, 157, 163, 221, 231.
Marigny (Anne-François Poisson, marquis de), p. 16, 27, 31, 33, 197, 211, 212, 231, 270, 365, 372.
Marillier (Clément-Pierre), p. 247, 251, 399.
Marius, p. 325.
Marivaux (P. Carlet de Chamblain, dit), p. 17, 42, 79, 92, 219, 322.
Marmontel (Jean-François de), p. 43, 165, 386, 388, 392.
Marot (Daniel), p. 351.
Marteau (Louis), p. 317-318.
Martin (Les), p. 349, 380, 383.
Martin (dit l'aîné), p. 355-356.
Martin (Pierre-Denis, dit le jeune), p. 349, 355, 356.
Massé (Jean-Baptiste), p. 22.
Mauclair (Camille), p. 387.
Mauge, p. 277.
Mayer-Lamartinière (Constance), p. 296-299.
Mazarin (cardinal), p. 167, 263.
Mead (docteur), p. 147.
Mecklembourg (prince de), p. 187.
Médicis (Laurent de), p. 115.
Médicis (Marie de), p. 13, 141, 260,
Mehémet-Effendi, p. 355.
Meissonier (Justin-Aurèle), p. 214.
Ménageot (François-Guillaume), p. 33, 321, 331, 332, 336, 339, 340.
Mengaud, p. 339.
Mengs (Anton-Raphaël), p. 332, 345, 346.

M.E.C.D. 2017

Mercier, p. 111.
Mercier (Philippe), p. 47, 147, 164.
Mercier (Sébastien), p. 390.
Meredith (George), p. 323.
Mérelle (Pierre), p. 29.
Métivier, p. 399.
Metsu (Gabriel), p. 179.
Mettayez (Abraham), p. 136.
Meunier, p. 358.
Meuniez, p. 152.
Meusnier (Philippe), p. 104.
Michel (André), p. 228.
Michel (Georges), p. 380.
Michel-Ange, p. 94, 336.
Mignard (Pierre), p. 48, 56, 80, 85, 109.
Millet (Jean-François), p. 149.
Mique, p. 327.
Moitte (Alexandre), p. 358.
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit), p. 14, 42, 100, 132, 135, 144, 155, 156, 157, 213, 222.
Monet (Claude), p. 12.
Mongin, p. 359, 380.
Monnet (Ch.), p. 359.
Monnet (Jean), p. 224.
Monnoyer (Baptiste), p. 48, 179, 181, 200.
Monsigny (Pierre-Alex. de), p. 43, 44.
Montespan (Athénaïs, marquise de), p. 72.
Montesquieu (Charles de Secondat, baron de), p. 45, 328.
Montpetit (Vincent de), p. 23.
Moreau (Louis-Gabriel, dit l'aîné), p. 149, 221, 349, 359, 363, 375-379, 380, 382, 383.
Moreau (Jean-Michel, dit le jeune), p. 211, 231, 246, 247, 248, 249-250, 251.
Morel (Jean-Marie), p. 293.
Moreth, p. 358.
Moury (abbé François), p. 151.
Moussinot (abbé), p. 278.
Mozart (Wolfgang-Amédée), p. 17, 167, 256, 308.
Muffel (Jacques), p. 54.
Murphy (Victoire, O'), p. 224.

N

Nanteuil (Robert), p. 69.
Napoléon Ier, p. 11, 20, 33, 55.
Nattier (Jean-Baptiste), p. 260.
Nattier (Jean-Marc), p. 10, 13, 24, 29, 30, 31, 40, 47, 72, 83, 84, 85, 213, 255, 259-269, 271, 272, 279, 283, 288, 292, 301, 303, 304, 307, 308, 317, 318.
Nattier (Marc), p. 260.
Natoire (Charles-Joseph), p. 16, 27, 40, 91, 92, 100, 101, 105, 123-124, 125, 165, 198, 223, 327, 331, 332.
Natoire (Mlle), p. 299.
Naudet (T. C.), p. 358, 359.
Née, p. 252.
Neilson, p. 212.
Nesle (marquis de), p. 272.
Nicasius, p. 140, 184.
Noël (A.-J.), p. 349, 350, 366.
Noiret, p. 263.
Nolhac (Pierre de), p. 127, 215, 241, 242, 260, 264.
Nollet, p. 279.
Nonnotte (Donat), p. 308-311.
Norblin de la Gourdaine (Jean-Pierre), p. 47, 168, 359.
Normandie (Louis-Charles, duc de), p. 311.

M.E.C.D. 2017

O

Octavien (François), p. 131, 154.
Oeben (Jean-François), p. 212.
Ollivier (Michel-Barthélemy), p. 48, 131, 166-167.
Orry (Philibert, comte de Vignory), p. 33, 87, 101, 283.
Oudry (Jean-Baptiste), p. 22, 31, 40, 46, 79, 125, 175, 180, 181, 187-189, 213, 221, 224, 287, 350, 357, 360.
Ovide, p. 26.
Ozanne (Nicolas), p. 358.

P

Pajou (Augustin), p. 342.
Pannini (Gian-Paolo), p. 364, 372.
Papillon de la Ferté, p. 151, 152, 220.
Paris (Pierre-Adrien), p. 379.
Paris-Duverney (Joseph), p. 168.
Parizeau (Edme-Gratien), p. 23.
Parmesan (Mazzuoli, dit Le), p. 93, 95, 381.
Parrocel (Les), p. 349, 351, 383.
Parrocel (Barthélemy), p. 351-352.
Parrocel (Charles), p. 111, 166, 223, 352-355, 380.
Parrocel (Étienne), p. 300.
Parrocel (Joseph), p. 352.
Parrocel (Ignace), p. 352.
Parrocel (Louis), p. 352.
Parrocel (Pierre), p. 352.
Pater (Jean-Baptiste), p. 29, 41, 46, 131, 143, 155-158, 163, 164, 165, 166, 171, 224.
Patin (Guy), p. 167.
Paul Ier (empereur de Russie), p. 334.
Paulmy (marquis de), p. 198.
Pellegrin (abbé), p. 42.
Pequignot (Jean-Pierre), p. 366.
Perdrigeon (Marie-Françoise de), p. 83.
Pérelle, p. 351.
Pérignon (Alexis-Nicolas), p. 360.
Perrault (Claude), p. 49, 50, 52.
Perronneau (Jean-Baptiste), p. 7, 48, 70, 88, 149, 180, 216, 255, 256, 269, 276, 285-291, 292, 304, 318, 319, 403, 405.
Pesne (Antoine), p. 47, 131, 163, 164.
Peters, p. 23.
Peters (Anton de), p. 398.
Petit, p. 69, 222.
Peyre (dit le jeune), p. 46.
Peyron (Jean-Fr.-Pierre), p. 19, 321, 331, 335, 339, 343.
Peyrotte (Alexis), p. 245.
Pezet, p. 68.
Philidor (André Danican), p. 43.
Philippe II (roi d'Espagne), p. 49.
Philippe V (roi d'Espagne), p. 63, 75.
Picart (Bernard), p. 271.
Pierre (Jean-Baptiste-Marie), p. 16, 23, 33, 213, 321, 331-333, 335.
Pierre le Grand, p. 47, 260.
Pigage (Nicolas de), p. 46.
Pigalle (Élisabeth), p. 299.
Pigalle (Jean-Baptiste), p. 213, 216, 237, 279.
Piganiol de la Force (J.-Aymard de), p. 117.
Pillement (Jean), p. 131, 168.

M.E.C.D. 2017

Piles (Roger de), p. 40, 60, 99.
Pilo (Carl-Gustaf), p. 271.
Pilon (Edmond), p. 166.
Piranesi (Giovanni - Bap - tista), p. 104.
Plas (marquis de), p. 64.
Plelo (Hippolyte de Brehan comte de), p. 30.
Plutarque, p. 324.
Poirié (Ph.), p. 212.
Poilly (François de), p. 351.
Poisson (Arnould), p. 40.
Polidore, p. 380.
Polignac (duchesse de), p. 311, 312.
Pompadour (Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de), p. 14, 19, 31, 91, 124, 125, 127, 213, 214, 224, 228, 243, 264, 283, 285.
Portail (Jacques-André), p. 40, 131, 165, 230, 263.
Portalis (baron Roger), p. 246.
Pouget (Françoise-Marguerite), p. 190.
Pouplinière (Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la), p. 42.
Poussin (Nicolas), p. 16, 93, 96, 99, 103, 104, 108, 112, 140, 147, 172, 323, 324, 327, 331, 335, 345, 346, 360, 363, 373, 379, 382.
Préville (P.-L. Dubus, dit), p. 41.
Prévost (Antoine-François, Prévost d'Exiles, dit l'abbé), p. 322.
Prie (Agnès, marquise de), p. 44.
Prud'hon (Pierre-Paul), p. 36, 255, 296, 299, 317, 319, 321, 333, 343, 347.
Puget (Pierre), p. 51.

Q

Quatremère de Quincy (Ant. Chrysostome), p. 99, 344, 345, 346.
Quentin de Lorengère, p. 151, 360.
Quillard (Pierre-Antoine), p. 48, 131, 163-164.

R

Racine (Jean), p. 50, 55, 132.
Raguenet (Jean-Baptiste et Nicolas), p. 349, 350, 356-357, 366, 383.
Rameau (Jean-Philippe), p. 42, 43, 216.
Ranc (Antoine), p. 48, 68.
Ranc (Jean), p. 69.
Raoux (Jean), p. 41, 47, 49, 83-86, 214, 263, 271, 283.
Raphaël (Raffaelo Sanzio), p. 93, 94, 95, 103, 107, 241, 324, 327, 336, 380.
Ratouis de Limay (Paul), p. 300.
Réau (Louis), p. 45, 52, 165.
Rebel, p. 144.
Récamier (Julie Bernard de), p. 373.
Régent (Philippe, duc d'Orléans, dit Le), p. 29, 30, 53, 64, 86, 87, 109, 136, 158, 159, 168, 184.
Regnard (Jean-François), p. 42, 141.

M.E.C.D. 2017

Regnault (Jean-Baptiste), p. 31, 321, 332, 339.
Regnault, p. 293.
Reizel, p. 212.
Rembrandt (Harmensz, Van Ryn), p. 14, 147, 150, 228, 241, 269, 271, 272, 288.
Renard, p. 368.
Renou (Antoine), p. 19, 341.
Restout (Les), p. 110.
Restout (Jacques), p. 40, 93, 94.
Restout (Jean), p. 88, 101, 120, 123, 126, 203, 230, 247, 279.
Restout (Jean-Bernard), p. 22, 197.
Reynolds (sir Joshua), p. 85, 237, 267, 291, 315.
Riesener, p. 317.
Riesener (J.-H.), p. 212.
Rieux (Bernard de), p. 71, 280.
Rigau (Mathias), p. 68.
Rigaud (Gaspard), p. 69.
Rigaud (Hyacinthe), p. 15, 30, 40, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63-69, 70, 71, 72, 75, 76, 80, 87, 89, 96, 115, 132, 173, 179, 180, 182, 269, 272, 276, 300, 301, 307, 318, 320, 352.
Rivaltz (Antoine), p. 39, 94, 95, 96, 110.
Robert (Hubert), p. 13, 14, 126, 149, 221, 239, 249, 312, 333, 349, 350, 357, 358, 359, 366, 367-375, 376, 379, 382, 383.
Robespierre (Maximilien), p. 19.
Roettiers (J.-N.), p. 27, 212.
Rokotoff, p. 271.
Romain (Giulio Pippi, dit Jules), p. 93, 107, 380.
Romany (Mme), p. 299.
Rongeot (Charles-Antoine), p. 39.
Rosalba-Carriera, p. 70, 83, 292, 295.
Roslin (Alexandre), p. 23, 230, 294, 295.
Rothschild (baron Henri de), p. 196, 200, 203.
Rothschild (baron Louis de), p. 165.
Roucher (Jean-Antoine), p. 368.
Rousseau (Jean-Jacques), p. 17, 42, 43, 302, 308, 358, 368, 371, 383, 386, 388, 395, 397, 398, 399, 405.
Rousseau (Théodore), p. 12, 359.
Royale (Mme), p. 311, 312.
Rubens (Pierre-Paul), p. 13, 16, 49, 59, 60, 61, 62, 67, 76, 94, 99, 100, 103, 112, 132, 136, 141, 142, 147, 149, 150, 179, 184, 187, 228, 235, 260, 271.
Ruysdaël (Jacob), p. 228, 363, 376.

S

Sacchini (Antoine), p. 43.
Saint-Aubin (Augustin de), p. 249.
Saint-Aubin (Charles-Germain de), p. 249.
Saint-Aubin (Gabriel de), p. 168, 211, 246, 247-248, 253, 350.
Saint-Aubin (Louis-Michel de), p. 249.
Saint-Aubin (Pougin de), p. 249.
Saint-Gelais (Dubois de), p. 139.
Saint-Julien (baron de), p. 236.

M.E.C.D. 2017

SAINT-LAMBERT (CH.-FRANÇOIS, marquis DE), p. 368,
SAINT-LUC (comte DE), p. 272.
SAINT-NON (abbé RICHARD DE), p. 239, 372, 374.
SAINT-PIERRE (BERNARDIN DE) p. 42, 368, 371, 399.
SAINT-QUENTIN, p. 23.
SAINT-SIMON (CLAUDE-HENRI, duc DE), p. 30, 54, 63, 356.
SALOMON, p. 144.
SALLÉ (Mlle), p. 160.
SALVATOR ROSA, p. 372, 380.
SALLY, p. 47.
SANÉ (J.-F.), p. 341.
SANTERRE (JEAN-BAPTISTE), p. 75, 214, 264, 269.
SAPPHO, p. 235.
SARAZIN (JACQUES), p. 20.
SARRAZIN, p. 23.
SAXE (MARIE-JOSÈPHE DE, dauphine), p. 29, 188, 283.
SAXE (HERMANN-MAURICE DE), p. 41, 278, 279, 283.
SCARLATTI (ALESSANDRO), p. 144.
SCARRON (PAUL), p. 156.
SCHMIDT (GEORGES-FRÉDÉRIC), p. 69.
SCHOMBERG (HENRI, comte DE) p. 20.
SEDAINE (MICHEL-JEAN), p. 43, 44 388, 389, 392.
SEIGNELAY (J.-B. COLBERT, marquis DE), p. 183.
SENTENAC (PAUL), p. 373, 375.
SERGENT-MARCEAU, p. 317.
SERRE (MICHEL), p. 104-107.
SERVANDONI (JEAN-JÉRÔME), p. 224, 327, 357.
SEVIN DE LA PENNAYE (CHARLES), p. 67.
SICARDI, p. 317.
SILVESTRE (Les), p. 110.
SILVESTRE (ALEXANDRE), p. 110.
SILVESTRE (CHARLES-FRANÇOIS), p. 110.
SILVESTRE (ISRAËL), p. 110, 351.
SILVESTRE (LOUIS, l'aîné), p. 110.
SILVESTRE (LOUIS DE, le jeune), p. 104, 110-111.
SIMONNEAU (CHARLES), p. 69.
SIOUR, p. 25.
SIROIS, p. 144, 156.
SLOODTZ (MICHEL-ANGE), p. 372.
SNYDERS (FRANS), p. 59, 179.
SOBIESKI (JEAN), p. 184.
SOLIMÈNE (FRANCESCO), p. 364.
SOUFFLOT (JACQUES-GERMAIN), p. 31, 327.
SPOËDE (JAN-JACOB), p. 28, 140, 279.
STAINCTAR (MARGUERITE), p. 189, 199.
STEEN (JEAN), p. 179, 236.
STERNE (DANIEL), p. 256.
SUBLEYRAS (PIERRE), p. 95, 120, 157.
SUFFREN (bailli DE), p. 389.
SUVÉE (JACQUES-BENOIT), p. 19, 128, 316, 321, 331, 332, 335-336, 339.
SWEBACH-DESFONTAINES, p. 359.

T

TAILLASSON (JEAN-JOSEPH), p. 40, 332, 341, 399.
TARAVAL (THOMAS-RAPHAËL), p. 20, 46, 47, 126, 241, 341.
TARDIEU (NICOLAS-HENRI), p. 147, 247, 279.
TENCIN (CLAUDE-ALEXANDRINE GUÉRIN DE), p. 219.
TÉNIERS (DAVID), p. 192, 227, 228, 391, 397.
TERRAY (abbé JOSÈPHE-MARIE), p. 21.

M.E.C.D. 2017

Tessin (comte de), p. 187.
Therboursch (Anne-Dorothée), p. 299.
Thian, p. 358.
Thiers (Adolphe), p. 11.
Tibaldi (Maria-Félicia), p. 120.
Tiepolo (Jean-Baptiste), p. 120, 241.
Tillier, p. 171.
Tintoret (Jacopo Robusti, dit Le), p. 91, 94.
Tite-Live, p. 26, 323, 342.
Titien (Titiano Vecellio, dit Le), p. 94, 142, 143, 151, 183.
Tocqué (Louis), p. 21, 22, 25, 37, 40, 47, 80, 197, 256, 269-271, 272, 275, 303, 318, 319.
Tourneux (Maurice), p. 285.
Tournières (Robert Le Vrac), p. 23, 30, 40, 87, 110, 115, 118, 214.
Tremblin (André et ses fils), p. 37.
Tremolières (Pierre-Ch.), p. 16, 91, 123, 125, 223.
Trinquesse (Louis-R.), p. 245, 399.
Troost (Cornelis), p. 48.
Troy (François de), p. 40, 49, 56, 72-75, 79, 80, 148.
Troy (Jean-François de), p. 75, 91, 101, 111-115, 132, 165-166, 203, 327, 331, 341.
Troy (Nicolas de), p. 72.

V

Valade (Jean), p. 271, 293.
Valenciennes (Pierre-Henri de), p. 363, 379, 380, 382.
Valentin (Valentin de Boulogne, dit Le), p. 110.
Vallayer-Coster (Anne), p. 175, 207, 296.
Van Boucle, p. 140.
Van Dyck (Antoine), p. 49, 59, 60, 61, 62, 67, 69, 132, 147, 149, 151, 269.
Van d'Eyck (Hubert et Jean), p. 54.
Vangorp (Henri-Nicolas), p. 399.
Van Goyen, p. 228, 376.
Van der Helst (Barthélemy), p. 24.
Van der Heyden (Jean), p. 350.
Van Loo (Les), p. 110.
Van Loo (Charles-André, dit Carle), p. 26, 41, 91, 123, 125-126, 212, 213, 223, 230, 247, 302, 327, 355, 397.
Van Loo (Charles-Amédée-Philippe), p. 47, 112.
Van Loo (François), p. 223.
Van Loo (Jean-Baptiste), p. 47, 119-120, 190, 208, 341, 355.
Van Loo (Louis-Michel), p. 40, 48, 223, 302.
Van der Meulen (Ant.-François), p. 78, 156, 351, 352, 355, 356, 380.
Van Ostade (Adrien), p. 227.
Vasari (Georges), p. 380.
Vauban (Sébastien Lespretre, marquis de), p. 355.
Vauquier, p. 207.
Velasquez (Diego), p. 268.
Verdier (François), p. 68, 104.
Véri (marquis de), p. 236.
Vermeer de Delft, p. 176, 195, 391.
Vernansal, p. 111.
Vernet (Antoine), p. 364.
Vernet (Carle), p. 223, 399.
Vernet (Joseph), p. 279, 311, 312, 349, 357, 363-365, 366, 367, 376, 383.

M.E.C.D. 2017

Véronèse (Paolo Caliari, dit), p. 91, 94, 112, 142, 143.
Vestier (Antoine), p. 48, 255, 315-316, 317, 319.
Vestris (Gaetano Apolino Balthazar), p. 242.
Verwer (Abraham de), p. 351.
Vialy (Louis-René), p. 69.
Viardot (Louis), p. 229.
Victoire (Mme), p. 29.
Vien (Joseph-Marie), p. 128, 212, 228, 321, 328, 331-332, 333, 340.
Vien (Marie-Joseph), p. 332.
Vien (Mme), p. 299.
Vigée (Louis), p. 168, 292, 311.
Vigée-Le Brun (Élisabeth-Louise), p. 32, 83, 255, 295, 296, 303, 311-315, 319, 372.
Vigny (Alfred de), p. 9.
Villars (L.-Hector, duc de), p. 64, 275, 300, 356.
Villars (Otto de), p. 47.
Villeneuve (marquis de), p. 30.
Villot (Frédéric), p. 140, 364.
Vincent (François-André), p. 31, 33, 255, 316, 321, 331, 332, 336, 339, 340, 343, 367.
Vinci (Léonard de), p. 93.
Vintimille (Charles de), p. 222.
Virgile, p. 26.
Vivien (Joseph), p. 46, 49, 69-72, 75, 80, 86, 132, 276.
Vleughels (Nicolas), p. 13, 109-110, 139, 157, 223.
Voiriot (Guillaume), p. 271, 311.
Voisin (Catherine des Hayes dite La), p. 88.
Volney (François Chasse-bœuf, comte de), p. 371.
Voltaire (François Marie Arouet, dit), p. 42, 117, 147, 160, 203, 216, 231, 247, 248, 256, 278, 295, 308, 328, 368.
Vuez (Arnould de), p. 94, 103.

W

Warham (archevêque de Canterbury), p. 54.
Watelet (Claude-Henri), p. 34, 368.
Watteau (François), p. 171-172, 359.
Watteau (Jean-Antoine), p. 7, 8, 13, 16, 24, 27, 30, 34, 36, 37, 42, 43, 47, 48, 62, 72, 104, 111, 120, 128, 129, 131-155, 156, 157, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 184-187, 203, 214, 216, 219, 221, 222, 224, 228, 229, 235, 237, 346, 360, 395, 400, 403, 404, 405.
Watteau (Louis), p. 171.
Werff (Adrien de), p. 48.
Wildenstein (Georges), p. 28, 157, 159, 160, 163, 171, 204, 271, 375.
Will (Jean-Georges), p. 69, 269.
Wille (Pierre-Alexandre), p. 398.
Winckelmann (Jean-Joachim), p. 228, 345, 346.
Wouwerman (Philips), p. 381.

Z

Zeemann (Reinier Mooms, dit), p. 351.

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 NOVEMBRE 1934
PAR L'IMPRIMERIE
LOUIS BELLENAND
ET FILS, A FONTENAY-
AUX-ROSES (SEINE)

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

M.E.C.D. 2017

LEROY

HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIII SIÈCLE

4623

M.E.C.D. 2017