

## Pour une interprétation littéraire et morale de l'iconographie des repas populaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à travers les œuvres de Bourdon et Greuze

Sandrine Krikorian

### Résumé

Le thème des repas populaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se prête à l'analyse de l'évolution stylistique au fil de deux siècles et permet de mettre en valeur les persistances et nouveautés caractéristiques. Ici, les œuvres des artistes que sont Sébastien Bourdon et Jean-Baptiste Greuze figurent des scènes de repas présentant une interprétation littéraire. Ainsi, l'étude est divisée en deux temps. L'analyse porte dans un premier temps sur l'interprétation des bambochades de Bourdon liée à la moralité d'une littérature picaresque et religieuse : quelles sont les « figures-types » et thèmes des romans picaresques que l'on retrouve chez l'artiste ? Dans un second temps, Greuze, peintre d'une bourgeoisie qui incarne les valeurs de l'éducation morale (piété filiale, respect accordé à la nourriture), est étudié. Le découpage de la narration de ses œuvres permet d'établir un rapport avec le drame bourgeois fondé par Diderot.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Krikorian Sandrine. Pour une interprétation littéraire et morale de l'iconographie des repas populaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à travers les œuvres de Bourdon et Greuze. In: Tradition et innovation en histoire de l'art. Actes du 131<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Tradition et innovation », Grenoble, 2006. Paris : Editions du CTHS, 2009. pp. 172-186. (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 131-3);

[https://www.persee.fr/doc/acths\\_1764-7355\\_2009\\_act\\_131\\_3\\_1629](https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2009_act_131_3_1629)

---

Fichier pdf généré le 15/04/2021

# *Pour une interprétation littéraire et morale de l'iconographie des repas populaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à travers les œuvres de Bourdon et Greuze*

Sandrine KRIKORIAN

Docteur en histoire de l'art,  
Université de Provence Aix-Marseille I

La peinture dite de genre du XVII<sup>e</sup> siècle, diffusée dans toute l'Europe sous des formes variées, a développé, entre autres scènes de la vie quotidienne, des représentations de repas ou collations. Ce terme « populaire » employé pour désigner les repas présentés ici est un mot piège qui pourrait induire à des anachronismes. Il a semblé utile de retenir les définitions données par les dictionnaires contemporains des artistes. Dans le *Dictionnaire universel* (publié en 1690 mais écrit dans les années 1640), d'Antoine Furetière (1619-1688), le mot « populaire » désigne ce « qui appartient au peuple ». Le mot « peuple », quant à lui, a plusieurs sens dont l'un se dit « par opposition à ceux qui sont nobles, riches ou éclairés »<sup>1</sup>.

Ainsi, les dictionnaires de l'Ancien Régime proposent comme l'un des sens du mot peuple la classe la plus basse de la société. Les personnages dans les œuvres étudiées ici semblent bien correspondre à ce sens mais sont aussi, comme nous le montrerons, les représentations mentales filtrées par des stéréotypes littéraires et des préjugés sociaux que les classes supérieures projettent sur le milieu populaire, c'est-à-dire les couches basses de la population dont elles cherchent précisément à se distinguer.

L'analyse qui suit se focalise sur deux artistes<sup>2</sup> : Sébastien Bourdon (1616-1671) dont les œuvres présentées ici datent environ de 1634 à 1643 et Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) qui sont des années 1760. Les compositions de ces artistes présentent un intérêt particulier quant à l'interprétation littéraire auxquelles elles se prêtent. Elles vont donc permettre de comprendre de quelle façon les repas populaires servent de véhicule à la diffusion des idées, codes, valeurs et mentalités des sociétés contemporaines de ces représentations. On pourra y voir comment la littérature, dans ses différentes formes, est liée aux repas populaires et quelle interprétation peut en être faite.

---

1. L'édition de 1752 du *Dictionnaire de Trévoux* reprend les définitions des deux termes mais en les élargissant. Le mot « populaire » désigne ce « qui appartient au peuple, qui vient du peuple » ; le mot « peuple » a également plusieurs sens et « se dit par opposition à ceux qui sont nobles, riches ou éclairés. Qui dit peuple dit plus d'une chose ; c'est une vaste expression. Il y a le peuple qui est opposé aux Grands, c'est la populace & la multitude. Il y a le peuple qui est opposé aux sages & aux habiles, ce sont les Grands comme les petits ». Cette reprise est naturelle puisque « le *Dictionnaire universel françois et latin* dit de Trévoux est un remaniement anti-janséniste du Furetière par les jésuites de Trévoux », Bernard Quemada, « Dictionnaire », dans *Encyclopaedia Universalis*. Enfin, le *Dictionnaire de l'Académie* dans son édition de 1765 désigne le mot « populaire » comme étant ce « qui est du peuple, qui concerne le peuple, qui appartient au peuple ». Le mot « peuple », dans l'une de ses significations « se prend pour la partie la moins considérable d'entre les habitans, d'une même ville, d'un même pays ».

2. Cette étude s'inscrit dans le cadre de mon travail de doctorat intitulé : « Études d'iconographie culinaire et conviviale dans la France des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : pratiques et manières de table, objets, goûts et représentations ».

### Sébastien Bourdon : un peintre « picaresque »

Sébastien Bourdon est un peintre montpelliérain qui a beaucoup voyagé : Paris, Bordeaux, Toulouse ou encore Rome. Ce voyage dans la capitale italienne, qui s'est déroulé autour de 1635, est une étape importante dans sa carrière. En effet, à Rome puis à Paris et pendant plusieurs années, il se lance dans les « bambochades ». Les bambochades sont des tableaux qui ont été mis à la mode à Rome dans le second quart du XVII<sup>e</sup> siècle par le peintre hollandais Pieter van Laer (1599-1642) dont le surnom de « Bamboccio » (le pantin) lui a été donné en raison d'une difformité physique. Les bambochades sont des représentations pittoresques du petit peuple romain dans sa vie quotidienne, privilégiant les figures paysannes, militaires, et autres au milieu de ruines antiques.

Les bambochades de Sébastien Bourdon ne sont pas des repas à proprement parler, des repas complets avec des convives réunis autour d'une table dressée ; on note seulement la présence d'une boisson (vin), de quelques miches de pain et de quelques ustensiles<sup>3</sup> tenus par les personnages, posés sur une table ou par terre. Les repas ne constituent même pas la seule activité ni l'activité principale de ces figurations. On peut se demander ce que ces images nous apprennent sur une consommation non « normalisée » de la nourriture. On observe une volonté de montrer diverses activités lors des haltes. *Les joueurs de cartes*<sup>4</sup>, intitulé également *Scène de campagne* ou *Halte de soldats*, montre une scène qui se situe en extérieur, dans un paysage à peine visible où des tentes sont montées. La composition est séparée verticalement en deux parties par un pilier à gauche duquel des hommes et un cheval, vus de dos, sont devant une tente. À droite du pilier (dans les deux tiers de la composition), six personnages sont concentrés dans un espace relativement restreint « fermé » à droite par un arbre. Parmi ces personnages se trouvent trois hommes assis autour d'un tonneau. Celui qui regarde le spectateur, est en train de fumer, alors que les deux autres, un soldat et un bohémien, jouent aux cartes. Devant eux, une femme est assise, la poitrine dénudée, avec un enfant endormi sur ses genoux. Dans sa main droite, elle tient un verre<sup>5</sup> dans lequel une fille verse du vin d'un pichet. À droite de la femme se trouvent un chaudron et un pot en grès qui sont des ustensiles culinaires couramment utilisés et fréquemment représentés dans l'iconographie française de cette époque (par exemple dans les natures mortes de Sébastien Stoskopff). Les visages marqués et les vêtements des personnages trahissent une certaine pauvreté : les vêtements du soldat sont troués. Malgré la séparation entre les personnages, la disposition générale est étirée et plurifocale.

Dans son *Auberge dans les ruines antiques*<sup>6</sup>, on peut voir un cadrage plus large de la composition : la moitié supérieure est occupée par le décor (ruines et paysage). Là encore, la disposition générale est disloquée et ces personnages sont séparés par un arbre dont le tronc est tordu. À gauche, se trouvent les ruines antiques, une attention particulière étant portée à leur représentation et à droite, se profilent les collines romaines. Les personnages sont diversifiés et n'ont pas de communication réelle entre eux. La plupart de ces personnages sont concentrés dans la partie gauche, devant les ruines. Au premier plan, une femme assise, dépoitraillée, un enfant nu sur les genoux tient un récipient. Elle donne de la bouillie à son enfant à l'aide d'une cuillère en bois<sup>7</sup>. À ses pieds est posée une cuirasse de soldat. Derrière la mère et son enfant, un jeune garçon est assis aux pieds d'un gentilhomme qui regarde le spectateur. À une table en bois, sur laquelle se trouvent

3. Ces aliments, boissons et ustensiles ne sont pas présents dans toutes les bambochades.

4. Sébastien Bourdon, *Les joueurs de cartes*, dit aussi *Scène de camp* ou *Halte de soldats*, huile sur bois, 36,5x50 cm, Cassel, Staatliche Museum.

5. Ce verre est un verre à pied transparent tel qu'on en voit dans les représentations des frères Le Nain.

6. Sébastien Bourdon, *Auberge dans les ruines antiques*, vers 1635, huile sur toile, 50,2x64,5, Montréal, musée des Beaux-Arts.

7. Cette peinture de Bourdon est la seule dans laquelle l'enfant n'est pas nourri par allaitement.

une miche de pain et une cruche en grès, un couple d'amants est assis. À la droite d'un fût de colonne à tambour, des personnages sont entassés à l'entrée d'une tente. Enfin, à droite de la composition, un enfant boit à une fontaine tandis que derrière lui, un homme se tient debout, près d'une femme avec son enfant vue de dos et assise sur un cheval. De façon générale, ce tableau présente des personnages plus aisés : les visages sont plus paisibles et les vêtements plus riches que dans le tableau précédent. Ce tableau est une « exception » dans les bambochades de Bourdon de par l'absence des signes usuels de la pauvreté : vêtements déchirés, objets et mobilier usés, visages barbouillés... Si le tableau précédent est une vision des différentes « activités » qui peuvent se trouver lors de haltes, ici, Bourdon semble plutôt représenter les différences sociales. Une interprétation historique a été donnée de cette œuvre en la considérant comme une scène liée à la guerre de Trente Ans et au déplacement de populations civiles (épouses de soldats, prostituées, bohémiens, domestiques, colporteurs, etc.)<sup>8</sup>.

Si l'on excepte cette composition, les bambochades de Bourdon présentent la plupart du temps, des personnages déguenillés aux visages enlaidis comme dans *La halte du soldat*<sup>9</sup> ou *L'auberge au fumeur de pipe*<sup>10</sup> (fig. 1). Ces traits sont des composants stylistiques caractéristiques des peintres sévillans de ce début du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les représentations de *bodegones* (scènes de cuisine), peints entre 1617 et 1623, *La vieille femme faisant frire des œufs*<sup>11</sup> ou *Le marchand d'eau à Séville*<sup>12</sup>, de Diego Velázquez (1599-1660) : les habits sont déchirés et les faciès des personnages sont plus ou moins brutaux. De plus, on retrouve certains ustensiles : verres à pied transparents ou cruches en grès.

Le rapprochement entre les œuvres de Velázquez, qui a effectué un voyage en Italie, notamment à Rome, en 1630-1631, c'est-à-dire quelques années avant le voyage de Bourdon, et celles de l'artiste français est de nature stylistique dans un rendu qui suggère une authenticité mais on le retrouve également à un niveau d'interprétation supérieur. En effet, certaines œuvres du peintre sévillan sont inspirées par la littérature picaresque. La littérature picaresque<sup>13</sup> est née en Espagne du rejet des formes héroïques et lyriques de la Renaissance et des contrastes et désordres sociaux à un moment où le royaume est marqué par un déclin et un climat de crise. La littérature picaresque est apparue comme dérision des livres de chevalerie et travestissement burlesque du roman pastoral. Elle est aussi liée à l'existence d'ouvrages de mise en garde contre les gueux qui sont répandus en Europe à cette époque qui enseignent comment éviter les pièges. Dans la littérature espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle va naître le personnage du *pícaro* (synonyme de *picaño* qui signifie « gueux ») qui est un antihéros, un homme sans honneur, notion encore fondamentale dans l'éthique sociale espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est en marge d'une société qui est divisée entre noblesse et paysannerie, et le lignage dont il se flatte est une noblesse inversée (fils d'escrocs, de voleurs, prostituées, etc.). De plus, déraciné, orphelin, il est soumis à une errance (voyages, etc.). Le personnage du *pícaro* dans la littérature est un personnage de la basse société qui a un point de vue « bas » sur celle-ci et permet de dessiller les yeux du lecteur lettré qui observe l'antihéros et le monde dans lequel il évolue. Trois romans principaux montrent l'évolution de cette littérature. Le roman fondateur est *La vie de Lazarillo de Tormès*<sup>14</sup>, publié anonymement en 1554 mais certainement écrit vers 1525, dont le succès est immédiat et qui a été rapidement traduit en plusieurs langues : italien, allemand, anglais et français (1560). Dans *La vie de Lazarillo de Tormès*, la structure du roman est composée de circonstances, d'histoires sans d'autre

8. C'est ce qu'indique Hiliard T. Goldfarb dans la notice du catalogue d'exposition *Richelieu : l'art et le pouvoir*, p. 361.

9. Sébastien Bourdon, *La halte du soldat*, huile sur bois, 43x58 cm, Paris, musée du Louvre.

10. Sébastien Bourdon, *L'auberge au fumeur de pipe*, huile sur toile, 37x52 cm, Montpellier, musée Fabre.

11. Diego Velázquez, *La vieille femme faisant frire des œufs*, vers 1618, huile sur toile, 60x103,5 cm, Londres, National Gallery.

12. Diego Velázquez, *Le marchand d'eau à Séville*, 1620, huile sur toile, 106x82 cm, Londres, Wellington Museum.

13. Ce qui est expliqué ici sur la littérature picaresque est développé dans les ouvrages de Maurice Molho et Jean-François Reille sur les *Romans picaresques espagnols*, et de Didier Souiller, *Le roman picaresque*.

14. Ce roman a été mis à l'Index en 1559 mais a circulé clandestinement à partir des traductions des autres pays européens et une nouvelle édition plus modérée est publiée en 1573.

lien les unes avec les autres que la présence du même personnage principal. L'auteur reprend les proverbes, farces, fabliaux, contes à rire, et autres qui existaient depuis des siècles et les met en scène pour réaliser une histoire autour d'un même personnage. Le style fleurit par la suite avec *Le Gueux ou La vie de Guzmán d'Alfarache* de Mateo Alemán publié en deux parties : la première en 1599 et la seconde en 1604. C'est avec le *Guzmán*, roman « anticapitaliste » et « théologique » que le roman picaresque prend la forme qui va devenir la sienne. Le héros du roman d'Alemán voyage et son itinéraire va le ramener à son point de départ. Enfin, il se prolonge avec *La vie du Buscón*, dont le titre original est *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous* a été publié en 1626 mais écrit en 1604 par Francisco de Quevedo y Villegas. Ce livre marque la fin du roman picaresque espagnol où la négation de toutes les valeurs est poussée à un tel point de caricature qu'elle aboutit à une réification<sup>15</sup> de l'être humain ; l'être humain devient un animal à force de dégradation. De même, progressivement, dans les suites écrites au *Lazarillo*, les aventures quotidiennes virent au fantastique.

Ces romans ont influencé différents peintres espagnols durant le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, dont Velázquez dans divers genres : les tableaux mythologiques railleurs, dont le *Triomphe de Bacchus ou les ivrognes*<sup>16</sup> et le *Mars*<sup>17</sup> en soudard dénudé et pensif, où des personnages de la vie quotidienne sont représentés et, enfin et surtout, les *bodegones* (scènes de cuisine) de la période sévillane.

La littérature picaresque est liée à une partie de la vie et de l'œuvre du peintre. En effet, Mateo Alemán, est issu d'une famille sévillane juive et se sert de ce qu'il a sous les yeux<sup>18</sup> pour l'écriture de son roman. Les *pícaros* sont des personnages réels avant d'être des personnages littéraires, ils ont influencé les écrivains et marqué la jeunesse de Velázquez<sup>19</sup>. De plus, dans les années 1635, l'atelier de Velázquez a réalisé un portrait de Quevedo<sup>20</sup>, ce qui montre les rapports entre le peintre et l'un des principaux auteurs du courant picaresque.

Bourdon semble suivre le même « chemin picaresque » : les personnages de ses représentations sont des personnages de basse extraction, des antihéros : ce sont des bohémiens, des gueux qui sont soumis à une errance. En effet, il existe un lien étroit entre roman picaresque et mendicité, le *pícaro* étant un personnage de la réalité quotidienne avant de devenir un personnage littéraire. Ainsi, dans le *Lazarillo de Tormès*, le « héros » a neuf maîtres. Parmi eux, le premier, un aveugle qui a fait de la mendicité sa profession et qui l'enseigne à son élève et le troisième, un hidalgo (écuyer) qui est un pauvre, honteux de l'être, et cachant sa misère sous des dehors trompeurs et par là excite la pitié de Lazare qui mendie pour nourrir son maître. Or, les personnages dépeints par Bourdon semblent faire partie de cette classe qui mendie, vole et trompe pour se nourrir. En effet, en dehors de la mendicité, le vol est une autre option comme le montre encore le personnage de Lazare qui, par toutes sortes de tromperies, vole ses maîtres (l'aveugle mendiant et un prêtre, son deuxième maître) afin de manger à sa faim. Ainsi, à travers les romans picaresques transparaissent la misère et l'incertitude des repas de fortune pris à la sauvette, l'avidité des gens affamés mais aussi la tendance à l'ivrognerie à l'excès quand l'occasion se présente ou l'indifférence à la pudeur, à la moralité. Ces caractéristiques se retrouvent dans les bambochades de Bourdon. La tricherie se retrouve dans *Les joueurs de cartes* avec le personnage masculin présentant ses cartes au soldat et dont l'attitude, sa main gauche derrière le dos rappelle celle du tricheur dans les tableaux du *Tricheur* de Georges de La Tour (1593-1652). La tendance à l'ivrognerie et l'indifférence à la pudeur

15. Une « chosification » selon le terme exact de Maurice Molho, *Romans picaresques espagnols*, op. cit.

16. Diego Velázquez, *Le triomphe de Bacchus ou les Buveurs*, 1628, huile sur toile, 165x225 cm, Madrid, musée du Prado.

17. Diego Velázquez, *Mars*, vers 1637-1640, huile sur toile, 179x95 cm, Madrid, musée du Prado.

18. En raison de ses origines judaïques, l'écrivain a également pu être méprisé et pouvait être considéré comme étant proche d'un *pícaro*.

19. Velázquez, p. 24.

20. L'auteur de Don Pablo de Ségovie était un aristocrate lettré.

sont présentes dans *L'auberge au fumeur de pipe* et dans *Les gueux devant un four à chaux*<sup>21</sup> (fig. 2) ainsi que dans *L'auberge dans les ruines antiques* avec le couple attablé. Par ailleurs, la collation déposée sur cette table rappelle la faim courante chez le *pícaro*. Les personnages de Bourdon incarnent donc des valeurs contraires à toute morale et à toute religion (tromperie, vol, intempérance, indécence). L'aspect aléatoire des pseudo-repas et des compositions elles-mêmes est donc significatif.

Bourdon n'est d'ailleurs pas le seul peintre français à être influencé par la littérature picaresque ; elle inspire également d'autres artistes français comme Jacques Callot (1592-1635), Georges de La Tour (1593-1652), Georges Lallemant (vers 1575- vers 1635) ou Claude Vignon (1593-1670)<sup>22</sup>. Évoquons rapidement quelques traits « picaresques » discernables chez les autres artistes français du XVII<sup>e</sup> siècle et de voir un certain fonds commun des repas populaires de la première moitié du siècle. Aussi, Jacques Callot représente la série des *Gueux* (1622) lors de son séjour en Toscane mais aussi la série des *Bohémiens* (dessinée et gravée en Lorraine dans les années 1620) constituée de quatre gravures dont l'une est intitulée *La halte des bohémiens : les apprêts du festin*<sup>23</sup>. Cette œuvre présente un camp où se côtoient bohémiens et soldats dans une composition étalée et disloquée. Mise à par la thématique de frugalité du repas et de la nécessité liée à la faim (ici on a exceptionnellement à faire à un festin et non un repas quotidien), certaines des « caractéristiques picaresques » que l'on a vues chez Bourdon se retrouvent dans cette gravure : l'errance ou l'indifférence à la pudeur notamment avec le personnage qui se soulage à droite de la composition. Dans *Les mangeurs de pois*<sup>24</sup> de Georges de La Tour et dans *Georges prompt à la soupe*<sup>25</sup> de Georges Lallemant, on retrouve la pauvreté des vêtements (chez La Tour<sup>26</sup>), les faciès brutaux et la frugalité du repas, des pois (pour les deux artistes), les gestes brutaux et les repas pris debout.

Si dans les *bodegones* de Velázquez, des personnages de la vie quotidienne peuvent être considérés comme des « figures-types » issus de la littérature picaresque, ils sont aussi utilisés comme acteurs de scènes religieuses comme l'ont pratiqué les peintres du courant caravagesque. Aussi, en dehors de la représentation inverse des valeurs morales, les œuvres de Bourdon posent également la question suivante : ces bambochades peuvent-elles apparaître comme un exemple négatif permettant de prôner, de façon implicite, une moralité religieuse ? Cette hypothèse ne peut dans l'état actuel des recherches être définitivement établie mais on peut tenter d'y apporter quelques éléments de réponse. En effet, ces œuvres s'insèrent dans un environnement socio-religieux particulier lié à la Contre-Réforme. Pour lutter contre la doctrine des protestants de la prédestination, les théoriciens catholiques incitent les artistes à représenter les œuvres de miséricorde dont deux sont liés à la subsistance (nourrir les affamés, désaltérer les assoiffés, vêtir les démunis, soigner les malades, accueillir les pèlerins, visiter les prisonniers, ensevelir les morts). Or, même si Bourdon est protestant, il a été près de se convertir au catholicisme<sup>27</sup>, vit dans un pays catholique et a représenté, à plusieurs reprises au cours de sa carrière, des sujets rejetés par les protestants et prônés par les catholiques (œuvres de miséricordes, Vierges à l'Enfant, etc.). De plus, un débat sur la pauvreté et la façon de la résoudre existe et a même donné lieu à des traités. Jean-Louis Vives (1492-1540) avait publié le *De subventionem pauperum* qui prône une morale chrétienne pour lutter contre la

21. Sébastien Bourdon, *Les gueux devant un four à chaux*, huile sur toile, 55x75 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

22. Claude Vignon, *Homme à table*, huile sur toile, 91x70 cm, Kharkov, musée des Beaux-Arts.

23. Jacques Callot, *La halte des bohémiens : les apprêts du festin*, eau-forte rehaussé de burin, 12,4x23,7 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts.

24. Georges de La Tour, *Les mangeurs de pois*, vers 1622, huile sur toile, 74x87 cm, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

25. Georges Lallemant, *Georges prompt à la soupe*, vers 1625, huile sur toile, 111x81 cm, Varsovie, musée national.

26. On doit noter que chez Lallemant, on assiste à un contraste entre les visages des personnages qui sont ceux du bas peuple et les vêtements et la « table » (nappe blanche, assiette en céramique décorée, cuillère) qui sont représentatifs d'un milieu plus aisé.

27. J. Thuillier, *Sébastien Bourdon*, p. 39.

pauvreté (suppression de la mendicité<sup>28</sup>). Vives n'est qu'un des apôtres modernes de la charité, qui est le fondement de la société catholique. D'autres théoriciens plus contemporains de Bourdon, tels que saint Vincent de Paul (1581-1660), fondateur avec Louise de Marillac de la congrégation religieuse des Filles de la Charité, ou François de Sales (1567-1622) ont pu l'influencer. Ce dernier, dans le chapitre XV de la troisième partie (« Comme il faut pratiquer la pauvreté réelle demeurant néanmoins réellement riche ») de son *Introduction à la vie dévote* (publiée à Lyon en décembre 1608), traite de la charité où il explique qu'il faut donner, avec son cœur, une partie de ses biens aux pauvres :

« car donner ce qu'on a, c'est s'appauvrir d'autant, et plus vous donnerez plus vous vous appauvrerez. Il est vrai que Dieu vous le rendra, non seulement en l'autre monde, mais en celui-ci, car il n'y a rien qui fasse tant prospérer temporellement que l'aumône : mais en attendant que Dieu vous le rende vous serez toujours appauvrie de cela. Ô le saint et riche appauvrissement que celui qui se fait par l'aumône !<sup>29</sup> ».

Ainsi, dans ce contexte, Bourdon peut apparaître comme un peintre « catholique » qui montre des personnages de basse extraction afin d'en souligner l'existence et la pauvreté mais également de tenter de lutter contre cette classe mendicante, voleuse, trompeuse ainsi que faire acte de charité. Cette hypothèse peut être appuyée par le fait que Bourdon est, artistiquement, un peintre proche des frères Le Nain dont les tableaux possèdent une interprétation religieuse et qui s'insèrent justement dans ce contexte socio-religieux<sup>30</sup>.

Qui plus est, la littérature picaresque espagnole (de ses débuts à la cristallisation du genre<sup>31</sup>) possède une interprétation théologique. En réalité, c'est avec le *Guzmán* que la littérature picaresque acquiert une dimension théologique et morale qui n'était que sous-entendue dans le *Lazarillo*. Ainsi, le héros de Mateo Alemán n'a qu'un moyen pour sortir de sa gueuserie : la transcendance morale et religieuse<sup>32</sup>. Même si les fonctions des écrivains et des peintres ne sont pas les mêmes au XVII<sup>e</sup> siècle, Bourdon semble utiliser le même principe que les auteurs de romans picaresques pour recommander une moralité religieuse : la négativité de l'exemple permet de montrer ce qui n'est pas vertueux.

Les bambochades de Bourdon que l'on vient d'étudier peuvent donc présenter trois niveaux de signification plus ou moins liés à la réalité généralement observée quotidiennement et plus ou moins en rapport avec des événements et des circonstances historiques précis vécus par lui. Ainsi, pour Sébastien Bourdon, la vie de bohème est non seulement quelque chose qu'il a sous les yeux mais c'est également quelque chose qu'il a vécu. En effet, à court d'argent et sans travail, il s'est engagé dans l'armée (certainement vers 1632-1634) avant de se rendre à Rome ; les soldats côtoient les bohémiens, gueux, vagabonds et tous cohabitent lors des déplacements, ce que Bourdon montre dans ses bambochades. Un autre sens est lié à la littérature picaresque par ses « figures-types » et dans le cas qui nous concerne, l'image des collations de fortune, improvisées, « déstructurées », qui montrent la faim, la frugalité et la tendance au vice ; l'idée des auteurs picaresques étant que la misère dégrade les êtres humains et les entraîne à toutes les formes de vol de nourriture, de tromperie pour survivre.

28 J. Cornette, « Les frères Le Nain et la « culture des images » dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Société, culture, vie religieuse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, p. 117-118.

29 François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, p. 175.

30 J. Cornette, « Les frères Le Nain et la « culture des images » dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Société, culture, vie religieuse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, p. 117-118.

31 Ceci est vrai jusqu'au *Buscón* de Quevedo à partir duquel le récit picaresque se dépossède de son sujet propre avec comme seul aspect conservé l'intention péjorative.

32 L'auteur met en scène un personnage de basse extraction qu'il maintient dans sa gueuserie pour en montrer la bassesse et montrer que dans un combat entre le vice et la vertu, le *pícaro* qui choisit le vice au lieu de la morale chrétienne reste dans sa gueuserie.

### Jean-Baptiste Greuze : un peintre « bourgeois »

Les figures picaresques se démodent et disparaissent de la littérature et de la peinture au siècle des Lumières : une nouvelle attitude, de nouveaux types d'images « populaires » leur succèdent.

Portraitiste, peintre d'histoire malheureux, Jean-Baptiste Greuze, a connu le succès par ses scènes de genre. Au Salon de 1763, Greuze expose son tableau intitulé la *Piété filiale*<sup>33</sup>, dont l'un des dessins préparatoires<sup>34</sup> avait été exposé au Salon de 1761, et qui représente un paralytique soigné par sa famille. La scène se situe à l'intérieur d'une maison relativement spacieuse. Les personnages sont disposés en frise, ce qui est une caractéristique des peintures de genre de l'artiste. Ce parallélisme est coupé par la ligne oblique du corps du vieillard (parallèle à celle de l'escalier). La description de ce tableau est donnée par Denis Diderot (1713-1784) dans la critique de son *Salon*<sup>35</sup>.

En ce qui concerne les aliments donnés au malade, on peut voir un meuble, à droite, sur lequel se trouvent les apprêts d'un repas composé de pain, certainement de vin (bouteille) et d'une volaille. Au centre de la composition, le jeune homme tient une assiette et une cuillère pour nourrir le paralytique. Ainsi, comme dans les peintures de Bourdon, le repas constitue un des aspects de la vie quotidienne qui a sa place à côté de la lessive, des soins du corps, etc. Ici, plusieurs aspects ressortent : un repas plus ou moins rituel, une solidarité familiale, ainsi qu'une hygiène et une diététique marquées par des aliments reconstituants. En réalité, le sujet dominant de ce tableau est lié à l'éducation et aux conséquences qu'on en retire mais le souci d'authenticité pousse Greuze à un tableau qu'il veut complet, descriptif de tous les aspects d'un sujet pour convaincre son spectateur de son authenticité : le repas préparé pour l'infirmes est un des éléments essentiels des soins que lui prodigue sa famille. En effet, Diderot, dans ses *Salons* indique le sujet de la composition. Il explique au Salon de 1761 que :

« Le peintre a appelé [le dessin préparatoire] le *Fruit de la bonne éducation* »<sup>36</sup>

et au Salon de 1763, il explique :

« Qu'on l'intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée* »<sup>37</sup>.

La question de l'éducation morale qui est traitée ici implique la vertu comprenant la piété filiale, le respect des parents, le dévouement, la reconnaissance, la gratitude filiale. Cette éducation était déjà présente dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avec *Le Bénédicité*<sup>38</sup> de Jean-Siméon Chardin (1699-1779), dont la première version date de 1740, et qui est déjà le symbole d'une classe sociale laborieuse, vertueuse et qui rend grâce à Dieu de ses bontés, comme le prouve l'attitude des deux petites filles dont les mains sont jointes en signe de prière.

La question de l'éducation, importante durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, transparaît dans d'autres œuvres de Greuze. Au Salon de 1765, Greuze expose un tableau intitulé *L'enfant gâté*<sup>39</sup>, qui se présente comme un contre-exemple de la *Piété filiale*. La scène se déroule à l'intérieur d'une maison dans un certain désordre (divers objets sont posés par terre, etc.).

33. Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale*, 1763 (Salon), huile sur toile, 115,5x146 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.

34. Jean-Baptiste Greuze, *Un paralytique soigné par sa famille*, 1761 (Salon), pinceau, lavis d'encre de Chine et d'encre brune sur papier blanc, 50x61 cm, Le Havre, musée des Beaux-Arts.

35. Cf. annexe. Diderot et l'art de Boucher à David. *Les Salons, 1759-1781*, p. 232-234.

36. *Ibid.*, p. 230.

37. *Ibid.*, p. 232.

38. Jean-Siméon Chardin, *Le Bénédicité*, 1740, huile sur toile, 49,5x38,5 cm, Paris, musée du Louvre.

39. Jean-Baptiste Greuze, *L'enfant gâté*, 1765 (Salon), huile sur toile, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.



Cette composition montre deux personnages, une mère et son fils. Celui-ci, debout, est en train de donner à son chien, à l'aide d'une cuillère, la soupe qu'il doit manger. Il regarde sa mère, assise près de lui, qui le regarde à son tour avec indulgence en souriant, ce qui a indigné un critique du Salon, Mathon de la Cour<sup>40</sup>. Cette peinture montre donc l'indulgence coupable de la mère qui ne corrige pas les défauts de son enfant, ce qui entraînera, certainement, par la suite son inconduite. À travers cette œuvre, ce sont le gaspillage de nourriture et la faiblesse morale de la mère qui sont critiqués par l'artiste. Dans une autre composition, Greuze traite, en l'opposant à l'œuvre précédente, du même groupe de personnages dans son dessin intitulé *Une mère réprimandant son enfant*<sup>41</sup>. Cette composition représente également un intérieur dans lequel on voit l'enfant qui donne une cuillère remplie de soupe à son chien. L'enfant, assis, regarde sa mère, un doigt sur sa bouche<sup>42</sup>. Celle-ci, qui s'est levée de sa chaise, réprimande son enfant, l'air sévère et le doigt pointé vers lui. Ces deux œuvres présentent un double intérêt : elles insistent sur le respect de la nourriture accordée par la Providence, comme dans *Le Bénédicité* de Chardin, et sont également les exemples de deux éducations opposées, l'une négative et l'autre positive.

Leur intérêt est également lié à un autre aspect. Greuze a lui-même été un « théoricien » de l'éducation. En 1861 a été publié de façon posthume un manuscrit que l'artiste avait écrit<sup>43</sup> (et dicté) et qui est intitulé *Un Roman de Greuze*. Ce roman a pour titre original *Bazile et Thibault, ou les deux éducations*. En vingt-six épisodes (paragraphe plus ou moins longs), il relate la vie de deux jeunes garçons dont l'un, Bazile, a reçu une bonne éducation de ses parents et l'autre, Thibault, a reçu une éducation trop indulgente. Chaque épisode raconte, séparément, la vie des garçons et seuls quelques-uns de ces épisodes présentent les deux personnages en même temps<sup>44</sup>.

Les trois œuvres de Greuze présentées ici sont donc un exemple de l'interprétation morale de cette période où les valeurs morales bourgeoises, dont la bonne éducation, sont prônées. La bourgeoisie, qui, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, désigne une classe sociale composée d'hommes possédant une fortune mobilière (marchands, commerçants, etc.) et ceux appartenant à des professions libérales<sup>45</sup>, voit un développement des valeurs qui lui sont liées. Ainsi, Greuze utilise des personnages issus des milieux populaires, ici à travers des scènes de repas, pour prôner ces valeurs bourgeoises : amour filial, éducation, recherche de la vertu... Il prône donc une morale « civile » liée à une classe de la société et non pas à la société dans son ensemble. Les valeurs chrétiennes sont omniprésentes mais les moyens et arguments évoqués pour inculquer les vertus sont différents. En effet, avec les philosophes, l'argumentation ne porte plus sur la recherche du salut ou la peur de l'enfer mais sur des notions plus personnelles (respect, dignité de l'homme).

40. « On vient de lui donner une soupe : au lieu de la manger, il en donne tout doucement les cuillères à un chien. La mère rit et regarde cette gentillesse avec une complaisance extrême. » dans E. Munhall, *Jean-Baptiste Greuze*, p. 102.

41. Jean-Baptiste Greuze, *Une mère réprimandant son enfant*, plume et pinceau, lavis d'encre grise et brune sur papier blanc mis au carreau, 45,5x34,4 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute.

42. La mimique de l'enfant est peut-être aussi un moyen d'attendrir sa mère qui le réprimande.

43. Seul l'épisode F est de sa main ; le reste a été dicté par l'artiste. Ce roman est reproduit en annexe dans le livre d'A. Brookner, *Greuze, the rise and fall of an eighteenth century phenomenon*.

44. « e) Bazile à l'âge de six ans. Le jeune Bazile aperçoit un pauvre avec un petit garçon qui demande l'aumône ; la scène se passe dans une grande cour au bas de l'escalier, d'où il a l'air de descendre avec précaution. Comme il n'a rien à donner que son déjeuner qui est un morceau de pain et deux pommes, il en fait volontiers le sacrifice en se cachant le mieux qu'il peut ; il regarde avec un air inquiet à une fenêtre qui est au-dessus de sa tête pour savoir s'il n'est pas aperçu. Le père et la mère sont au haut de perron, qui, le voyant sans en être vus, s'embrassent et semblent s'applaudir de voir dans leur enfant un aussi bon cœur et un aussi bon naturel. » « j) Faiblesse dangereuse de la mère de Thibault. La mère du jeune Thibault le fait déjeuner dans son lit après dix heures du matin, ce qui est indiqué par un rayon de soleil qui marque sa hauteur et qui donne dans la chambre. Sa mère est assise auprès de son lit, tenant un pot de confitures avec lesquelles elle le fait déjeuner. La grand-mère aussi auprès du lit, d'une colère furieuse, fait des reproches à sa fille de la faiblesse qu'elle a pour son petit-fils et semble lui prédire toutes sortes de malheurs. » *Ibid.*

45. R. Pernoud ed altri, « Bourgeoisie française », dans *Encyclopaedia Universalis*.

Ces trois compositions présentent également un autre intérêt : celui de la narration visuelle et de la similitude avec un genre littéraire : le théâtre. Avec *L'enfant gâté* et *Une mère réprimandant son enfant*, on assiste à un « découpage » de la narration. L'artiste choisit des instants d'une action qu'il transcrit visuellement. Quant à la *Piété filiale*, Diderot, dans son *Salon* de 1763, répond aux accusations de critiques qui se plaignent de la ressemblance des figures des personnages de tous les tableaux de Greuze. Diderot défend son ami :

« D'accord, mais si le peintre l'a voulu ainsi ? S'il a suivi l'histoire de la même famille. »<sup>46</sup>.

Par cette simple phrase, il confirme l'hypothèse de l'existence d'une narration picturale. Ce principe de narration picturale a déjà été mis en pratique en Angleterre par William Hogarth (1697-1764) qui, dans ses peintures et gravures, ne s'est pas contenté d'illustrer une littérature déjà existante, mais a illustré son propre talent de narrateur. En témoignent les nombreuses séries réalisées par l'artiste : *A Harlot's Progress* (*La carrière d'une prostituée* ; 1732), *A Rake's Progress* (*La carrière d'un roué* ; 1735), le *Marriage à la mode* (1745), *An Election* (*La campagne électorale* ; 1754), mais aussi et c'est la série la plus importante pour notre étude, *Industry and Idleness* (*Travail et Oisiveté*) réalisée en 1747<sup>47</sup>. Cette série de douze planches gravées montre les conséquences positives du travail dans la vie d'un apprenti sérieux au nom prédestiné (Francis Goodchild, Francis Bonenfant) et les conséquences négatives de l'oisiveté de son camarade apprenti comme lui (Thomas Idle, Thomas Oisif)<sup>48</sup>. Le principe de comparaison qu'emploiera Greuze plus tard est déjà présent dans l'œuvre d'Hogarth : les vies des deux garçons sont déroulées sous nos yeux, de façon alternée, exception faite de quelques planches où l'on trouve les deux apprentis représentés ensemble. Les destins des deux apprentis sont aussi opposés que leurs éducations : l'apprenti travailleur épouse la fille de son maître et finit maire de Londres, tandis que l'apprenti oisif tue un homme pour le voler et, trahi par sa compagne, une prostituée, il finit par être exécuté ; sa condamnation étant d'ailleurs prononcée par son camarade désespéré de devoir exécuter cette sentence. Greuze, dans son roman, utilise le même principe et la ressemblance est poussée jusque dans ce dernier aspect (condamnation de Thibault par Bazile)<sup>49</sup>. On peut donc voir un déroulement visuel du cycle narratif existant chez Hogarth qui se retrouve, de façon beaucoup moins développée et achevée, chez Greuze.

Pour cette série *Industry and Idleness*, Hogarth s'est inspiré de pièces bourgeoises du théâtre élisabéthain. Greuze utilise également le théâtre comme source d'inspiration : le drame bourgeois (genre théâtral qui apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle). L'amitié qui lie Greuze à Diderot n'est pas étrangère à cette influence. Si quelques œuvres de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sont les prémices du genre du drame bourgeois, c'est avec Diderot que ce genre théâtral est réellement fondé à travers ses pièces du *Fils naturel* (1757) et du *Père de famille* (1758). Ce genre est caractérisé par le traitement de la vie familiale bourgeoise tournée vers la morale avec la recherche de la vertu. Ainsi, l'influence de Diderot sur Greuze confirme l'interprétation de la morale bourgeoise qui est faite de ses œuvres. Dans la *Piété filiale*, les vertus représentées sont l'éducation et l'attention des enfants envers leurs parents. On assiste ainsi à un changement d'univers par rapport aux romans picaresques. En effet, ces derniers sont constitués de plusieurs épisodes dans un espace et un temps ouverts alors que le théâtre présente une action concentrée dans un espace clos et un temps limité.

Dans le drame bourgeois (écrit ou peint), on voit en réalité l'opposition des vertus bourgeoises (économie, parcimonie) par rapport au vice de la société aristocratique (gaspillage, profusion). En cela, Greuze rejoint une fois de plus Hogarth qui est le peintre

46. Diderot et l'art de Boucher à David. *Les Salons, 1759-1781*, p. 233-234.

47. William Hogarth, *Industry and Idleness*, 1747, série de douze planches gravées.

48. On remarque que les noms donnés par Hogarth à ses personnages sont en rapport avec leur personnalité.

49. Cf. annexe.

de la bourgeoisie anglaise et qui, par des exemples négatifs, prône ses vertus<sup>50</sup>. Dans les *Entretiens sur le fils naturel* qui font suite à la pièce, Diderot, sous la forme d'un dialogue entre lui et l'un des personnages de la pièce, Dorval, fonde le drame bourgeois, le hiérarchise<sup>51</sup>, etc. Lors du premier des trois entretiens, il est expliqué la différence entre un « coup de théâtre » et un « tableau »<sup>52</sup> :

« un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau »<sup>53</sup>.

Cette citation permet un approfondissement de la lecture de la peinture de Greuze. Dans la *Piété filiale*, la composition est donc un tableau dans les deux sens du terme. En effet, c'est un tableau en tant que peinture, en tant qu'illustration visuelle, mais c'est aussi un tableau dans le sens théâtral du terme : il représente un instant dans la vie des personnages tels qu'ils pourraient être disposés sur une scène de théâtre et dégageant la même émotion que s'ils étaient des acteurs.

Ainsi, ces œuvres nous apprennent bien plus sur la vision du petit peuple puis de la bourgeoisie laborieuse qu'ont développée des écrivains cherchant à édifier leurs contemporains sur la réalité de l'alimentation à cette époque. Analyser les œuvres d'art picturales comme documents renseignant sur les conditions matérielles « réelles » des siècles passés est à la fois pauvre et inexact. Produits de la culture régnant à diverses époques, les peintures, destinées aux classes privilégiées, instruites et cultivées, s'inscrivent dans des visions et des thématiques qui transcendent les limites des différents genres et modes d'expression. Le pittoresque exagéré de la satire sociale picaresque, issue de l'Espagne du *Siglo de oro*, fait place à une vision à la fois plus grave et plus sentimentale dans le Paris des philosophes, marqué par l'anglomanie, la réception des idées économiques, philosophiques, morales et artistiques anglaises.

### Résumé

Le thème des repas populaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se prête à l'analyse de l'évolution stylistique au fil de deux siècles et permet de mettre en valeur les persistances et nouveautés caractéristiques. Ici, les œuvres des artistes que sont Sébastien Bourdon et Jean-Baptiste Greuze figurent des scènes de repas présentant une interprétation littéraire. Ainsi, l'étude est divisée en deux temps. L'analyse porte dans un premier temps sur l'interprétation des bambochades de Bourdon liée à la moralité d'une littérature picaresque et religieuse : quelles sont les « figures-types » et thèmes des romans picaresques que l'on retrouve chez l'artiste ? Dans un second temps, Greuze, peintre d'une bourgeoisie qui incarne les valeurs de l'éducation morale (piété filiale, respect accordé à la nourriture), est étudié. Le découpage de la narration de ses œuvres permet d'établir un rapport avec le drame bourgeois fondé par Diderot.

50. La seule série ne mettant pas en scène la classe bourgeoise chez Hogarth est le *Marriage à la mode*. Pour cette série sont les protagonistes sont des aristocrates, l'artiste fait appel à des graveurs français, ce qui prouve un certain lien entre les deux pays qui a certainement permis à Greuze d'avoir connaissance des œuvres de l'artiste anglais.

51. Diderot définit cinq genres dans la théorie des genres dramatiques : le burlesque, le genre comique, le genre sérieux, le genre tragique, le merveilleux.

52. La peinture d'histoire est l'équivalent d'un coup de théâtre et la peinture de genre d'un tableau.

53. D. Diderot, « Entretiens sur le Fils naturel (Dorval et moi) », dans *Écrits sur le théâtre. Tome I : le drame*, p. 69.

## Bibliographie

### Sources

*Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé « Dictionnaire de Trévoux », Paris, s.n., 1752, 7 volumes.*

*Dictionnaire de l'Académie française, Paris, chez les libraires associés, 1765.*

Diderot Denis, *Écrits sur le théâtre. Tome I : le drame*, Pocket, 1995 (édition établie par Alain Ménil).

Furetière Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690, 3 volumes.

*Romans picaresques espagnols*, Gallimard, 1968 (édition établie par Molho Maurice et Reille Jean-François).

Sales François de, *Ceuvres*, Gallimard, 1969 (édition établie par Ravier André et Devos Roger).

### Études

#### Sébastien Bourdon : un peintre « picaresque »

AAVV, Velázquez, dans *Dossier de l'art*, décembre 1999 – janvier 2000, n°63.

CHONÉ Paulette (dir.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Nancy, musée historique lorrain, 13 juin-14 septembre 1992, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

CORNETTE Joël, « Les frères Le Nain et la « culture des images » dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Société, culture, vie religieuse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de 1995, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 91-135.

GUDIOL José, *Velázquez (1599-1660). Sa vie, son œuvre, son évolution*, Barcelone, ediciones Polígrafa, 1983 (traduction par Marrast Robert).

LÓPEZ-REY José, *Velázquez artiste et créateur*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1881.

MÉROT Alain, *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 1994.

*Richelieu : l'art et le pouvoir*, Montréal, musée des Beaux-Arts, Paris, 2003.

SOULLER Didier, *Le roman picaresque*, Que sais-je ?, n° 1812, Paris, P.U.F., 1980.

THUILLIER Jacques, *Sébastien Bourdon*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

*Velázquez*, museo del Prado, 23 Enero-31 Marzo 1990, Ministerio de Cultura, 1990.

#### Jean-Baptiste Greuze : un peintre « bourgeois »

BROOKNER Anita, *Greuze, the rise and fall of an eighteenth century phenomenon*, Londres, Paul Elek Limited, 1972.

*Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781*, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984 – 6 janvier 1985, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985.

MUNHALL Edgar, *Jean-Baptiste Greuze*, Hartford, San Francisco, Dijon, 1976-1977.

SHESGREEN Sean, *Engravings by Hogarth. 101 prints*, New York, Dover Publications, 1973.

## Annexe

« Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène, et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique, étendu dans son fauteuil, la tête appuyé sur un traversin, et les pieds sur un tabouret. Il est habillé. Ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et petits-enfants, la plupart empressés à le servir. Sa belle tête est d'un caractère si touchant ; il paraît si sensible aux services qu'on lui rend ; il a tant de peine à parler, sa voix est si faible, ses regards si tendres, son teint si pâle, qu'il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer. À sa droite, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché. À gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci. Sa peine n'est pas seulement sur son visage ; elle est dans ses jambes, elle est partout. De derrière le fauteuil du vieillard sort une petite tête d'enfant. Il s'avance ; il voudrait bien aussi entendre son grand-papa, le voir et le servir ; les enfants sont officieux. On voit ses petits doigts posés sur le haut du fauteuil. Un autre, plus âgé, est à ses pieds et rrange la couverture. Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre, et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau ! Comme il l'offre ! Il croit que cela va guérir le grand-papa. Plus loin, à la droite du vieillard est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret ; elle a la tête appuyée sur sa main. Elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme. À côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique. Elle est aussi assise sur une chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure. Elle a cessé son ouvrage, et elle avance de côté sa tête pour entendre. Du même côté, tout à fait à l'extrémité du tableau, une servante qui était à ses fonctions prête aussi l'oreille. Tout est rapporté au principal personnage et ce qu'on fait dans le moment présent, et ce qu'on faisait dans le moment précédent. Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde qui sèche. Ce drap est très bien imaginé et pour le sujet du tableau et pour l'effet de l'art [...]. », dans *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781*, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984 – 6 janvier 1985, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985, p. 232-234.

« x) Crime horrible de Thibault.

Thibault se livre avec des femmes de mauvaise vie chez lesquelles il assassine un jeune homme pour le voler. Il est arrêté, traîné en prison avec ses complices et jeté dans les cachots. Après avoir subi plusieurs interrogatoires, Thibault paraît assis sur la sellette devant Bazile pour lors lieutenant criminel de l'endroit. Bazile est pénétré de la plus vie douleur, ne peut résister à la vue d'un de ses anciens camarades sur lequel il est obligé de prononcer la peine de mort ; il détourne les yeux. Deux autres juges sont à ses côtés ; le greffier est assis devant une petite table sur laquelle il écrit et à la porte sont le guichetier, deux soldats et un gros chien. La salle est décorée avec quelques instruments qui servent à la question. », dans « Bazile et Thibault, ou les deux éducations », dans Anita BROOKNER, *Greuze, the rise and fall of an eighteenth century phenomenon*, Paul Elek Limited, Londres, 1972, p. 160.

### Liste des illustrations

Sébastien Bourdon, *Les joueurs de cartes*, dit aussi *Scène de camp* ou *Halte de soldats*, huile sur bois, 36,5x50 cm, Cassel, Staatliche Museum.

Sébastien Bourdon, *Auberge dans les ruines antiques*, vers 1635, huile sur toile, 50,2x64,5, Montréal, musée des Beaux-Arts.

Sébastien Bourdon, *La halte du soldat*, huile sur bois, 43x58 cm, Paris, musée du Louvre.

Figure 1 : Sébastien Bourdon, *L'auberge au fumeur de pipe*, huile sur toile, 37x52 cm, Montpellier, musée Fabre.



Diego Velázquez, *Vieille femme faisant frire des œufs*, vers 1618, huile sur toile, 60x103,5 cm, Londres, National Gallery.

Diego Velázquez, *Le marchand d'eau à Séville*, 1620, huile sur toile, 106x82 cm, Londres, Wellington Museum.

Diego Velázquez, *Le triomphe de Bacchus ou les Buveurs*, 1628, huile sur toile, 165x225 cm, Madrid, musée du Prado.

Diego Velázquez, *Mars*, vers 1637-1640, huile sur toile, 179x95 cm, Madrid, musée du Prado.

Figure 2 : Sébastien Bourdon, *Les gueux devant un four à chaux*, huile sur toile, 55x75 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.



Claude Vignon, *Homme à table*, huile sur toile, 91x70 cm, Kharkov, musée des Beaux-Arts.

Jacques Callot, *La halte des bohémiens : les apprêts du festin*, eau-forte rehaussé de burin, 12,4x23,7 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts.

Georges de La Tour, *Les mangeurs de pois*, vers 1622, huile sur toile, 74x87 cm, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Georges Lallemand, *Georges prompt à la soupe*, vers 1625, huile sur toile, 111x81 cm, Varsovie, musée national.

Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale*, 1763 (Salon), huile sur toile, 115,5x146 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Jean-Baptiste Greuze, *Un paralytique soigné par sa famille*, 1761 (Salon), pinceau, lavis d'encre de Chine et d'encre brune sur papier blanc, 50x61 cm, Le Havre, musée des Beaux-Arts.

Jean-Siméon Chardin, *Le Bénédicité*, 1740, huile sur toile, 49,5x38,5 cm, Paris, musée du Louvre.

Jean-Baptiste Greuze, *L'enfant gâté*, 1765 (Salon), huile sur toile, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Jean-Baptiste Greuze, *Une mère réprimandant son enfant*, plume et pinceau, lavis d'encre grise et brune sur papier blanc mis au carreau, 45,5x34,4 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute.

William Hogarth, *Industry and Idleness*, 1747, série de douze planches gravées.