

Université de Szeged
Faculté des Sciences Humaines et Sociales
École doctorale de Littérature et de Culture

Fenyvesiné Prohászka Erzsébet

LES GENRES MINEURS REPRÉSENTANT L'HOMME :

**LA PEINTURE DE GENRE ET LE PORTRAIT DANS LA PEINTURE
FRANÇAISE ET DANS LES ÉCRITS SUR LA PEINTURE
AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES**

Résumé de la thèse

Directeur de thèse:
Mme Katalin KOVÁCS
maître de conférences HdR

2022

I. LA PROBLÉMATIQUE ET LES OBJECTIFS DE LA THÈSE

Je me suis proposé d'examiner dans ma thèse les changements survenus dans la perception des genres mineurs – ou, autrement dit, les « petits genres » – représentant des personnages humains, à savoir la scène de genre et le portrait, dans la période allant de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Je me suis appuyée en premier lieu sur les *Salons* de Denis Diderot, écrits entre 1759 et 1781, son *Essais sur la peinture* (1765) ainsi que les œuvres des théoriciens français des XVII^e et XVIII^e siècles : les ouvrages théoriques d'André Félibien, de Roger de Piles et de Jean-Baptiste Du Bos, et les critiques d'art de La Font de Saint-Yenne.

Pour mener à bien mes recherches, j'ai adopté une approche interdisciplinaire, ajoutant une perspective sociologique à la perspective théorique et critique. Malgré le fait qu'une partie importante de la littérature utilisée est disponible en langue française, j'ai écrit ma dissertation en hongrois. La raison principale en est que ma thèse vise à combler une lacune : s'il existe de nombreuses études sur l'histoire de l'art et l'esthétique en hongrois, des ouvrages critiques sur la théorie de l'art ne sont que rarement publiés en cette langue.

J'ai cherché à répondre à la question de savoir comment les genres mineurs représentant l'homme reflètent les conditions sociales françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles, et j'ai également examiné comment le changement de goût qui a eu lieu au cours de la période examinée se reflète dans la peinture. La peinture de l'époque est en effet largement déterminée par le principe de la hiérarchie des genres, formulé en 1667 par André Félibien dans sa *Préface* aux conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, selon lequel les peintures allégoriques et historiques sont supérieures aux peintures de genre, de paysage ou de nature morte. Malgré les doctrines académiques contraignantes, ces genres mineurs, si peu appréciés au XVII^e siècle, deviennent de plus en plus populaires et reconnus au cours du XVIII^e siècle. Par conséquent, les questions suivantes se sont posées : quelles sont les motivations des artistes pour la multiplication des peintures de genre à l'époque des Lumières, si la période étudiée est toujours déterminée par le principe de la hiérarchie ? J'ai également examiné les courants de pensée dominants des XVII^e et XVIII^e siècles, ayant entravé le développement de certains genres de peinture, et ai montré comment l'affaiblissement de ces paradigmes a finalement conduit à l'appréciation des genres mineurs.

II. PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES

L'une des approches dont j'ai utilisé la perspective et les méthodes d'analyse dans ma thèse est la théorie de l'art. Parmi les discours artistiques, la théorie de l'art est liée à l'esthétique, à l'histoire de l'art et à la critique d'art, mais s'en distingue aussi en même temps : sa base conceptuelle est fondée sur l'histoire de l'art, mais son point de vue n'est pas historique. Sa principale différence avec la critique d'art est qu'elle ne considère pas seulement les œuvres contemporaines, mais les compare souvent avec des œuvres d'art d'autres périodes. Cependant, la théorie de l'art diffère également de l'esthétique, car elle n'aborde pas les questions artistiques sur une base philosophique et ne cherche pas à créer un système, mais est proche de la littérature. J'ai complété la perspective de la théorie de l'art par l'approche sociologique lorsque je présentais les œuvres étudiées dans un contexte historique. L'un des principes de base de la sociologie de l'art est qu'elle ne se concentre pas seulement sur l'art, mais aussi sur la relation entre la communication et la réception artistiques, en d'autres termes, entre l'artiste et le public.

III. STRUCTURE DE LA THÈSE, PRINCIPAUX RÉSULTATS DE L'ANALYSE

La dissertation se compose de six parties principales. La deuxième partie – qui suit la première, introductory – présente les bases conceptuelles et le contexte historique du sujet étudié, tandis que les troisième, quatrième et cinquième parties examinent les changements survenus dans la perception des genres mineurs représentant des êtres humains. La dernière partie, enfin, résume les résultats obtenus.

Je présente d'abord le contexte théorique du sujet (*2. Présentation de la hiérarchie de la peinture et de son influence sur le goût*). Afin de fonder mes recherches, j'ai décrit la distinction et la désignation des différents genres au sein des arts, en particulier l'art de la peinture, et ai exposé les principes artistiques qui ont joué un rôle important dans l'évolution du goût au XVIII^e siècle. Ce faisant, je suis remontée jusqu'à l'Antiquité, où le concept d'art était plus large que dans les périodes ultérieures : toutes les activités dont résultait un produit, qui étaient soumises à des règles et nécessitaient une compétence étaient alors considérées comme artistiques.

Au XVII^e siècle en France, il n'existant pas encore d'appareil conceptuel artistique unifié, ni de frontières étanches entre les différents genres de peinture. Dans leurs ouvrages,

les théoriciens français, dont Félibien, ne se réfèrent pas aux genres mais aux sujets picturaux. Puisque ces théoriciens étant avant tout des écrivains et rarement des peintres, ils appliquent les règles et les concepts de la poétique en écrivant sur la peinture. Félibien n'utilise pas les termes de peinture de genre ou de scène de genre, ni le mot « portrait » (bien qu'il fasse référence à ce dernier) lorsqu'il formule le principe de la hiérarchie des genres de la peinture. Sa *Préface* aux conférences de l'Académie a pourtant déterminé l'appréciation de la peinture par les théoriciens au XVIII^e siècle. Selon le principe hiérarchique, la peinture d'histoire est supérieure à tous les autres genres qui représentent des êtres humains. Les théoriciens de l'époque expliquaient cela par le fait que les genres mineurs mettant en scène des personnages faisaient moins appel à l'imagination de l'artiste, puisque leur sujet était une scène que l'artiste pouvait trouver dans la réalité et donc copier, contrairement au sujet de la peinture d'histoire, où le peintre devait imaginer en détail un événement survenu dans un passé lointain ou raconté par diverses mythologies. Le statut sous-estimé des genres mineurs examinés dans ma thèse est bien illustré par le fait que souvent, ces genres n'avaient même pas de noms et de définitions homogènes au XVII^e siècle.

Examinant ensuite le contexte historique de l'époque, je suis arrivée à la conclusion que la vie politique actuelle avait un impact significatif sur la vie artistique. Cela se reflète également dans le classement des genres de peinture, qui est en fait la transposition des classes sociales dans la sphère culturelle, autrement dit, le rapport de subordination qui existait entre la noblesse et les classes sociales inférieures peut être mis en parallèle avec le rapport des compositions historiques et des tableaux appartenant à des genres mineurs. En fait, l'évolution du goût observée au XVIII^e siècle est une conséquence indirecte de l'évolution de la société et de la sphère politique.

La perception de l'art a également été influencée par les expositions temporaires organisées dans le Salon Carré du Louvre. Ces expositions, appelées Salons, ont permis à un public élargi au XVIII^e siècle de voir des œuvres d'art, ce qui n'était pas possible auparavant. De plus en plus de personnes deviennent des collectionneurs, ce qui accentue le conflit entre la théorie académique, déterminée par le principe de la hiérarchie des genres picturaux, et la pratique artistique, car l'intérêt pour les peintures aux thèmes non historiques et non religieux, c'est-à-dire aux petits genres, augmente à l'époque. Cette période est également marquée par l'importance accrue de l'opinion des amateurs d'art, car les expositions donnent lieu à un nombre croissant d'écrits critiques sur les œuvres d'art. Cela conduit, vers le milieu du siècle, à la naissance du genre de la critique d'art. Ce nouveau genre littéraire, qui s'est développé grâce aux *Salons* de Diderot, n'avait pas encore de règles fixes à cette époque. Cela explique,

entre autres, le ton subjectif des écrits critiques. Au siècle des Lumières, « l'esthétique du goût » ne concerne plus seulement l'art ou la nature, mais aussi l'homme lui-même, surtout avec l'émergence de connaisseurs et de critiques qui jugent l'art, le goût et les manières.

Cette tendance est également renforcée par le fait que contrairement aux grandes compositions à thèmes historiques et mythologiques que l'on voyait sous le règne de Louis XIV dans les salles de cérémonie des grands palais baroques, après la mort de ce roi, des tableaux de plus petites dimensions étaient privilégiés par les collectionneurs. Puisque Louis XV a déplacé son siège de Versailles à Paris, son intérêt pour les peintures monumentales a diminué, sa résidence plus petite étant moins apte à les accueillir. Son pouvoir et son influence ont également décliné et, parallèlement, on a pu constater le déclin des mouvements artistiques dominants de la période absolutiste (le baroque héroïque et le classicisme s'inspirant du monde antique), qui ont été désormais remplacés par le rococo, plus intime. J'ai aussi relevé les conséquences de ces processus, en soulignant la demande croissante de tableaux plus petits et plus intimes, représentant des scènes qui évoquent les plaisirs de la vie sociale. Le rôle des collectionneurs bourgeois passionnés par l'art devient de plus en plus important au cours du XVIII^e siècle.

Après avoir présenté ces développements, j'ai exploité divers écrits sur la théorie et la critique de l'art (notamment les *Salons* de Diderot) pour illustrer l'évolution du goût au siècle des Lumières, ayant conduit à la popularité croissante de la scène de genre et du portrait. J'ai examiné les raisons complexes de ce processus. Tout d'abord, j'ai souligné qu'avec l'essor des théories coloristes, la couleur devenait plus importante que le dessin : les collectionneurs d'art de l'époque achetaient de plus en plus de toiles de petites dimensions des « Écoles du Nord » au lieu des œuvres ayant des sujets historiques ou allégoriques.

Je me suis ensuite tournée vers les deux genres mineurs au centre de ma thèse, la peinture de genre et le portrait. J'ai d'abord décrit en détail les origines, les dénominations et les définitions de la peinture de genre à l'époque, et ai également abordé les points de vue des théoriciens les plus illustres de la période sur ce genre, qui était peu apprécié des théoriciens, mais recherché par les collectionneurs (3. *La peinture de genre*). À partir du XVII^e siècle, la conception dominante, tant dans la littérature que dans les beaux-arts, est que seules les œuvres mettant en scène des émotions sont dignes de l'attention du public. La hiérarchie des genres picturaux reflète aussi ce principe : les théoriciens estiment que seules les peintures historiques et allégoriques sont capables d'exprimer des sentiments (ou, selon la terminologie de l'époque, des passions), et que seuls les genres situés au sommet de la hiérarchie sont jugés dignes de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Le goût français avait été fortement influencé par l'art néerlandais et flamand, où les peintures de scènes quotidiennes connaissaient déjà leur apogée au XVII^e siècle. Par rapport aux autres pays de l'Europe, aux Pays-Bas se développait un art bourgeois, dominé par des tableaux à sujets profanes. Au XVII^e siècle, en raison des conditions sociales et économiques particulières, ces régions d'Europe ont développé une forme de peinture basée sur la description, par opposition à l'art essentiellement narratif d'origine italienne qui prévalait alors dans une grande partie du continent.

J'ai également souligné que le XVIII^e siècle a connu d'importants changements dans la vie familiale, qui ont aussi des conséquences sur l'esthétique. J'ai décrit en détail que l'enfant et son éducation au sein de la famille sont devenus primordiaux. En général, la famille a été mise en avant et le rôle des parents dans l'éducation de leurs enfants a augmenté. Les gens de l'époque reconnaissent l'innocence et la vulnérabilité de l'enfant et le considèrent comme quelqu'un à protéger et à éduquer. En même temps, la famille est considérée comme une sorte de refuge qui peut offrir une protection à l'individu. La vie de famille et la représentation des enfants caractérisent également les œuvres artistiques de l'époque, donc, en partie à cause de ce processus, la peinture de genre est en essor à partir du XVIII^e siècle.

Dans ce contexte, j'ai examiné de plus près les scènes morales de Jean-Baptiste Greuze, et ai souligné que l'intention du peintre était d'exprimer un message moral. Au centre de ses tableaux se trouve la famille, et plus particulièrement la figure du père, et ses œuvres montrent l'importance de l'éducation aux bonnes mœurs au sein de la famille. Ses scènes de genre sont porteuses d'une large palette d'émotions qui, jusqu'alors, n'avaient été exprimées que dans des tableaux historiques ou allégoriques. Greuze dote ainsi les peintures de genre du caractère pathétique, ayant marqué jusqu'alors uniquement les œuvres historiques au sommet de la hiérarchie picturale. Dans ses écrits critiques, Denis Diderot fait généralement l'éloge des tableaux de Greuze dont il apprécie surtout le contenu moralisateur. Comme les toiles de Greuze, les œuvres théâtrales de Diderot accordent un rôle important à l'expression des émotions au sein de la famille : le père, en tant que chef de famille, se voit confier la responsabilité de former une famille aux bonnes mœurs. Dans ses *Salons*, le critique d'art présente les œuvres de Greuze de manière dramatique, en donnant des descriptions détaillées de celles-ci et en intégrant souvent les scènes dans une histoire. Lors de cette méthode de description, Diderot confère aux scènes de la vie quotidienne de Greuze des aspects caractérisant les tableaux historiques (en premier lieu des émotions pathétiques), ce qui reflète l'appréciation croissante des genres mineurs au XVIII^e siècle.

Contrairement aux œuvres de Greuze, les scènes de genre de Chardin ne sont pas narratives ou pathétiques, mais sont pénétrées d'un sentiment d'immobilité et de tranquillité. J'ai souligné qu'en dépit du fait que ce genre mineur était considéré comme moins important que la peinture allégorique et historique, les scènes de genre de Chardin étaient pour la plupart louées par les théoriciens et critiques contemporains et étaient également achetées volontiers par les amateurs. J'ai démontré que le public du XVIII^e siècle, composé de plus en plus de collectionneurs d'origine bourgeoise, recherchait des scènes plus naturelles et intimes, de sorte que les tableaux allégoriques à caractère artificiel ont perdu leur domination sur le marché de la peinture.

Dans le cas du portrait – l'autre « petit genre » représentant des personnes que j'ai examiné dans ma thèse –, j'ai constaté qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les portraitistes privilégièrent de plus en plus la représentation naturelle à la représentation idéalisée (*4. Le portrait*). Contrairement à la peinture de genre, le genre du portrait est mieux connu – et reconnu – à l'époque, ses définitions données par les différents théoriciens et critiques sont plus précises. Si les théoriciens s'accordent sur la définition du portrait et sa place dans la hiérarchie des genres, leurs écrits diffèrent considérablement concernant les critères d'un portrait reconnu. À ce propos, j'ai également examiné le concept de mimésis dans les écrits critiques contemporains, et ai constaté qu'il n'y avait pas de règles homogènes pour la peinture de portraits à cette époque. Si certains artistes et théoriciens considèrent qu'une représentation fidèle du modèle est essentielle, d'autres ne sont que partiellement de cet avis. Les raisons de ces positions plutôt hétérogènes s'expliquent, entre autres, par les écrits critiques de Diderot sur le portrait, qui montrent que le portrait s'avère un genre difficile même pour les artistes les plus talentueux. Pour Diderot, il ne suffit pas que l'œuvre soit une copie exacte du modèle, car un portrait bien peint exige non seulement une ressemblance extérieure mais aussi une conformité intérieure dont les règles ne peuvent être définies ou sont trop difficiles à définir.

Dans la cinquième partie, j'ai examiné de plus près la place de l'artiste dans la société (*5. Artiste ou artisan ? La place du peintre en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*). J'ai décrit le processus pour devenir un peintre et les opportunités de marché pour l'artiste aux XVII^e et XVIII^e siècles. J'ai conclu que l'appréciation des peintres reflétait en fait la conception hiérarchique de la peinture à l'époque, puisque les artistes étaient classés de la même manière : les peintres allégoriques et historiques pouvaient obtenir des commandes plus lucratives que les peintres de natures mortes, qui étaient considérés comme inférieurs. La formation artistique à l'Académie était soumise à des règles strictes, que tous les membres de

cette institution devaient suivre dans leur enseignement. Le non-respect de cette obligation pourrait entraîner le retrait de tout soutien financier. Une grande importance a été accordée à l'apprentissage de la culture antique, considérée comme un modèle à suivre pour les artistes.

Les principes relativement rigides de l'Académie étaient pourtant fondamentalement remis en cause par le concept de génie qui allait prévaloir à l'époque des Lumières. Selon ce principe, une personne dépourvue de génie, malgré ses études assidues pendant de années, ne deviendrait jamais un excellent artiste. À partir du milieu du XVIII^e siècle, la popularité des « petits genres » s'accompagne d'une reconnaissance sociale des peintres travaillant dans ces genres. L'affaiblissement du pouvoir du roi, allant de pair avec celui de l'Académie, donne aux artistes une plus grande liberté, et l'importance grandissante du public bourgeois signifie que la cour royale et l'aristocratie ne sont plus les seuls mécènes des œuvres d'art.

L'influence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a commencé à s'estomper vers le milieu du XVIII^e siècle à cause de l'intérêt croissant des amateurs parisiens pour l'art. Une bourgeoisie plus aisée veut faire entrer des peintures et des sculptures dans ses maisons, mais les immenses peintures réalisées pour la cour royale n'y sont pas appropriées. Les tableaux historiques et allégoriques, prisés par l'Académie et se situant au sommet de la hiérarchie des genres, sont moins appréciés par les amateurs d'art, de plus en plus nombreux, qui préfèrent les œuvres plus intimes et de plus petite dimension. En même temps, l'Académie se réserve le droit exclusif d'enseigner l'art, obligeant ses élèves à pratiquer et à exécuter les sujets qu'elle valorise. Il n'est donc pas surprenant que certains artistes ne soient pas en mesure de supporter la pression et les règles strictes qui leur sont imposées et quittent l'institution. L'évolution de la situation sociale et le changement des exigences artistiques conduisent à ce que de plus en plus d'artistes choisissent de créer librement, ou presque, en fonction de leurs propres besoins ou de ceux de leur clientèle.

En ce qui concerne l'évolution du goût des collectionneurs parisiens du XVIII^e siècle, à partir de 1730, on assiste à un regain d'intérêt des amateurs d'art pour la peinture des Écoles du Nord : on trouve alors dans les collections parisiennes de plus en plus de tableaux des « petits maîtres » flamands et hollandais, travaillant dans des petits genres. En réponse à la question que j'ai posée au début de ma thèse – concernant la commande d'un nombre croissant d'œuvres représentant des êtres humains au XVIII^e siècle, mais qui ne sont pas historiques, mythologiques ou religieuses –, je peux affirmer que la popularité des « petits genres » s'est accompagnée d'une baisse significative de l'intérêt des collectionneurs pour la peinture narrative d'origine italienne. Il y a évidemment plusieurs raisons à l'origine de ce phénomène, l'une d'entre elles étant que les tableaux des maîtres nordiques sont généralement

plus accrocheurs, plus colorés, de plus petit format (et donc plus abordables) que les œuvres italiennes, généralement plus grandes. Parallèlement, les collectionneurs s'intéressent de plus en plus aux peintres français « modernes », à savoir ceux de leur époque : Vernet, Hubert Robert, Oudry et Chardin figurent régulièrement dans leurs collections.

Dans la dernière partie de la thèse, je reviens sur mon hypothèse de départ et je revois les objectifs de la recherche (*6. Conclusion*). Enfin, j'ai tiré mes principales conclusions de l'analyse, en évoquant brièvement les orientations possibles des recherches futures.

PUBLICATIONS CONCERNANT LE SUJET DE LA THÈSE

„La scène de genre chez Greuze et chez Chardin”, *Acta Romanica*, Tomus XXV, Acta Iuvenum II (Lignes de Fuite), JATEPress, Szeged, 2007, 29-35.

„La figure du père dans les scènes de genre au XVIII^e siècle”, *Acta Romanica*, Tomus XXVI (Varia), JATEPress, Szeged, 2009, 93-101.

„L’expression de l’incertitude dans les *Salons* de Diderot”, *Acta Romanica*, Tomus XXVII (Studia Iuvenum), JATEPress, Szeged, 2010, 73-81.

„Agir en scilence” la scène de genre de Chardin et de Greuze”, *Verbum Analecta Neolatina* XII/2, Piliscsaba, 2010, 397-406. [<http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/12-2-11.pdf>]

„Ízlésváltozások a XVIII. századi francia festészetben”, *Újlatin filológia* 3, Újlatin nyelvek és kultúrák, MTA Groupe de Travail sur les Études Romanes du Comité Régional de Pécs, L’Université de Pécs, Département Français, Pécs, 2011, 197-207.

„Le « monde réel » dans les peintures hollandaises et françaises au XVII^e et au XVIII^e siècle”, *Cahiers Francophones d’Europe Centre-Orientale*, Mots, discours, textes - Approches diverses de l’interculturalité francophone en Europe centre-orientale, sous la direction de Éva Oszetzky et de Krisztián Bene, Pécs, 2011, 311-319.

Compte rendu sur : Elisabeth Lavezzi, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Helikon. *Irodalomtudományi Szemle*, 57, n°33, 2011., 443-445.

„A bizonytalanság kifejeződési formái Diderot Szalonjaiban”, *Felvilágosodás-Lumières-Enlightenment-Aufklärung* (Képek, szövegek, olvasatok), JATEPress, Szeged, 2012, 119-127.

„Les différentes acceptations du terme *esprit* dans les *Salons* de Diderot”, *Felvilágosodás-Lumières-Enlightenment-Aufklärung* (Traduire Diderot), JATEPress, Szeged, 2013, 53-63.

„Az emberábrázolás és a kis műfajok a XVII. és a XVIII. századi francia festészetben és a festészetről szóló írásokban”, *Felvilágosodás-Lumières-Enlightenment-Aufklärung* Programok és tanulmányok, JATE Press, Szeged, 2017, 99-111.

„Le portrait dans les Salons de Diderot”, *Acta Romanica*, Tomus XXXI, (Dipositifs & transferts), 2019, Szeged, 27-39.

„Images de l’oubli de soi: les scènes de genre de Chardin et de Greuze”, *Svět literatury (Le Monde de la Littérature)* (« Mémoire – oubli – réminiscence ») Prague, 2020, [<https://svetliteratury.ff.cuni.cz/magazin/zvlastni-cislo-le-monde-de-la-litterature-2020/>]