

## La scène de genre chez Greuze et chez Chardin

*Erzsébet PROHÁSZKA*

Greuze et Chardin sont sans doute les peintres de genre français les plus connus du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils ont travaillé dans un genre très populaire à l'époque, mais qui a été souvent considéré comme anecdotique et léger : la peinture de genre qui rejette les « grands » thèmes historiques ou religieux, de même que les allégories. Elle représente le plus souvent des scènes d'intérieur et de la vie quotidienne, inspirées avant tout par la peinture néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Pour ce qui est de Greuze et de Chardin, il y a des différences notables entre leurs scènes de genre, tant au niveau de leur sujet qu'à celui de leur exécution. Sans entrer dans le détail de ces différences, trop nombreuses, nous nous pencherons dans le présent article sur le premier aspect évoqué, à savoir le choix du sujet chez les deux peintres.

Alors que dans ses scènes de genre à plusieurs personnages, Greuze a préféré les sujets mouvementés, dans les siennes, qui ne mettent en scène que peu de personnages, Chardin a capté les moments d'intimité : il a privilégié les thèmes plutôt « silencieux ». Leur choix du sujet est, en effet, inséparable du choix des genres dans lesquels ils travaillaient. Greuze a aspiré à devenir peintre d'histoire mais son désir ne s'est jamais réalisé. Pourtant, il a transposé certaines caractéristiques de la peinture d'histoire dans ses scènes de genre, dont l'intention moralisante est de montrer un « bon exemple » de comportement au spectateur et de toucher ses sentiments à travers les toiles. Effectivement, Greuze ne peut pas se détacher de cette intention lorsqu'il peint ses scènes de genre qui sont en général plus proches des peintures d'histoire que des peintures de genre au sens strict du terme. En ce qui concerne Chardin, à côté des scènes de genre, il peignait de nombreuses natures mortes. Il a choisi pour thèmes les scènes quotidiennes, en plus, il n'a pas autant idéalisé ses personnages que Greuze. Comme ses natures mortes, ses scènes de genre sont également silencieuses : il veut représenter seulement ce qu'il y a devant les yeux des gens de tous les jours.

Premièrement, nous analyserons quelques tableaux de Jean-Baptiste Greuze qui, par ses peintures morales, avait l'intention d'instruire le spectateur et, deuxièmement, ceux de Jean-Baptiste-Siméon Chardin dont les toiles suggèrent la tranquillité. Nous chercherons à répondre à la question suivante : les deux peintres, malgré leurs différences, satisfont-ils aux exigences de la peinture de genre ? Pourquoi les a-t-on classés parmi les peintres de genre alors que leurs œuvres sont loin de montrer une homogénéité ?

Quant au choix du sujet de Greuze, ses scènes de genre représentent le plus souvent un événement qui, à première vue, semble habituel, mais plus tard, nous

---

<sup>1</sup> BAILEY, C. B. – P. CONISBEE, P. – GAEHTGENS, T. W., *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Paris, La Renaissance du Livre, 2003, p. 4.

nous rendons compte de ce que le peintre a pris ses thèmes dans l'imaginaire, en idéalisant un moment ordinaire. Greuze était toujours attaché aux thèmes familiaux. Le *Septime Sévère*, dont le sujet est tiré de l'histoire romaine, fait écho aux réflexions que menait le peintre sur l'exemplarité de la famille : famille modèle avec *La Piété filiale* ou avec *L'accordée de village*, famille déchirée avec son *Fils ingrat* et son *Fils puni*, les deux derniers illustrant les questions du reproche, de la punition ou encore de la mort du père. Contrairement à ces derniers, *La Piété filiale* montre l'exemple d'une famille idéale où tout le monde semble s'aimer et se respecter. Diderot y voit « une peinture morale » répondant à de nobles principes : un genre qui, comme la poésie dramatique, peut arriver « à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu »<sup>2</sup>. Le critique salue le peintre pour avoir réalisé un nouveau genre de peinture entièrement indépendant et qui correspond à son goût.

Dans son tableau, Greuze illustre une victime d'apoplexie, entourée de ses proches qui sont en train de lui apporter nourriture et réconfort dans une scène émouvante. La modestie de la pièce et les habits des personnages témoignent de ce que la famille appartient à la classe sociale moyenne. Greuze a mis au centre le vieillard qui est bien éclairé par la lumière et tout le monde sur la toile se tourne vers lui. Les visages, surtout celui du vieil homme, sont très touchants : la famille semble beaucoup aimer le vieillard, ses proches font de leur mieux pour pouvoir soulager sa souffrance. Tout âge y est présent, en plus, il y a un fort contraste entre le malade âgé et le jeune enfant juste à côté de lui. L'un symbolise la fin de la vie et l'autre le commencement. A l'arrière-plan, à gauche, une domestique est en train de dresser la table et d'observer timidement la scène familiale dont elle ne fait pas partie, elle ne peut pas s'adresser directement au vieillard mais nous voyons sur son visage la pitié envers lui.

La scène paraît cependant trop idyllique : chaque membre de la famille – des grands jusqu'aux plus petits – aime énormément, voire trop, le père de famille qui, à l'époque, était le chef de la famille. Tout le monde était soumis à son autorité, on respectait le père davantage qu'on ne l'aimait de façon si manifeste. Greuze veut montrer par cette toile le bon exemple de la tendresse envers nos proches et le rôle principal que la foi chrétienne doit jouer au sein d'une famille, avec la présence de la Bible dans les mains de l'une des femmes sur la peinture.

Sur une autre peinture, celle de *L'accordée de village*, Greuze a mis également en image la vie domestique idéale : les familles heureuses se ressemblent toutes. La toile montre la cérémonie des promesses de mariage qui précède la cérémonie religieuse et la signature de l'acte de mariage civil devant un notaire. La signature du contrat et le transfert de la dot étaient une coutume dans les familles françaises. L'équipement de la pièce et la présence des servantes suggèrent que les personnages représentés appartiennent à une famille de fermiers prospères. Diderot est enchanté par le fait que chaque personne sur la toile soit minutieusement

---

<sup>2</sup> DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 189.

dessinée : le jeune enfant aux cheveux bouclés, à droite, assurément trop jeune pour comprendre l'importance de l'événement, tripote les documents du notaire. Derrière lui, la sœur aînée « crève de douleur et de jalousie »<sup>3</sup> parce que c'est elle qui aurait dû se marier en premier. Le futur gendre est plein d'attention, mais c'est la fiancée qui est le personnage le plus émouvant de la scène : elle passe tendrement son bras sous celui de son futur mari. À côté d'eux, une sœur cadette est triste de devoir se séparer de la fiancée, et la mère s'attache à sa fille comme si elle ne voulait pas la laisser entrer dans ce contrat. La future épouse semble être déchirée, elle est à moitié avec son futur mari et à moitié encore avec sa mère. Derrière la mère se trouvent encore deux des plus jeunes enfants : un petit garçon et une fillette qui est en train de nourrir les poussins avec des miettes de pain.

Il importe encore de remarquer que *L'accordée de village* a également des messages moralisants envers le public : il montre la légitimité du contrat civil avec la présence du notaire et l'honnêteté avec le transfert de la dot malgré leur pauvreté. C'est une toile complexe dont les couleurs sont semblables à celles de *La Piété filiale* : pourtant, alors que la première représente la tristesse et la fin de la vie, la deuxième met en scène le bonheur, le commencement d'une autre vie. Toutefois, Diderot ne manque pas de noter que *L'accordée de village* porte également des marques « de la sensibilité et de bonnes mœurs »<sup>4</sup>.

Par ses « peintures morales », Greuze avait apparemment le désir de hausser la peinture de genre au niveau de la peinture d'histoire. Il multipliait les notices explicatives et les commentaires et se plaisait à souligner le caractère littéraire de son œuvre. Il voulait faire des héros des personnes de tous les jours : pères nobles, mères dévouées, enfants respectueux. Il voulait réaliser par là « un roman en tableaux », pareil à une sorte de « roman-feuilleton », avec une série de toiles dont les protagonistes seraient tous issus de la même famille. Bien qu'il ne soit pas arrivé à mettre sur pied de véritables séries, *L'accordée de village* a trouvé sa conclusion deux ans plus tard, dans *La Pitié filiale*. C'est dans ce deuxième tableau que le père de l'accordée est récompensé du choix judicieux qu'il a fait d'un bon mari pour sa fille et de l'honnêteté scrupuleuse avec laquelle il a réglé la dot promise : devenu impotent, il voit son gendre lui apporter sa nourriture<sup>5</sup>.

Greuze a essayé de réaliser plutôt des tableaux comportant une sorte d'action mouvementée. Par contre, dans toutes les scènes peintes par Chardin, nous retrouvons le silence et l'immobilité des actions. Parmi les peintres français, c'est peut-être sur Chardin que la peinture hollandaise exerçait la plus grande influence. Les Hollandais lui ont transmis le goût pour les scènes d'intérieur, aussi bien que celui de la durée qui s'épanouit dans le silence et l'attachement aux valeurs d'intimité. En plus, Chardin s'intéresse toujours aux personnes qui s'absorbent dans leurs activités ordinaires et, par ce fait, le spectateur peut s'absorber, lui aussi, dans

<sup>3</sup> DIDEROT, Denis, *Héros et martyrs : Salon de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995, p. 145.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>5</sup> LAMBLIN, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 535.

ses toiles. En revanche, les sujets de Greuze sont trop idylliques : il y a une certaine distance entre ses peintures et le spectateur.

C'est la patience qui règne dans les peintures de genre de Chardin où les personnages accomplissent leurs activités sans aucune précipitation. Chardin montre le travail de tous les jours des femmes non pas comme une activité physique dure et fatigante mais comme une image d'un moment de bonheur et de tranquillité. Aussi sur *La ratisseuse de navets* voyons-nous

[...] une jeune fille de cuisine assise sur une chaise basse qui, le temps d'une pause, regarde distraitemment dans le vague vers notre droite. Par terre se trouvent divers légumes, une bassine en faïence dans laquelle trempent des navets pelés, deux marmites en cuivre et un simple billot de boucherie taillé dans un tronc d'arbre, un couperet fiché dans le billot et une tache de sang à côté jettent une note de violence inattendue dans cette paisible scène de rêvasserie.<sup>6</sup>

En regardant ce tableau, nous nous demandons ce que la jeune fille peut regarder si attentivement. Peut-être rien, peut-être est-elle représentée dans un moment de rêverie et de repos. Chardin a pu rendre l'impression de tranquillité et de paix à travers cette toile avec la fille qui s'arrête en plein milieu de son travail : elle ne se soucie pas du tout de l'écoulement du temps. Cela lui est entièrement indifférent si son travail ne s'achève pas à l'heure, elle n'est guère l'exemple de la servante parfaite. Alors que Greuze montre toujours le bon exemple et veut instruire le spectateur, Chardin capte les moments imparfaits de la vie, comme s'il voulait montrer le mauvais exemple.

Sur *La pourvoyeuse*, nous retrouvons la même suspension dans l'action où la ménagère qui rentre du marché souffle un instant après avoir déposé les lourds pains qui l'encombrent. Nous sentons que ce moment ne dure que quelques secondes avant qu'elle ne reprenne sa tâche. La position de la tête de la servante indique qu'elle est préoccupée par la conversation qui se déroule derrière elle dans l'autre pièce, entre une jeune servante et un visiteur. Par contre, sur la première peinture rien n'indique ce que la fille regarde distraitemment dans le vide. La pourvoyeuse ne se soucie pas du ménage, elle écoute discrètement ce qui se passe à côté d'elle même si elle devrait continuer à s'occuper du ménage. Cette peinture n'a pas non plus d'intention moralisante.

Contrairement à Greuze, Chardin avait l'audace, presque unique en son temps, de ne rien vouloir raconter : il se refuse à toute anecdote, au pittoresque, au narratif, à la moralité<sup>7</sup>. Ses peintures abondent en simplicité : il n'a peint que ce qu'il a vu et rien de plus. Mais il l'a choisi, l'a simplifié, l'a réduit à l'essentiel. Dans ses œuvres, il n'y a aucun trouble, aucune sensualité, seulement un monde innocent et silencieux. Chardin découvre la simplicité, l'harmonie entre les gens et les intérieurs où ils vivent.

Parmi les critiques contemporains, le principal défenseur de Chardin était Diderot. Bien que Chardin ait été un peintre de natures mortes et de scènes de genre,

---

<sup>6</sup> BAILEY- CONISBEE – GAEHTGENS, *Op. cit.*, p. 230.

<sup>7</sup> LAMBLIN, *Op. cit.*, p. 506.

qui occupaient le rang le plus méprisé dans la hiérarchie, Diderot l'admirait fidèlement. Il a regretté le fait que ce soient seulement les peintres d'histoire qui reçoivent les plus grands mérites alors que les peintres des autres genres peuvent aussi bien réaliser des chefs d'œuvre, comme l'illustre sa phrase: « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme »<sup>8</sup>. Diderot réclamait plus de naturalisme, plus de vérité d'expression en peinture, donc une certaine réforme de la peinture française. Jean-Siméon Chardin a parfaitement répondu à ses exigences. Ses tableaux de genre sont comme autant de réactions contre la peinture rococo : ils participent à la tentative visant à réformer l'art et aussi le goût du public. Ils sont des innovations de plusieurs aspects : Chardin tente de transformer des attitudes à l'égard des serviteurs et tous les rituels de la vie domestique. La particularité de Chardin se trouve au-delà de la technique aussi dans ses sujets traités. Il s'intéresse toujours aux personnes qui s'absorbent dans leurs activités ordinaires, en les exécutant dans le plus grand silence.

*Le Bénédicité* était, pendant longtemps, le tableau le plus célèbre de Chardin. Nous y voyons des enfants mais qui ne jouent pas. Ils font une action beaucoup plus sérieuse : ils disent la prière avant le repas. Cette scène de tous les jours, délicate et tendre, nous fait penser à l'enfance, au moment où une mère apprend soigneusement à ses enfants des prières et, à travers elles, le comportement vertueux. Les enfants de la toile ne sont guère des exemples de petites filles sages : l'aînée prie en regardant sur son assiette alors que l'autre fille observe sa mère, leurs jouets sont par terre alors que sur *La mère bien-aimée* de Greuze, les enfants paraissent parfaitement bien-élevés, adorant leur mère. Pourtant, ce dernier tableau est une fiction dans un monde où la vie est réglée par l'étiquette et les conventions. Le silence, comme toujours, est présent sur *Le Bénédicité*, tout comme l'attente et l'attention. La mère suspend son action un moment avant le déjeuner : Chardin a bien saisi la transition entre le moment sacré et le moment profane. La singularité des œuvres de l'artiste est justement due au fait que leurs thèmes suggèrent une ambiance d'intimité au spectateur : ils sont capables de le toucher, puisqu'il est fort probable que l'observateur ait tout aussi bien joué pendant son enfance, dit des prières, prit soin des enfants ou fait le ménage. Les peintures de genre de Chardin sont toutes baignées d'un certain sentiment de nostalgie.

Voilà deux peintres – et deux œuvres picturales – qui sont rangés dans le même genre pictural. Ils sont peintres de genre puisqu'ils répondent, entre autres, à la définition courante selon laquelle les sujets de la peinture de genre « ont un caractère anecdotique, familier, intime ou populaire »<sup>9</sup> et aussi à la définition de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert :

Le mot *genre* adapté à l'art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, & une espèce de loi de ne représenter que ceux-là : ainsi l'artiste qui ne

<sup>8</sup> DIDEROT, *Héros et martyrs*, p. 89.

<sup>9</sup> *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1962, t. 5, p. 433.

choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*.<sup>10</sup>

Les toiles de Greuze et de Chardin correspondent à première vue aux définitions de la peinture de genre, bien que les tableaux de Chardin répondent mieux aux exigences de cette catégorie picturale que ceux de son contemporain. Ses toiles sont plus « familières » que celles de Greuze dont les scènes sont souvent trop idylliques alors que la peinture de genre est premièrement une scène quotidienne. Il n'y a pas, en effet, une catégorie picturale homogène où Greuze pourrait être classé aisément. C'est encore Diderot qui a rangé le mieux l'œuvre de Greuze quand il disait en 1761 : « C'est la peinture morale »<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780), nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, t. 7, p. 597.

<sup>11</sup> DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 221.