

Gerardo Tocchini, *Su Greuze e Rousseau. Politica delle élite, romana e committenza d'arte nella tarda età dei Lumi*, Pisa, Edizioni della normale, 2016, 170 p. e 69 ill.

Les principaux peintres français du XVIII^e siècle ont été célébrés par de grandes expositions nationales: Watteau, Boucher et Chardin, Fragonard, Hubert Robert et David. La moindre reconnaissance de Greuze qui attend toujours une grande exposition est sans doute liée au canon critique qui ne veut voir dans ses scènes paysannes que l'art moralisant et bourgeois des Lumières. Gerardo Tocchini, dont on a pu apprécier la synthèse, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico* (Roma, Carocci editore, 2016), déconstruit patiemment cette légende critique et rappelle la réalité des commanditaires de l'artiste. Il commence par suivre l'élaboration de la vulgate critique et pointe le rôle de Caroline de Valori, élève du peintre, auteur d'une notice biographique sur lui en 1813, et bien sûr celui des frères Goncourt qui imposent, de toute la force de leur style et leur sens de la formule, l'image d'un artiste bourgeois. "À l'idée légère du plaisir succède l'idée grave du bonheur. Les félicités bourgeoises ont une apothéose. Le ménage est glorifié. On replace au foyer les dieux du devoir." Diderot et Rousseau sont systématiquement évoqués comme les références philosophiques du peintre. Sainte-Beuve présente Greuze comme "l'idéal de Diderot", "peintre sincère, affectueux de famille et de drame, touchant et honnête, à la fois légèrement sensuel et moral", Théophile Gautier voit dans ses toiles une vie patriarcale "à la façon de Jean-Jacques Rousseau". Camille Mauclair va plus loin au début du XIX^e siècle quand il reconnaît chez Greuze "l'affirmation du droit des humbles à la représentation artistique". Gerardo Tocchini marque une continuité critique durant un siècle jusqu'à la monographie critique d'Emma Barker, *Greuze and the painting of sentiment* (Cambridge University Press, 2005). Greuze serait bien le peintre des Lumières, le compagnon de combat de Diderot et de Rousseau.

À cette tradition critique, l'historien oppose les collectionneurs qui assurent le succès du peintre et font monter la cote de ses tableaux. Ils appartiennent à la grande noblesse et à l'élite financière de l'Ancien Régime. *La Mère bien aimée*, saluée comme une glorification de l'intimité familiale, est un portrait du richissime banquier Jean-Joseph de Laborde et de son épouse, dont on connaît le château de Méréville avec son parc et son luxueux aménagement. Les décennies précédentes avaient connu les portraits aristocratiques en costume mythologique ou bien pastoral, c'est désormais en costume de vertueux paysan que le financier se fait représenter, mais il revient de la chasse, le fusil à la main, quand il retrouve son épouse et leur abondante progéniture. Or la chasse reste alors un

privilège aristocratique comme le prouvent les innombrables procès et les condamnations de braconniers. La toile n'est d'ailleurs pas présentée au Salon et les journalistes dénoncent le commanditaire qui se réserve égoïstement la jouissance de ses tableaux, en particulier de cette *Mère bien aimée*. Un quart de siècle plus tard, Jean-Joseph de Laborde est guillotiné comme ancien banquier de cour et spéculateur.

L'analyse de *La Dame de charité* réserve également des surprises. Après l'humiliation du peintre dont le *Septime Sévère* a été refusé par l'Académie royale comme peinture d'histoire, Greuze n'expose plus au Salon, il ne présente *La Dame de charité* que dans son atelier au Louvre en 1775 et y reprend les principes de la peinture d'histoire dans un cadre intime. La critique applaudit. Suard parle de "celui de nos peintres dont le genre s'approche le plus du grand genre", il propose de l'appeler "le Poussin des âmes sensibles". Le tableau, où une dame riche et bienfaitrice apprend à sa fille la charité en lui faisant remettre une bourse à un vieil homme alité dans le besoin, sous l'œil d'une religieuse, est acquis par Charles-Nicolas Duclos-Dufrenay, notaire royal et spéculateur avisé, qui sera lui aussi condamné à mort en 1794. L'examen de la toile révèle, au-dessus du lit, une épée qui indique qu'il s'agit d'un noble indigent, peut-être un ancien officier mal récompensé de ses services. Cette épée est suggestivement rapprochée par Gerardo Tocchini des bouclier et lance ou bouclier et épée, chargés dans la peinture d'histoire, de rappeler l'héroïsme guerrier. Le vieil homme qu'il faut aider est un gentilhomme à l'honneur susceptible. Le geste de bienfaisance demande de la délicatesse, car il s'adresse à un pair. Le dossier de presse et les textes de circonstance qui saluent le peintre abondent dans ce sens.

Le pendant de *La Malédiction paternelle* et du *Fils puni*, achevé en 1777-1778, est mis en relation avec un épisode de *La Nouvelle Héloïse*, celui des amours de Fanchon Regard et de Claude Anet. Le jeune homme dans le roman de Rousseau s'est engagé et ne peut plus épouser sa fiancée. L'intervention de Julie et de Saint-Preux permet la réunion du couple. Rousseau exalte le service civique: "Chacun doit la vie et son sang à la patrie", mais condamne le mercenariat au profit de princes étrangers: le plus noble métier du monde ne peut devenir celui de "vil mercenaire". La fiction du XVIIIe siècle met souvent en scène les engagements militaires forcés, les désertions et les drames humains qui s'ensuivent. La scène choisie par Greuze évoque, comme le note un journaliste du temps, "l'honnête aisance d'un villageois entouré de sa famille". Plutôt que montrer une quelconque réalité paysanne, elle vante une nouvelle alliance du seigneur et de ses fermiers.

La plus longue analyse est consacrée à *L'Accordée de village* qui a inspiré à Diderot les pages enthousiastes du *Salon de 1761*. S'agit-il de la signature d'un contrat de mariage par lequel la dot est donnée par le père au fiancé, comme l'affirme la tradition? ou bien du contrat de dotation par lequel le seigneur, physiquement absent et moralement omniprésent, dote une jeune fille pour lui permettre de se marier? Le tableau célèbrerait alors un geste de philanthropie, tout comme *La Rosière de Salency*, composée par Favart sur une musique de Philidor, Monsigny et Duni en 1769. *L'Accordée* ne serait plus tant la fiancée, donnée par son père au fiancé, que la jeune fille, méritante ou séduisante, élue et dotée par son seigneur. On retrouverait la situation de Fanchon Regard et Claude Anet dans *La Nouvelle Héloïse*. La thèse peut être illustrée par un "conte moral", que la toile de Greuze a inspiré à l'abbé Aubert et qui a été publié dans le *Mercure de France* d'octobre 1761. Le seigneur est un riche financier qui comble le jeune couple. Toutes ces scènes pathétiques et sentimentales mettraient en valeur l'égalité morale des êtres mais conforteraient l'ordre social existant.

Telle est la thèse défendue par l'auteur, non sans ardeur polémique, contre la tradition, mais argumentée en replaçant la production de Greuze dans la littérature de son temps. Elle a le mérite de dépasser la contradiction entre les deux aspects de la renommée de Greuze, le client des dames de petite vertu et le chantre des vertus familiales, le peintre des jeunes filles qui pleurent leur virginité et l'ordonnateur des noces paysannes, l'artiste qui flatte un goût ambigu pour les beautés juvéniles et celui qui exalte la fidélité conjugale. Greuze n'est plus si éloigné de Fragonard qui met en pendant un *Verrou* libertin et une *Adoration de la vierge*. Le parallèle n'est pas forcément sacrilège, il illustre l'euphorie, ou l'illusion, d'une époque qui ne veut pas voir de contradiction entre intérêt privé et bien public, jouissance de l'instant et durée familiale. Le livre prouve également de façon passionnante l'impossibilité d'assigner aux œuvres littéraires, artistiques et même philosophiques une signification unique. Durant la Révolution, des jacobins aux girondins, des émigrés favorables à la réforme à ceux qui ne pensent qu'à un retour en arrière comme si rien n'avait eu lieu, tous sont des lecteurs de Rousseau et chacun y cherche de quoi conforter conceptuellement ou sentimentalement sa position. On a pu parler du rousseauisme comme "idéologie de substitution" pour l'aristocratie (Jean Biou, « Le rousseauisme, idéologie de substitution », *Roman et Lumières au 18e siècle*, Paris, Editions Sociales, 1970 et Jean Garagnon, "La sensibilité comme idéologie de substitution de la noblesse dans *Aline et Valcour*" dans R. Mortier et H. Hasquin éd., *Etudes sur le XVIIIè siècle*, XI, "Idéologies de la noblesse", Editions de l'Université de Bruxelles, 1984). Gerardo Tocchini montre avec conviction et savoir que la production de Greuze est susceptible de plus d'une interprétation, selon

qu'elle est considérée comme une œuvre peinte pour de grands financiers d'Ancien Régime ou comme une œuvre gravée, diffusée avec des tirages nombreux dans des cercles de plus en plus larges de la population. Il a le mérite aussi d'inviter à relire les *Salons* de Diderot dans une nouvelle optique: l'enthousiasme que le critique manifeste à l'égard des scènes pathétiques de Greuze n'est-elle pas une publicité que l'auteur du *Père de famille* et du *Fils naturel* cherche en faveur de son théâtre? Il s'efforcerait de bénéficier du succès du peintre. Les transformations économiques et sociales de la France du XVIIIe siècle entraînent un bouleversement des hiérarchies esthétiques, entre peinture d'histoire et peinture de genre, entre tragédie et drame bourgeois, mais les formes nouvelles qui se cherchent alors sont contradictoirement revendiquées en faveur de modèles sociaux différents, de même que les mêmes œuvres vont connaître des fortunes bien diverses sur le marché de l'art et dans la reconnaissance critique et institutionnelle au fil des décennies et des siècles.

Michel Delon
Paris sorbonne