Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2006

La Suisse/Période moderne

Les images de Boucher

Éric Pagliano

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/399>

DOI : 10.4000/perspective.399

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 338-342

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Éric Pagliano, « Les images de Boucher », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/399> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.399>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Les images de Boucher

Éric Pagliano

RÉFÉRENCE

- BRUGEROLLES, 2003 : Emmanuelle Brugerolles éd., *François Boucher et l'art rocaille* dans les collections de l'École des beaux-arts, (cat. expo., Paris, école nationale supérieure des beaux-arts, 2003), Paris, école nationale supérieure des beaux-arts, 2003. 381 p., 300 fig. env. ISBN : 2840561344 ; 33 €.
- HEDLEY, 2004 : Jo Hedley éd., *François Boucher : Seductive Visions*, (cat. expo., Londres, The Wallace Collection, 2004), Londres, The Wallace Collection, 2004. 208 p., 157 fig. ISBN : 0-900785-72-1 ; 20 €.
- HYDE, 2006 : Melissa Hyde, *Making up the Rococo : François Boucher and his Critics*, Los Angeles, The Getty Research Institute Publications Program, 2006. 255 p., 53 fig., 17 pl. coul. ISBN : 0-89236-743-1 ; 42 €.
- JOULIE, 2004 : Françoise Joulie, *Boucher et les peintres du Nord*, (cat. expo., Dijon, musée Magnin, 2004/Londres, The Wallace Collection, 2005), Paris, éditions de la RMN, 2004. 128 p., 55 fig. ISBN : 2711848248 ; 25 €.
- JOULIE, MEJANES, 2003 : Françoise Joulie, Jean-François Méjanès, *François Boucher : hier et aujourd'hui*, (cat. expo., Paris, musée du Louvre, 2003-2004), Paris, éditions de la RMN, 2003. 160 p., 125 fig. ISBN 2711845877 ; 32 €.
- JOULIE, 2004 : Françoise Joulie et al., *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, (cat. expo., Versailles, musée Lambinet, 2004), Paris, Somogy, 2004. 141 p., 100 fig. env. ISBN : 285056804 ; 32 €.
- LAING, 2003 : Alastair Laing, *The Drawings of François Boucher*, (cat. expo., New York, The Frick Collection, 2003/ Forth Worth, Kimbell Art Museum, 2004), New York/ Londres/Paris, Scala, 2003. 140 fig. env. ISBN : 286656328 ; 53 €.

¹ Les années 2003, 2004 et 2006 ont vu paraître sept ouvrages consacrés à François Boucher. La commémoration du tricentenaire de sa mort en 2003 est à l'origine du nombre important de publications dévolues au peintre français. Sur ces sept ouvrages, six sont des catalogues d'exposition ; le septième dû à Melissa Hyde est à proprement

parler un essai. Sur les six catalogues d'exposition, cinq présentent, reproduisent et analysent des exemples choisis de la production graphique du peintre. Il s'agit des catalogues des expositions organisées au musée du Louvre, à l'école des beaux-arts, à la Frick Collection à New York, au Musée Lambinet à Versailles et au Musée Magnin à Dijon. Le catalogue d'exposition de la Wallace Collection dû à Jo Hedley appartient plutôt au genre de la monographie à destination d'un public cultivé. Les œuvres de la célèbre collection londonienne y sont analysées et servent surtout de prétexte pour étudier l'ensemble de la carrière du peintre. Point de notices d'œuvres, mais un texte qui analyse la production de Boucher de manière chronologique.

- 2 Mettre en perspective ces six publications pourrait alors constituer une gageure, tant les enjeux et les stratégies d'étude diffèrent d'un ouvrage à l'autre, surtout lorsque sont comparées les publications françaises et les anglo-saxonnes. L'image de Boucher est pourtant au centre de chacune de ces publications qui toutes se soucient de *réception*, sans toutefois le dire et encore moins se réclamer ouvertement des théories de l'école de Constance et notamment de Hans Robert Jauss, qu'il s'agisse de la réception des œuvres du peintre à l'époque même de leur production que de réception au cours des époques – ce que naguère on appelait fortune critique, mais qui bien souvent prenait la simple forme d'une anthologie de textes conduisant à la glorification, résurrection, réhabilitation de l'artiste étudié, point d'aboutissement d'une téléologie manifeste¹. L'image forcément négative de Boucher, véhiculée par les critiques et en particulier par Diderot, est à coup sûr une sorte de leitmotiv qui parcourt, sciemment ou inconsciemment, la plupart des écrits publiés sur le peintre, qu'on le déplore ou non. Comment faire avec ce chromo d'un « peintre des Grâces », faiseur de fesses roses et rondes, « peintre d'éventails », « décorateur de dessus-de-porte », et réputé libertin, mais dont le métier et les qualités plastiques n'ont jamais été remis en cause ? Faut-il simplement établir la liste de ces critiques, ou faut-il les retourner et les utiliser de manière positive comme outils heuristiques pour mieux comprendre son œuvre ? Déjà Fiske Kimball, comme le rappellent David Guillet et Emmanuelle Brugerolles, déplorait la survivance de nos « préjugés » à l'encontre de l'art rocaille et plus particulièrement de Boucher, et appelait à les dépasser, dans l'introduction de son ouvrage *Le style Louis XV* : « Nous devons oublier les préjugés de nos grands-pères et de nos pères, et même, beaucoup des nôtres : les préjugés moraux qui confondent les qualités artistiques avec les présumées qualités morales de l'époque, comme la 'corruption' et la 'frivolité' ; les préjugés artistiques plus anciens en faveur de la pureté des éléments intrinsèques, ainsi contre l'unité dynamique de l'ensemble, les préjugés plus récents en faveur de la forme plastique et de la forme spatiale, ainsi contre les formes en ligne et en surface »².
- 3 Des cinq expositions de dessins, deux ont tenté de répondre à cet appel de manière programmatique ; une autre, celle de New York, s'est présentée sans parti pris explicite, sauf celui de montrer seulement des dessins. L'exposition de l'école des beaux-arts limitée à son propre fonds visait ainsi à une « approche contextuelle » (p. 14), en confrontant tout d'abord la production graphique de Boucher à celle de ses devanciers et maîtres supposés ou érigés comme tel, François Lemoyne et Watteau (Marianne Roland-Michel, p. 38-45), et en étudiant parallèlement sa culture visuelle, imprégnée notamment de référents stylistiques vénitiens, Sebastiano Ricci en particulier (Françoise Joulie, p. 76-87). La contribution de Christian Michel (p. 94-101) apporte un regard neuf sur un aspect de l'activité de Boucher jusqu'alors négligé : son rôle dans la formation de jeunes peintres à travers ses fonctions de professeur à l'Académie royale

de peinture et de sculpture et de directeur d'atelier, ainsi que son action indirecte sur l'enseignement par la diffusion de gravures d'après ses dessins. Celle-ci prend une ampleur sans précédent à partir de l'invention de la gravure en manière de crayon par Jean-Charles François en 1756, et son perfectionnement par Gilles Demarteau. Sont enfin étudiés les cercles de ses amis et proches confrères dont la carrière est parallèle à la sienne, la « génération de 1700 » selon une formule de Pierre Rosenberg (article p. 172-179) qui a fait fortune depuis le catalogue de l'exposition de Cholet sur Pierre-Charles Trémolières en 1973 (Edme Bouchardon, Michel-François Dandré-Bardon, Dumont le Romain, Etienne Jeaurat, Charles-Joseph Natoire, Pierre Subleyras, Trémolières et Carle van Loo), et les ornemanistes dont il oriente la production en fournissant modèles et dessins (Peter Fuhling, p. 246-257). L'objectif fixé semble atteint. Par cette recontextualisation, la commissaire de l'exposition a fait des faiblesses du fonds de l'école une force.

- 4 Tel n'est pas le cas à notre avis de l'exposition du Louvre organisée par Françoise Joulie et Jean- François Méjanès, et encore moins de celle de la Frick Collection due à Alastair Laing. Certes, toutes les facettes de l'activité graphique de Boucher y sont présentées : ses académies, ses études de composition et de détail, ses dessins destinés à la gravure, ses dessins de paysage, ses copies d'après les maîtres, et ses dessins en rapport avec les arts décoratifs. Le goût pour les dessins de l'artiste, dès son vivant, à travers les figures de quelques collectionneurs et parfois amis du dessinateur, Randon de Boisset ou Jean-Claude Gaspard de Sireul par exemple, n'est pas oublié, et est notamment étudié par A. Laing dans le catalogue de New York. Bref, c'est un Boucher diversifié qui est montré, même si l'on peut reprocher à A. Laing le classement assez artificiel des œuvres qui ne reflète pas ou peu les finalités ou les raisons du dessin. Les sections intitulées « Nu », « Hommes, femmes, enfants », « Têtes, portraits et études de détails » n'ont en effet pas de portée opératoire. Les organisateurs de l'exposition du Louvre ont su éviter ce mode de présentation en proposant un regroupement plus affiné fondé sur le genre (paysage), la fonction ou le type (copie). Mais on était en droit d'attendre, en particulier du catalogue de l'exposition du Louvre, une analyse plus fine de l'historiographie portant sur Boucher et de la réception de son œuvre à travers l'étude des goûts des collectionneurs, et surtout des textes produits sur l'artiste replacés dans leur contexte de production, afin d'en livrer les différents potentiels de signification passés et en cours d'élaboration. Toute époque, on le sait, construit et invente un nouveau Boucher. Le sous-titre de l'exposition « Hier et aujourd'hui » laissait augurer une telle analyse.
- 5 On pouvait également attendre de ces cinq expositions de dessins qu'elles interrogent grâce aux possibilités offertes par la juxtaposition et la mise en espace des œuvres graphiques le processus même de création, de la première pensée jusqu'à l'œuvre finale. Or il n'en est pratiquement rien ou si peu. Le dessin est exposé et commenté dans l'enfermement de son cadre et dans la clôture de sa notice. Les commissaires d'exposition de dessins anciens continuent ainsi à adopter un point de vue qui est celui du collectionneur-connaisseur, tel qu'il se met en place à partir du XVIII^e siècle : autonomie du champ du dessin en vertu de son érection au rang d'œuvre d'art à part entière et d'objet de goût³, avec pour corollaire, l'invention du *connoisseurship*. Certes, Boucher a réalisé des dessins en soi destinés au marché ou à la gravure, mais une grande partie de ses feuilles sont préparatoires. Il aurait été vraiment judicieux d'évoquer et d'étudier la « fabrique de l'œuvre » en montrant toute une série de dessins et d'esquisses peintes en grisaille en rapport avec une œuvre déterminée qui aurait été elle aussi exposée⁴ et en aval de présenter les gravures de reproduction, les gravures en

manière de crayon reproduisant des dessins préparatoires, les tapisseries ou les objets d'art qui en sont issus, témoins d'une diffusion de l'œuvre en direction de plusieurs types de public. Pensons par exemple aux magnifiques feuilles préparant l'édition illustrée des *Œuvres de Molière* contenant trente-trois gravures. Des études de composition à la plume et à l'encre brune, exercices de mise en place des formes, sont connues, tout comme sont conservées des études de détails à la sanguine ou parfois à la pierre noire pour les personnages (F. Joulie en mentionne trente-quatre ; JOULIE, MÉJANÈS, 2003-2004, p. 54) ainsi que des dessins finis à la plume et à l'encre noire destinés aux graveurs Cars et Chedel. Des dessins pour *L'enlèvement d'Europe* peint pour le concours de 1747 (Louvre) ou *La lumière du monde* daté de 1750 (Musée des beaux-arts de Lyon) auraient pu aussi faire l'objet d'une telle analyse.

- 6 Ne soyons pas cependant injuste. Le catalogue de l'exposition du musée Magnin dû à F. Joulie explore en partie cette problématique en étudiant les liens étroits et constants que tisse Boucher entre ses propres œuvres et celles d'artistes flamands et hollandais, qu'il collectionnait avidement, à travers l'exercice de la copie et celui de la citation. F. Joulie montre bien comment Boucher fait du Boucher en copiant Berchem ou Van Dyck : son *faire* transparaît partiellement sous des signes graphiques pris à l'artiste copié. Le jeu de croisement et d'imbrication des manières est assez fascinant, tout comme l'emploi qu'il fait de motifs, tels certains d'entre eux qu'il emprunte à Bloemaert dans des dessins qu'il a copiés à Rome et gravés par la suite à Paris, et qu'il réutilise dans d'autres dessins ou peintures de sa main. Cette circulation des motifs appartient en propre à la « fabrique de l'œuvre » et montre combien l'étude concrète des objets mis en relation entre eux permet de contourner la vieille notion d'influence ou plutôt de la reformuler. F. Joulie fait ainsi une étude de réception intra-artistique fort utile.
- 7 Jusqu'ici les ouvrages que nous avons présentés se sont contentés de présenter « une personnalité artistique », d'en dresser les contours à travers ses références stylistiques et les finalités de ses œuvres au sein d'une société privilégiant les arts du décor. Il a fait ceci ; il a fait cela. Et « on » peut dire (E. Brugerolles et D. Guillet suivant les thèses de Hermann Bauer et de Hans Sedlmayr⁵) qu'il est un « peintre rococo » parce qu'il a conçu son œuvre comme faisant partie d'un ensemble confinant à la *Gesamtkunstwerk*. Mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit de penser Boucher dans l'espace public, tel qu'il se met en place au XVIII^e siècle, face à l'opinion publique représentée par les critiques ? Quelle personnalité non seulement artistique mais aussi sociale faut-il alors construire ? Le livre de Melissa Hyde est à ce sujet éclairant. Car il permet d'envisager un Boucher acteur de sa peinture et *réacteur* dans sa peinture, mettant en scène sa réputation et *celle* par qui le danger arrive. M. Hyde procède en deux temps. D'abord présenter les critiques formulées contre Boucher : ses peintures mettent en scène des figures des deux sexes dominées par des carnations saturées de rose ou de rouge ; ses figures masculines présentent une ambiguïté sexuelle qui trouble la différence des sexes et par là même la supériorité du sexe masculin. Boucher ne peint pas ; il farde, il grime. Et regarder sa peinture, c'est se féminiser, se maquiller. Cette contamination du féminin met à mal, qui plus est, la hiérarchie des genres elle-même fondée sur une hiérarchie sexuelle et sociale. Ensuite suspendre ces jugements négatifs non pour les écarter d'un revers de la plume mais pour les transformer en outils d'analyse. Le terme de « fard » devient ainsi une notion positive et la métaphore même de la peinture. C'est tout naturellement au contact de la théorie de Roger de Piles que cette notion de « beau fard » acquiert une dimension positive. La lecture du tableau *Madame de Pompadour à sa*

toilette éclaire ce processus. M. Hyde l'analyse selon une méthode fondée sur le jeu de l'analogie et de l'association. C'est d'une certaine manière ce que l'on pourrait lui reprocher. Car elle suppose qu'il existe un spectateur virtuel idéal, c'est-à-dire elle-même, capable de décoder l'intention présumée – consciente ou inconsciente – de l'artiste (est-elle sondable ?). Madame de Pompadour est dans le tableau face au spectateur en train de se maquiller. En se maquillant, elle se peint. En se peignant, elle fait son propre portrait. En termes de composition et d'iconographie pensée comme déplacement d'un mode à un autre, ce portrait est une représentation de la Pompadour qui se lit comme un autoportrait dans l'acte de la représentation. La marquise est l'auteur de son apparence et de son identité, et Boucher, en étant le délégué de sa peinture, fait de son art, du maquillage, et de lui-même, un beau maquilleur. M. Hyde peut alors affirmer : « *Madame de Pompadour à sa toilette* fonctionne non seulement comme une allégorie de [sa] pratique artistique mais aussi comme une célébration de l'esthétique rococo » (p. 109)⁶. Peut-être aurait-il fallu à ce niveau rappeler combien Boucher se joue de son art avec esprit et humour (et peut-être de ses commanditaires), comme ne manque pas de le souligner tout au long de sa monographie Jo Hedley⁷.

- 8 L'autre (en)jeu est celui de l'ambiguïté sexuelle. M. Hyde analyse ce « quiproquo » dans les fameuses pastorales et dans les mythologies galantes. Boucher, sans aucun doute sciemment – il était capable de peindre des mâles musclés au teint brunâtre –, maquille les différences sexuelles. Les hommes sont des *presque-femmes*. Ce brouillage des genres tire sa source du théâtre (les rôles masculins sont souvent joués par des femmes) et on sait que Boucher est lié à Favart à qui il a fourni costumes et décors. Cette mise en parallèle, qui suppose que l'on lit une pastorale peinte de la même manière que l'on écoute et regarde une pastorale jouée sur scène, constitue le point de départ d'une analyse fine des valeurs de la haute société parisienne du milieu du XVIII^e siècle. Boucher peint pour les *gens du monde* une peinture célébrant un idéal de sociabilité, de politesse et de réciprocité qui insiste sur l'égalité entre hommes et femmes et atténue la différence sexuelle. L'auteur parle alors à juste titre dans des termes choisis et à double entente de peinture « intersexuelle ».
- 9 Les sept ouvrages que nous avons présentés laissent voir combien la perception et la réception actuelle de l'œuvre de Boucher se clivent de part et d'autre de l'Atlantique – précisons que cela n'est pas propre aux études portant sur ce peintre. D'un côté est privilégiée une lecture centrée et comme fermée sur l'objet, en l'occurrence le dessin. On y parle de style, d'influence, de collectionneur, sans que tout cela soit questionné ; parfois, mais rarement, d'institution et d'enseignement.
- 10 De l'autre, on parle d'œuvres d'art et de société, et ce à l'aune de critères épistémologiques issus des intérêts et des préoccupations de notre temps. Une méthode moderne, celle des *gender studies*, est ainsi mise au service d'une forme d'histoire de l'art à part entière, produisant des résultats qui assurent une meilleure compréhension tout à la fois de la société parisienne des années 1730-1770 et de l'art de Boucher.

NOTES

1. La réception et la fortune critique sont deux notions d'origine allemande pour la première et d'origine italienne pour la seconde. Si l'on en croit Pierre Vaisse, « toute tentative pour établir entre eux une distinction de sens risque de tomber dans l'arbitraire », mais celui-ci semble oublier le contexte français (« Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre 1996, p. 4).
 2. Fiske Kimball, *Le style Louis XV : origine et évolution du rococo*, Paris, 1949, p. 15-16.
 3. Voir Christian Michel, « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée », dans *Revue de l'art*, n° 143, 2004-1, p. 27-34.
 4. Une exposition tenue en 2005 à Lisbonne au musée Calouste Gulbenkian, due à Peter Fuhring et intitulée *Designing the Décor. French Drawings from the 18th Century* explore et étudie avec minutie cette fonctionnalité du dessin mis en rapport pour certains d'entre eux avec des œuvres finales précises ou supposées telles pour lesquelles ils ont été conçus.
 5. *Rokoko : Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Cologne, 1991, p. 15.
 6. « Madame de Pompadour at Her Toilette functions not only as an allegory of Boucher's artistic praxis but also as a celebration of rococo aesthetics ».
 7. Voir aussi notre « Boucher, une lecture de La Fontaine et de quelques autres », dans *Revue de l'art*, n° 141, 2003-3, p. 47-56.
-

INDEX

Mots-clés : image, réception, critique, historiographie, perception

Keywords : image, reception, critic, historiography, perception

Index géographique : France, Pays-Bas

Index chronologique : 1600

AUTEURS

ÉRIC PAGLIANO

INHA, eric.pagliano@inha.fr