



Images de l'oubli de soi : les scènes de genre de Greuze et de Chardin

Erzsébet Prohászka
Université de Szeged

IMAGES OF FORGETTING ONESELF: GENRE SCENES OF GREUZE AND CHARDIN

Genre painting, also called genre scene or “petit genre”, represents aspects of everyday life by portraying ordinary people engaged in common activities. Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) and Jean-Siméon Chardin (1699–1779) are probably the most famous painters specialized in this genre in the eighteenth century in France. It is striking that often the characters in their canvases are deeply absorbed in ordinary activities, forgetting the surrounding world. The purpose of our paper is to illustrate the representations of self-effacement in French painting of the eighteenth century, based on the analysis of some paintings by Greuze and Chardin and also on theoretical and critical texts of their time. We draw as well a parallel between the work of Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, and the theory of the flow of the psychologist Mihály Csíkszentmihályi, to show their common points considering always their appearances in the genre paintings.

KEYWORDS:

Jean-Siméon Chardin; Jean-Baptiste Greuze; genre painting; self-effacement; Michael Fried; Mihály Csíkszentmihályi; state of flow

MOTS-CLÉS :

Jean-Siméon Chardin ; Jean-Baptiste Greuze ; peinture de genre ; oubli de soi ; Michael Fried ; Mihály Csíkszentmihályi ; l'état de *flow*

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.3.3>

L'objectif de notre article est d'illustrer les représentations de l'oubli de soi dans la peinture française du XVIII^e siècle, sur la base de l'analyse de quelques tableaux de Greuze et de Chardin et avec l'appui complémentaire des textes théoriques et critiques de leurs temps, en les comparant avec la littérature critique moderne, tout particulièrement à la lumière des analyses psychologiques contemporaines.

Les tableaux que nous analysons appartiennent aux peintures de genre qui représentent le plus souvent des scènes d'intérieur et de la vie quotidienne : Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) et Jean-Siméon Chardin (1699–1779) sont sans doute les peintres les plus connus, spécialisés dans ce genre au XVIII^e siècle en France. Il est frappant de



voir que bien souvent, les personnages de leurs toiles s'absorbent profondément dans les activités ordinaires qu'ils sont en train d'exécuter, oubliant le monde environnant. Avant d'aborder notre sujet principal, nous présenterons brièvement ce genre pictural, c'est-à-dire la peinture de genre, et indiquerons sa place dans la hiérarchie des genres picturaux.

C'est André Félibien qui a codifié le principe de la hiérarchie des genres dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1667 où il place la peinture d'histoire avec ses sujets allégoriques en haut de l'échelle hiérarchique, au-dessus de tous les autres genres¹. Bien que Félibien ne mentionne pas directement la scène de genre, il y fait implicitement allusion (« ...en peignant des figures humaines... »). Le critère de la représentation de l'homme n'est pourtant pas propre au seul portrait et au genre historique : il caractérise également la peinture de genre. D'après la préface de Félibien, les théoriciens français de l'époque classique considéraient la scène de genre comme inférieure à la peinture d'histoire. L'Académie estimait davantage les toiles qui représentaient des scènes narratives, historiques et allégoriques que les autres peintures. Pourtant, dès le milieu du XVIII^e siècle, malgré les doctrines académiques toujours en vigueur, l'intérêt pour les compositions différentes de celles qui avaient des sujets proprement historiques (à savoir puisés dans l'histoire, la religion ou la mythologie), comme des scènes de genre, gagne en ampleur. Ce fait est dû, entre autres, à une « réaction anti-rococo »² qui apparaît à partir des années 1750-1755, comme le souligne l'historien de l'art américain Michael Fried dans son livre intitulé *La Place du spectateur* qui servira d'une des bases du présent article. Dans le premier chapitre de son recueil, qui a pour titre « La Primauté de l'absorbement », l'historien de l'art explique que ce phénomène « se traduisait principalement par un rejet de la peinture exquise, sensuelle et décorative qui régnait depuis une trentaine d'années ; une insistance sur la nécessité d'en revenir au sérieux, à la moralité et aux principes esthétiques atemporels du grand art³. » Aussi les critiques d'art de l'époque revendiquent-ils de plus en plus la présence de sujets puisés dans la vie réelle, étant des exemples moraux, et reprochent aux peintres leur recours à des couleurs artificielles.

-
- 1 « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ». Félibien, A. (1996) : « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (édition par A. Mérot). Paris : ENSB-A, pp. 50-51. Il est notable que lors de répartition hiérarchique des différents sujets picturaux, Félibien n'utilise pas le terme de « genre ». Voir Arasse, D. (2000) : « Sept réflexions pour la préhistoire de la peinture de genre ». In *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la direction de G. Roque. Nîmes : J. Chambon, pp. 33-51
 - 2 Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, p. 44.
 - 3 *Ibid.*, pp. 44-45.



Au XVIII^e siècle, l'art de Greuze et de Chardin répond certainement à ces exigences. Jean-Baptiste Greuze, fameux portraitiste et peintre de genre de son temps, contre toute attente, voulait se faire agréer comme peintre d'histoire en 1761 avec son morceau de réception intitulé *Septime Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*. Cette œuvre majeure, considérée aujourd'hui comme l'un des premiers jalons du néoclassicisme, a provoqué une vive polémique lors de sa présentation à l'Académie de la part des académiciens ainsi que des critiques d'art. Deux jours après l'exposition, le 23 août 1769, l'Académie accepte le peintre parmi ses membres non pas comme peintre d'histoire (rang auquel il a postulé), mais comme peintre de genre, donc dans une catégorie inférieure. L'artiste a été profondément blessé par ces jugements : il a définitivement rompu avec l'Académie, refusant de participer à ses séances. Après son échec, Greuze est revenu à son genre original : à la peinture de genre (et au portrait) et a reçu des critiques élogieuses pour ses tableaux appartenant à ces genres.

Dès ses débuts, l'artiste était attaché aux thèmes familiaux. Aussi sa toile *La Lecture de la Bible* (1755) (illustration 1) représente-t-elle une famille nombreuse : le père lit à haute voix la Bible à ses enfants. Sa femme l'écoute tranquillement au milieu de la famille. Les plus grands enfants sont attentifs, mais les petits s'amuse. L'un d'entre eux essaie d'attraper un bâton sur la table, tandis que l'autre provoque le chien, retenu par la grand-mère. Chaque personnage a donc sa façon d'agir qui lui est propre. Ils sont absorbés par leurs activités : la lecture, l'action, l'écoute ou la réflexion. Ces différences sont particulièrement bien mises en valeur par le contraste entre les enfants attentifs tournés vers le père et ceux qui s'amuse. Dans tous les cas, les personnages de la toile ont l'air d'oublier le monde environnant : ceux qui font attention à la Bible sont complètement absorbés par la lecture ou par l'écoute, alors que les enfants plus jeunes ne se préoccupent que de leurs jeux. Michael Fried décrit ce phénomène comme « un absorbement par la nature » lorsque les personnes représentées sont « entièrement absorbées dans la lecture de la Bible ou les pensées et les sentiments qu'elle suscite⁴ ».

Lors de son examen d'une autre peinture de genre, celle de Chardin intitulée *Philosophe occupé de sa lecture* (illustration 2) et portant également les caractéristiques de l'absorbement, il écrit que le peintre déploie « l'air de "négligence" [...] comme oubli de soi, comme oubli de sa propre apparence et des choses qui l'entourent, comme un oubli qui exprime et résulte de l'absorbement du philosophe dans son livre⁵. » Le livre de Michael Fried a paru pour la première fois aux États-Unis en 1980. L'historien de l'art n'a donc pas pu connaître l'étude du psychologue hongrois Mihály Csíkszentmihályi qui a été publiée en 1990 en anglais, en 1997 en hongrois et en français seulement en 2004⁶. Nous présenterons par la suite en grandes lignes les idées directrices de cette conception car il nous semble qu'elle fait parfaitement écho aux idées de Michael Fried. Nous pensons aussi que si l'historien de l'art l'avait connue, il aurait bien utilisé cette théorie au cours de ses analyses picturales portant sur les caractéristiques de l'oubli de soi.

4 *Ibid.*, p. 25.

5 *Ibid.*, p. 27.

6 Csíkszentmihályi, M. (2004) : *Vivre : La psychologie du bonheur*. Trad. L. Bouffard. Paris : R. Laffont.

Mihály Csíkszentmihályi⁷ est né en 1939 et, à l'âge de vingt-deux ans, il a émigré aux États-Unis où il a fait des études en psychologie et, plus tard, est devenu le directeur du département de psychologie de l'Université de Chicago. Il est connu comme l'inventeur de la notion de *flow*, mot anglais qui se traduit en français par « flux⁸ ». Il s'agit d'un

état mental atteint par une personne lorsqu'elle est complètement plongée dans une activité et qu'elle se trouve dans un état maximal de concentration, de plein engagement et de satisfaction dans son accomplissement. [...] [Donc], le *flow* se caractérise par l'absorption totale d'une personne par son occupation⁹.

Parmi les différents aspects qui marquent cet état, nous ne soulignons que ceux qui caractérisent l'état des personnages mis en scène dans les peintures de Greuze et de Chardin. L'une des caractéristiques du *flow* est que la personne est complètement immergée dans ce qu'elle fait, autrement dit, elle est totalement concentrée. À cette condition, on ressent l'activité poursuivie comme un sentiment d'extase, comme si l'on était en dehors de la réalité quotidienne et, à cause de cette concentration totale, on ne voit pas le temps passer. On oublie temporairement la conscience de soi, tous les soucis et préoccupations s'effacent. On se sent à l'aise, et le résultat qui découle de l'état de *flow* devient alors une sorte de récompense¹⁰.

Csíkszentmihályi a formulé ces principes après avoir mené, avec son équipe, des recherches sur l'état de bonheur. Les chercheurs ont demandé à des milliers de personnes : « Qu'est-ce qui vous rend heureux ? » et aussi « À quels moments vous sentez-vous très heureux ? » L'équipe de psychologues a conclu que le fait d'entrer dans l'état de *flow* est une expérience toujours agréable, donc un élément-clé du bonheur¹¹. C'est à la lumière de ces idées que nous proposons de revenir à Chardin et son *Philosophe occupé de sa lecture*¹².

Jean-Siméon Chardin était avant tout un peintre de nature morte mais il a exécuté, à partir de 1733, plusieurs scènes de genre s'inspirant de la peinture hollandaise. Contrairement à Greuze, Chardin préférait représenter une seule personne et ses toiles sont en général moins mouvementées que celles de Greuze. Les critiques de l'art de son temps ont tendance à caractériser son œuvre par les adjectifs « silencieux » et

7 Il est l'auteur de nombreux livres et de plus de 120 articles ou chapitres de livres. Il est aussi membre d'honneur de l'Académie Hongroise.

8 Par la suite, nous gardons le mot anglais « flow », car les différentes traductions françaises sont loin d'être homogènes. On retrouve, entre autres, les expressions suivantes : être dans la zone, flux, expérience-flux, expérience optimale et néguentropie psychique, etc.

9 Demontrond, P. — Gaudreau, P. (2008) : « Le concept de "flow" ou "état psychologique optimal" : état de la question appliqué au sport », *Staps*, volume 79, numéro 1, pp. 9–21. <<https://www.cairn.info/revue-staps-2008-1-page-9.htm>> [2019. 09. 23.]

10 Article « flow ». In Pléh, Cs. — Boross, O. (2011) : *Pszichológiai lexikon — A pszichológia legfontosabb fogalmait magyar és angol nyelven* [Dictionnaire psychologique — Les notions majeures de la psychologie en hongrois et en anglais]. Budapest : Akadémiai Kiadó, p. 35.

11 Csíkszentmihályi, M. (2004) : *Vivre : La psychologie du bonheur*. Trad. L. Bouffard. Paris : R. Laffont, pp. 11–13.

12 Ce tableau est aussi connu sous le titre de *Portrait d'Aved*.



« naturel », impressions que les peintures de genre de l'artiste leur ont inspirées. Au sujet de la toile de Chardin mentionnée ci-dessus, le critique de l'art Marc-Antoine Laugier fait un compte rendu en 1753, dans lequel il décrit le personnage représenté comme suit :

Le Peintre lui a donné un air d'esprit, de rêverie & de négligence qui plaît infiniment. C'est un Lecteur vraiment Philosophe qui ne se contente point de lire, qui médite & approfondit, & qui paraît si bien absorbé dans sa méditation qu'il semble qu'on auroit peine à la distraire¹³.

Ce critique du XVIII^e siècle décrit en effet un état tout à fait similaire à celui de *flow*. Il aurait bien pu caractériser la toile de Chardin par la seule formule *flow* s'il avait connu la théorie de Csíkszentmihályi. Bien que cette expression soit anachronique dans ce contexte, l'état d'absorbement qu'elle désigne est parfaitement bien rendu sur la toile en question. Le philosophe du tableau est en train de méditer : le peintre nous le montre plongé dans son livre, ce qui souligne encore la négligence du personnage à l'égard du spectateur, celle du philosophe qui, oubliant entièrement les choses qui l'entourent, ne semble manifester aucune émotion.

L'absorbement et l'oubli de soi sont fortement présents sur les deux peintures évoquées, celle de Greuze ainsi que celle de Chardin : on a l'impression que personne et rien ne peut distraire les personnages représentés de leurs occupations.

Ces traits de l'oubli de soi caractérisent également d'autres toiles de Chardin, notamment celle de *L'Étude du dessin* exposée au Salon de 1753. Selon Michael Fried, « le tableau représente un dessinateur assis, traçant l'esquisse du moulage d'une statue de Pigalle représentant Mercure, tandis que, debout derrière lui, un autre dessinateur le regarde travailler¹⁴. » L'abbé Garrigues de Froment, contemporain de Chardin, s'exclame ainsi dans son commentaire sur la même peinture : « Comment peut-on ne pas être vivement affecté de la vérité, de la naïveté des tableaux de M. Chardin¹⁵ ? » Aussi Chardin reprend-il le même thème en 1759 lorsqu'il exécute *Le Jeune dessinateur* où « figure un unique personnage assis par terre et vu de dos¹⁶ », travaillant sur un dessin. Un critique anonyme de l'époque décrit le tableau en ces termes :

On ne voit que le dos du jeune Dessinateur. L'Auteur, malgré cela, a si bien saisi la vérité & la nature de la situation du jeune homme, qu'il est impossible de ne pas sentir à la première inspection du tableau, que ce Dessinateur met à ce qu'il fait la plus grande attention¹⁷.

13 Laugier, M. (1753) : *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****. Paris : Nicolas Bonaventure Duchesne, p. 42.

14 Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, pp. 28.

15 Cité in Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, p. 28.

16 *Ibidem*.

17 *Ibid.*, pp. 28–29.



Michael Fried note que les deux critiques admirent « la fidélité de Chardin à la nature. Mais la nature qu'ils évoquent est celle d'êtres humains entièrement pris par des activités essentiellement absorbantes¹⁸ ». Le peintre a saisi des moments pris dans la vie quotidienne et il exprime ces activités avec un naturel parfait, comme faisant partie d'une vie entièrement habituelle¹⁹. Denis Diderot, grand admirateur de Chardin, souligne également ces caractéristiques en écrivant dans sa critique de Salon, toujours à propos du *Jeune dessinateur* de Chardin : « C'est toujours la nature et la vérité²⁰. » Le philosophe admet pourtant la hiérarchie des genres en peinture et la supériorité de la peinture d'histoire. Il déclare à ce sujet dans ses *Essais sur la peinture* que

[...] le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui de peintre de genre. [...] Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux ; le peintre d'histoire n'a jamais vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur copiste d'une nature commune ; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique²¹.

Diderot méprise donc la simplicité de la peinture de genre : il souligne que l'exécution des toiles dans cette catégorie ne demande pas beaucoup de talent, par contre, les peintres d'histoire, en peignant des thèmes allégoriques, sont plus estimables car ils doivent imaginer leurs scènes. En dépit des jugements dévalorisants des scènes de genre par Diderot, il apprécie les toiles de Chardin qui appartiennent à ce genre. Devant le *Bénédicté*, en 1761, il insiste sur le talent du peintre et compare l'artiste à des peintres d'histoire. Diderot loue la technique et la manière dont Chardin parvient à doter ses œuvres de vivacité. Il recourt fréquemment à l'expression « magie » lorsqu'il décrit les peintures de l'artiste. Il pense que le talent de Chardin est quelque chose d'insaisissable et d'inexplicable :

Chardin est homme d'esprit, et personne ne parle mieux que lui de la peinture. Il y a au salon de l'Académie, un tableau de réception qui montre qu'il a entendu la magie des couleurs. Il a répandu cette magie dans quelques autres compositions [...]. Chardin a de l'originalité dans son genre²².

Plus tard, dans son *Salon de 1769*, devant une nature morte, il constate tout simplement que « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme²³ », ce qui implique que malgré tout son estime à l'égard de Chardin, le critique d'art tient à la primauté de la peinture d'histoire.

18 *Ibid.*, pp. 29.

19 Démoris, R. (1986) : « Diderot et Chardin : la voie du silence ». In *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, pp. 43-54.

20 Diderot, D. (2007) : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1761*. Paris : Hermann, p. 97.

21 *Ibid.*, pp. 63.

22 Diderot, D. (2007) : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1761*. Paris : Hermann, p. 143.

23 Diderot, D. (2009) : *Héros et martyrs. IV. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*. Paris : Hermann, p. 42.



Si l'on revient au *Jeune dessinateur*, il est bien visible que la scène montre une concentration intense. Ce personnage et les autres que nous avons évoqués ne s'occupent pas du temps, ils ne se préoccupent de rien, seulement de l'accomplissement de leur tâche : finir bien le dessin ou quelque autre activité entamée.

Il est intéressant de noter que le psychologue hongrois Csíkszentmihályi a découvert le phénomène de l'état de *flow* lorsqu'il a remarqué que les peintres, en travaillant, agissent comme s'ils étaient en transe. Ils sont tellement submergés par l'expérience de la création qu'ils en oublient le monde réel. Ce sentiment caractérise également l'exécution de toute activité préférée, par exemple lorsqu'on joue aux échecs, chante et danse ou joue d'un instrument de musique. C'est un état dans lequel les personnes sont tellement absorbées par une occupation que rien d'autre n'a d'importance pour elles, et cette expérience en soi s'avère tellement satisfaisante qu'elles seraient disposées à l'accomplir même si celle-ci demandait un grand effort, pour le seul plaisir de la faire²⁴.

Chardin aurait-il reconnu que cet état existait, et que celui-ci était bien naturel à l'être humain, même lorsqu'il n'en était pas conscient ? Certainement, il l'a vécu lui-même lors de son propre travail, et il pouvait parfaitement l'exprimer par son pinceau, même si, selon Diderot, Chardin n'était guère un artiste en transe, à l'instar de celui qui est décrit dans les *Essais sur la peinture* : « Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il hâle ; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création²⁵. » Les critiques de l'art de son temps et aussi ceux de l'époque moderne ont également exprimé le *flow* par des termes qui leur étaient propres, sans doute moins précis que la définition moderne de ce phénomène. Quant aux exemples puisés dans l'art de Chardin, on peut contempler cet absorbement profond également dans *La Bulle de Savon* (illustration 3), *Les Osselets* ou dans *Le Château de cartes*²⁶.

L'artiste a tiré les thèmes de ces tableaux de la vie quotidienne : ils sont situés dans un environnement domestique ordinaire, et ont alors une dimension naturelle. Ce sont les scènes les plus triviales comme des jeux et des amusements, ce qui montre encore l'opposition aux dérives maniérées de la peinture rococo²⁷. Chardin pouvait parfaitement rendre sur ses toiles une atmosphère concentrée, où le silence règne et le temps semble suspendu dans l'attente de l'envol de la bulle, la balle ou l'effondrement des cartes.

En effet, les peintures de Chardin abondent en simplicité : il n'a peint que ce qu'il a vu, rien de plus. Mais il l'a choisi, l'a simplifié, l'a réduit à l'essentiel. Dans ses peintures, il n'y a aucun trouble, aucune sensualité, seulement un monde innocent et silencieux. Le peintre illustre l'harmonie entre les personnes et les intérieurs où elles

24 Csíkszentmihályi, M. (2004) : *Vivre : La psychologie du bonheur*. Trad. L. Bouffard. Paris : R. Laffont, pp. 11–12.

25 Diderot, D. (2007) : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1761*. Paris : Hermann, p. 19.

26 Ce dernier thème a été repris plusieurs fois par Chardin, dans son *Garçon montant un château de cartes* (1735) et son *Enfant jouant aux cartes* (1740).

27 Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, p. 50.

vivent. Il nous semble alors que la particularité de son art se trouve, au-delà de la question technique, à savoir l'excellence de son art, dans les sujets traités.

Comme nous y avons déjà fait allusion, dans ses scènes de genre, il s'intéresse aux personnages qui s'absorbent dans leurs activités quotidiennes²⁸. Chardin se refuse au narratif, il n'a pas l'intention de relater des événements particuliers, seulement de représenter un instant tiré de la vie de tous les jours. De cette manière, il transmet au spectateur le sentiment de l'oubli de toute chose extérieure à l'activité à laquelle se livre le personnage représenté, par un détail caché dans les peintures. La veste du jeune homme est déchirée dans *La Bulle de savon*, le coin du tablier de la jeune femme défait dans *Les Osselets* et le tiroir qui contient deux cartes négligemment entrouvert dans *Le Château de cartes*. Tous ces « oublis » nous suggèrent l'indifférence des personnages vis-à-vis de leur environnement, mais ces détails expriment en même temps aussi leur pleine concentration sur leur occupation²⁹.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, au XVIII^e siècle, la représentation de l'absorbement dans la peinture devient de plus en plus répandue. Les toiles de Greuze en illustrent un autre type, différent de l'absorbement représenté par Chardin. Dans *Le Petit Paresseux* et dans *La Tricoteuse endormie* (illustration 4) de Greuze, les figures ne s'attachent pas à leurs tâches, elles ne s'en préoccupent guère mais s'endorment en les poursuivant. Leur état est donc loin de celui de *flow*, néanmoins, l'absorbement et l'oubli de soi y sont fortement présents. Ces toiles révèlent un moment d'intimité et d'émotion. Selon le critique d'art l'abbé de La Porte, *La Tricoteuse endormie* est « une image [...] naïve de la paresse & et de l'ennui de travail³⁰ ».

Ces tableaux représentent alors le sommeil comme un état d'absorbement, voire, comme le remarque Michael Fried, « presque une activité d'absorbement de plein droit³¹ ». Mais est-il possible d'associer l'absorbement à une activité ? Les deux notions ne s'excluent-elles pas ? Dans les peintures de Greuze, visiblement, elles sont simultanément présentes. Dans *La Paresseuse italienne* de Greuze, nous voyons une femme entourée d'ustensiles en désordre : sa tâche serait manifestement de faire le ménage, pourtant, au lieu de l'accomplir, elle s'absorbe dans la rêverie, en oubliant la vie autour d'elle. Un thème similaire, c'est-à-dire celui de la songerie au lieu du travail, apparaît dans *La Ratisseuse de navets* (illustration 5) de Chardin où nous voyons « une jeune fille de cuisine assise sur une chaise basse qui, le temps d'une pause, regarde distraitement dans le vague vers notre droite. » Par terre se trouvent divers légumes et ustensiles de cuisine et l'ensemble de la toile suggère une « paisible scène de rêvasserie³². »

La peinture en question montre effectivement une servante solitaire, faisant tranquillement sa tâche ménagère. Nous y retrouvons la paix, le calme, l'intimité, l'absorbement et l'oubli de soi qui sont les caractéristiques, pour la plupart des cas, de

28 *Ibid.*, p. 50.

29 *Ibid.*, p. 51.

30 Cité in Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, p. 43.

31 *Ibid.*, p. 43.

32 Bailey, C. — Conisbee, P. — Gaetgens, T. W. (2003) : *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*. Paris : La Renaissance du Livre, p. 230.



toutes les scènes de genre de Chardin. Le peintre saisit la nature dans un moment du quotidien et la représente telle quelle.

D'après les quelques analyses présentées dans cet article, nous pouvons constater que l'absorbement dans les scènes de genre peut se manifester sous différentes formes : soit par la représentation d'une lecture attentive — sujet qui s'inscrit dans la tradition des scènes intimistes des Hollandais —, soit par l'abandon d'un travail fatigant comme les tâches ménagères. Selon la théorie de Michael Fried dont nous avons adopté les idées directrices concernant l'absorbement — appelée aussi tendance « antithéâtrale », allant à l'encontre de la théâtralisation de la peinture —, leur point commun est que les personnages de ces tableaux ne s'occupent guère de la présence du spectateur, ils ne recherchent aucun contact avec celui-ci³³.

En les regardant, le spectateur peut sentir une atmosphère concentrée où les personnages, absorbés par une activité, deviennent complètement indifférents à l'égard de la vie autour d'eux et, ainsi, également indifférents envers le public. Par ce moyen, les peintres font semblant d'oublier le spectateur. Il s'agit là d'un nouveau modèle de peinture et aussi d'un nouveau mode de réception de ces types de peinture où les figures sont tellement concentrées qu'elles ne se tournent pas vers le spectateur et, parfois même, ne lui montrent que leur dos. Par ce moyen, le rôle du récepteur change aussi : il sent sa propre absence et ne dérange pas l'occupation qui se déroule dans l'espace pictural. Il peut ainsi contempler tranquillement la peinture, devenant alors, par un effet de vertige, lui-même absorbé par les peintures d'absorbement. Dans sa concentration attentive sur un tel tableau, le spectateur oublie que le temps passe et éprouve bien, lui aussi, l'expérience du *flow*.

33 L'absorbement et la tendance antithéâtrale sont fortement présents aussi dans d'autres peintures qui ne sont pas des scènes de genre. Michael Fried évoque à ce sujet des exemples de Carle Van Loo et de Joseph-Marie Vien. Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet. Paris : Gallimard, p. 62

ILLUSTRATIONS :



ILLUSTRATION 1 : Jean-Baptiste Greuze (1755) : *La Lecture de la Bible*. Paris : Louvre.



ILLUSTRATION 2 :
Jean-Siméon Chardin (1734) : *Philosophe occupé de sa lecture*.
Paris : Louvre.



ILLUSTRATION 3 :
Jean-Siméon Chardin
(1733-1734) : *La Bulle de Savon*.
New York : Metropolitan
Museum of Art.



ILLUSTRATION 4 : Jean-Baptiste
Greuze (1764) : *La Tricoteuse
endormie*. Paris : Louvre.



ILLUSTRATION 5 :
Jean-Siméon Chardin (1738) :
La Ratisseuse de navets.
Washington : National
Gallery of Art.



BIBLIOGRAPHIE

- Arasse, D. (2000) : « Sept réflexions pour la préhistoire de la peinture de genre ». In *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la dir. de G. Roque, Nîmes : J. Chambon.
- Bailey, C. — Conisbee, P. — Gaehtgens, T. W. (2003) : *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*. Paris : La Renaissance du Livre.
- Csíksszentmihályi, M. (2004) : *Vivre : La psychologie du bonheur*, trad. Bouffard L. Paris : R. Laffont.
- Demontrond, P. — Gaudreau, P. (2008) : « Le concept de “flow” ou “état psychologique optimal” : état de la question appliqué au sport », *Staps*, volume 79, numéro 1, pp. 9–21
- Démoris, R. (1986), « Diderot et Chardin : la voie du silence ». In *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, pp. 43–54.
- Diderot, D. (2007) : *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1761*. Paris : Hermann.
- Diderot, D. (2009) : *Héros et martyrs. IV. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*. Paris : Hermann.
- Félibien, A. (1996) : « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Édition par A. Mérot. Paris : ENSB-A.
- Fried, M. (1990) : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par C. Brunet, Paris : Gallimard.
- Laugier, M. (1753) : *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****. Paris : Nicolas Bonaventure Duchesne.
- Pléh, Cs. — Boross, O. (2011) : *Pszichológiai lexikon — A pszichológia legfontosabb fogalmai magyar és angol nyelven* [Dictionnaire psychologique — Les notions majeures de la psychologie en hongrois et en anglais]. Budapest : Akadémiai Kiadó.

LISTE DES ILLUSTRATIONS:

- Illustration 1 : Jean-Baptiste Greuze (1755) : *La Lecture de la Bible*. Paris : Louvre.
- Illustration 2 : Jean-Siméon Chardin (1734) : *Philosophe occupé de sa lecture*. Paris : Louvre.
- Illustration 3 : Jean-Siméon Chardin (1733–1734) : *La Bulle de Savon*. New York : Metropolitan Museum of Art.
- Illustration 4 : Jean-Baptiste Greuze (1764) : *La Tricoteuse endormie*. Paris : Louvre.
- Illustration 5 : Jean-Siméon Chardin (1738) : *La Ratisseuse de navets*. Washington : National Gallery of Art.

Erzsébet Prohászka

Maître de conférences
 Département d'Études Françaises
 Faculté des Lettres, Université de Szeged
 Hongrie 6087 Dunavecse Petőfi 52.
 proerzs@yahoo.fr