

Le siècle de Boucher

Claudette Hould

Volume 30, numéro 122, mars–printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54042ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hould, C. (1986). Le siècle de Boucher. *Vie des arts*, 30(122), 40–43.

LE SIÈCLE DE BOUCHER

Claudette HOULD

La grande rétrospective Boucher, tant attendue, qui regroupe une centaine de toiles, en plus de tapisseries et de céramiques, se déroulera, jusqu'au 4 mai prochain, au Metropolitan Museum of Art, de New-York. Elle permet de faire le point sur l'un des artistes les plus industriels et les plus versatiles de son époque.



*Dédié à Monsieur le
Sur-Intendant des Bâtimens*

PENSENT-ILS

AU RAISIN?

*Baron de Corleman
de Sa Majesté le Roy de Suede*

Enluminé par M. P. L. De Goussier

*Par son très humble et très obéissant Secrétaire D'Arcy
de Cabinet de Roy en de la Haque*

1. Jacques-Philippe LE BAS, Pensent-ils au raisin?
Gravure au burin, d'après Boucher; 40 cm 3 x 47.
Montréal, Musée des Beaux-Arts.

Le nom de Boucher est associé au siècle de Louis XV et au style rococo qui caractérise l'art français durant la première moitié du 18^e siècle¹.

Louis XIV vient de mourir lorsqu'il commence son apprentissage chez son père, et il a vingt ans lorsque, après huit années d'une Régence libertine et libératrice, Louis XV commence à exercer le pouvoir. La carrière de Boucher, qui correspond presque exactement à ce long règne marqué de paix intérieure et de bouillonnement intellectuel, illustre au mieux l'originalité, la diversité et la complexité de l'art français du 18^e siècle. On a tellement pris pour acquis le style rococo, si étroitement lié à la décoration intérieure de l'époque, qu'on en a oublié le rôle de pionnier de Boucher dans son développement. C'est lui qui, sans doute, a le mieux et le plus complètement contribué à créer ce style, ainsi qu'un mode de vie imité bientôt dans toute l'Europe.

Après un bref passage dans l'atelier de François Le Moyne (1688-1737), il obtient le grand Prix de l'Académie en 1724 et part avec quelque retard pour l'Italie. Il n'est guère ému par l'art antique, mais il admire Castiglione et Pierre de Cortone. Pendant ce temps, à Paris, Largillier découvre Chardin à l'Exposition de la Jeunesse de la Place Dauphine et le recommande à l'Académie. Dès son retour à Paris en 1731, il est agréé puis reçu académicien deux ans après.

Il s'initie à la gravure en collaborant au recueil gravé des dessins de Watteau sur la commande de Julienne. Cette intimité avec l'œuvre de son célèbre prédécesseur fut l'une de ses expériences les plus formatrices, qui eut une influence décisive sur sa technique du dessin, sa conception de l'espace résolument anti-perspectiviste et l'évolution de son propre style. Outre ses gravures d'après Watteau et Bloemaert, Boucher a gravé quarante-trois estampes d'après ses propres compositions. Au moins cent cinquante graveurs d'interprétation, assurés de leur vente, s'arrachaient ses œuvres. Ces gravures ont évidemment joué un rôle capital dans la diffusion de son esthétique à travers l'Europe: le catalogue des pièces gravées d'après ses peintures et ses dessins comporte plus de mille deux cent cinquante estampes.

L'un des artistes les plus industriels et le plus versatile de son époque, Boucher réussit à bien gagner sa vie: peintre d'abord – il évaluait lui-même sa production à plus de mille œuvres: tableaux de chevalet à sujets mythologiques et religieux, portraits, paysages, pastorales, scènes de genre et *chinoiserie*; il a été un dessinateur prolifique – on a compté dix mille dessins – et un graveur accompli. Surtout, il a alimenté tous les domaines des arts appliqués en réalisant des cartons pour des tapisseries, des vignettes pour la porcelaine, des costumes et des décors pour l'opéra et le ballet, des projets de pendules, de paravents et d'éventails. Il aurait même décoré des œufs de Pâques pour Louis XV!

Pendant vingt-cinq ans, Boucher a régné en maître à l'Académie, au Salon, à la Cour, à l'Opéra, à Sèvres, aux Gobelins. Pourtant, ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il accède à l'honneur le plus envié pour un artiste de l'Ancien Régime: le titre de Pre-

mier Peintre du Roi et de Directeur de l'Académie. C'est qu'en dépit d'une formation académique stricte, Boucher a en quelque sorte contourné, sinon détourné, la sacro-sainte hiérarchie des genres qui plaçait le peintre d'histoire tout au haut de l'échelle des valeurs, loin devant le portrait, le paysage, la scène de genre et la nature morte. Non pas que Boucher ait exclu de ses thèmes la peinture d'histoire; c'est bien à titre de peintre d'histoire qu'il a été reçu à l'Académie, et il a produit quantité de grandes machines mettant en scène les dieux et les déesses de la mythologie, les personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Mais il a réduit ses compositions et ses personnages au format de la peinture décorative.

Il commence à construire sa réputation d'artiste décorateur lorsqu'en 1735 la Direction des Bâtiments du Roi lui commande quatre allégories de vertus, des grisailles qui orneront les cabinets de la reine Marie Leczinska à Versailles. Puis il décore l'hôtel Soubise. Mais c'est surtout avec l'arrivée de Mme de Pompadour à la Cour que Boucher sera associé aux travaux

de décoration et de transformation de propriétés royales à Versailles, Fontainebleau, Meudon, Choisy et des résidences de la favorite, les châteaux de Bellevue et de Crécy. En même temps, il décore les hôtels particuliers qui ont poussé à Paris et dans ses environs, après que la belle société eut quitté Versailles et ses habits de carême pour s'adonner à une vie plus légère et fort sophistiquée. Dans ces demeures où se mêle à la noblesse une nouvelle classe de grands bourgeois issus de la robe et de la haute finance, les boudoirs et petits appartements de dimensions modestes ont remplacé les grands salons baroques du siècle de Louis XIV. La peinture de grand format et les immenses tapisseries n'ont plus leur place dans ce décor de lambris, de glaces et de rocaille. La décoration peinte, reléguée dans les trumeaux et les dessus-de-porte, s'accommode fort bien des sujets légers tirés d'une mythologie polissonne.

Une grande part de l'art de Boucher est consacrée à la peinture mythologique, l'histoire

grecque ou romaine étant virtuellement absente de son œuvre, et, dans la mythologie, il retient surtout les thèmes galants, et sa divinité préférée sera évidemment Vénus, puis les Grâces, autant de prétextes à montrer des nus féminins, qu'il entoure d'un luxe théâtral, pour exprimer avant tout la sensualité. En travestissant la peinture d'histoire pour l'adapter aux goûts de la clientèle, Boucher succombe au «petit goût», que le critique Diderot ne tardera pas à assimiler à ses soi-disant mauvaises mœurs.

Les pastorales et les bergers et bergères de fantaisie occupent dans ses sujets une place aussi importante que la mythologie. Au 18^e siècle, le goût de la haute société pour les thèmes rustiques est attesté par de multiples romans, pièces de théâtre, opéras comiques; les gens de cour aimaient se faire peindre en bergers et bergères: Mme de Pompadour ne s'était-elle pas fait construire plusieurs hermitages avant que Marie-Antoinette ne se déguise à son tour dans son hameau de Versailles?

Boucher ne peint de portraits qu'à l'occasion, et ce sont toujours des femmes, souvent la sienne, et à plusieurs reprises Mme de Pompadour. C'est en protectrice des Arts, des



2. François BOUCHER
Les Mangeurs de raisin, 1752.
Biscuit.



3

Sciences et des Lettres qu'il représente sa bienfaitrice dans le portrait du Louvre. A ses pieds, une mappemonde, une carte, des livres rappellent non seulement son rôle de commanditaire éclairée, mais également ses talents de musicienne et d'artiste – Boucher lui avait donné à sa demande des leçons de dessin et de gravure. Même dans ses portraits, Boucher demeure essentiellement un décorateur et n'est guère touché par le souci de l'analyse individuelle des physionomies et de la pénétration psychologique. D'ailleurs, il se vantait de peindre «de pratique», sans modèle.

C'est dans le paysage pur que Boucher excelle. Héritier d'une tradition paysagiste qui autorisait l'artiste à corriger la nature, Boucher ne se prive pas des ressources de son imagination. Pourtant on sent, devant ces compositions toujours décoratives, qu'il observe la nature.

Très tôt, et pour longtemps, Boucher s'est entiché pour l'expression exotique. Fut-ce au contact des *Figures chinoises et tartares* qu'il a gravées d'après Watteau? Pendant vingt ans, on trouve dans sa peinture des sujets inspirés par l'Orient et des objets inspirés de sa propre collection d'objets chinois. Cet exotisme occupera naturellement une place de choix dans les arts appliqués, les étoffes et les porcelaines. Boucher nous a laissé un véritable document dans son évocation précise d'un confortable intérieur bourgeois sous Louis XV, le sien, une rare scène intimiste, *Le Déjeuner*, où sa femme prend le chocolat en compagnie de ses deux premiers enfants dans un décor rocaille agrémenté d'un vase et d'un magot chinois posés sur l'étagère.

La marquise de Pompadour, sa protectrice vénérée, crée la Manufacture des Porcelaines de France, qui se transporte bientôt de Vincennes à Sèvres. Sous l'influence de la mode exotique importée de Chine et du Proche-Orient par les voyageurs et les missionnaires, la France tâche de rivaliser avec la céramique orientale en cherchant le secret de la pâte fine et le raffinement du décor. Les sujets pastoraux de Boucher étaient tout désignés pour une transposition sur les pièces décorées à Sèvres. Un tableau comme *Pensent-ils au raisin* (Stockholm, Musée National) et gravé au burin par Le Bas (Montréal, Musée des Beaux-Arts) offre un exemple typique des thèmes d'une artificielle fragilité prisés par les amateurs de porcelaines et de biscuits. Ces bergères en robe de taffetas, qui ont justement l'air de poupées de porcelaine dans les tableaux, et ces trop jolis bergers enrubbannés sont les acteurs de mises en scènes apprêtées, anodines, presque insignifiantes en apparence, mais chargées de sous-entendus qui frisent parfois la grivoiserie.

L'habileté de Boucher à rythmer solidement ses compositions, à animer des personnages en action, son sens théâtral de la mise en scène l'ont consacré comme un des plus puissants concepteurs de cartons de tapisserie. Dès 1734, Boucher collabore avec Oudry à la Manufacture de Beauvais; quand il devient surinspecteur des Gobelins à la mort d'Oudry, en 1755, il crée des cartons parmi les plus célèbres de la Manufacture.

Le contraste entre la faveur immense dont il jouit de son vivant et sa fortune critique plutôt négative ne peut s'expliquer à moins de prendre en considération les circonstances qui entourent sa production. La carrière de Boucher s'est développée dans un contexte de réorganisation du système des beaux-arts, où l'Académie gagnait de plus en plus d'autorité, où le Salon – bisannuel à partir de 1737 – offrait à l'appréciation des amateurs la production des membres de l'Académie et devenait le lieu privilégié de la promotion personnelle des artistes. La fondation de l'École Royale des Élèves Protégés, en 1748, allait renforcer ce système en formant quelques générations d'artistes dans les principes académiques, le culte du grand genre, contre le «petit goût» de Boucher.



4

3. *Le Moulin*.
Paris, Musée du Louvre.
4. *The Toilet of Venus*, 1751.
107 cm 3 x 85,1.
New-York, Metropolitan Museum of Art.
5. *Le Déjeuner*, 1739.
Paris, Musée du Louvre.
6. *La Marquise de Pompadour*, v. 1750-1755.
Paris, Musée du Louvre.

Dans un tel contexte, Boucher fait figure d'exception: la rigueur académique ne l'empêchera pas de développer un style personnel, fort prisé des amateurs et des critiques pendant plus de vingt ans, et qu'il refusera obstinément de changer dans la dernière décennie de sa vie, alors qu'au tournant des années 1760 un art plus sévère, plus moral et plus sobre commençait à se développer: «Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas», écrit Diderot dès 1761².

Cet entêtement à résister aux exhortations à plus de vérité de la part du célèbre critique explique l'acharnement de Diderot contre lui. Pendant ses dix années d'activité de salonnier – Diderot donne à Grimm le premier de ses neuf comptes rendus de Salon en 1759 – il attaque Boucher jusqu'au déchaînement: il n'accepte pas, en pleine réaction néo-classique, que Boucher remplisse encore le Salon de bergers et de moutons. Il l'accuse aussi de corrompre la jeune école de peinture. Pourtant, il est bien forcé d'admettre la maîtrise technique, la virtuosité, le «talent rare» de Boucher: «Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres.»

Pour Diderot, l'excellent peintre Boucher pêche par la fausseté dans l'imagination, le critère-clé qui, au 18^e siècle, fonde le jugement de l'art et explique même la hiérarchie des genres. Or, Boucher avait sa propre conception de la vérité dans l'histoire et dans la nature et, simplement, son «imagination» différait de celle qu'appelait et louait Diderot. Au contraire de Courbet qui, un siècle plus tard, refusera de peindre des anges parce qu'il n'en a jamais vus, Boucher s'essaye comme il lui plaît «dans une chose qui n'a point de modèle en nature» et qui l'autorise à prendre «dans sa tête» les tons de couleurs que Diderot peut bien trouver faux mais qui n'en font pas moins de ses tableaux de grands morceaux de peinture. C'est son parti pris pour le rêve et l'invention pure que Diderot, avec quelque incohérence d'ailleurs, lui reproche: «Cet homme a tout, excepté la vérité» (Salon de 1761).



6

Le deuxième aspect qui soulève la colère du critique, et de plus en plus à mesure que s'affirme une esthétique inspirée par des valeurs bourgeoises, moralisatrices, c'est le caractère frivole, jugé licencieux, de ses sujets. Diderot réclame une peinture sentimentale, romanesque – Greuze sera son peintre –, imitée de la littérature, et son analyse, comme celle de l'ensemble de la critique se fait par référence à la littérature allemande et anglaise: c'est la notion classique de l'*Ut pictura poesis* qui fonde un malentendu destiné à durer.

En dépit des commentaires partiels de Diderot, du reste peu remarquables à Paris de son temps, admettons avec lui que Boucher avait ému ceux qui comptaient pour sa bourse et pour sa gloire: les gens du monde et les artistes: «Les gens du monde par son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche... les artistes qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, et pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux fléchissent le genou devant lui; c'est leur dieu.»

Dans cette première décontextualisation de la peinture par son déplacement hors de son site naturel – la demeure, l'atelier, l'église – vers le Salon, cet aveu du critique-philosophe remet entre les «bonnes mains» l'appréciation de la peinture et situe la frontière transgressée par Boucher: d'un côté l'Académie, les Salons, la critique; de l'autre, le libre jeu de la clientèle privée, des amateurs, des artistes.

Après Chardin, après Watteau et, bientôt, Fragonard, c'est à une révision objective de l'art de Boucher que nous convient les organisateurs de cette exposition monographique.³

1. François Boucher est né et mort à Paris (1703-1770).
2. Les citations empruntées à Diderot sont tirées de l'édition des Salons établie par Jean Seznec et Jean Adhémar pour Oxford University Press et réimprimée en quatre volumes par Flammarion, en 1967.
3. L'exposition sera présentée au Detroit Institute of Arts, du 27 mai au 17 août 1986; et au Musée du Louvre, de Paris, du 19 septembre 1986 au 5 janvier 1987.



5