

LUIS BELHAOUARI

*Homère sauvé par le Temps des ruines du monde :*  
un dessin de Jean-Baptiste Greuze  
présenté au Théâtre du Vaudeville en 1799



Fig. 1 Jean-Baptiste Greuze, *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde*, esquisse plume noire, plume, lavis d'encre brune et noire. Dijon, Musée Magnin. © RMN, cl. A. Berlin.

Avouons sans détour les limites de notre étude : nous traitons d'un dessin, aujourd'hui perdu, de Jean-Baptiste Greuze. Néanmoins, l'existence de cette feuille est connue par un beau dessin préparatoire et par des mentions écrites. L'histoire de cette feuille se révèle d'un grand intérêt : elle éclaire la carrière de l'un des artistes les plus importants du XVIII<sup>e</sup> siècle et atteste des liens qui pouvaient l'unir au théâtre de son temps.

En 1976, Pierre Rosenberg attribue à Greuze un dessin conservé au Musée Magnin de Dijon (fig. 1)<sup>1</sup>. D'une facture extrêmement libre, la composition représente *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le dessin était connu d'Anatole de Montaiglon. L'historien manifeste peu d'estime pour cette feuille alors en possession de son oncle Anatole Fouquet, ancien professeur de dessin : « Quant au dessin de Greuze, il [Fouquet] le conservait pour sa curiosité plus que pour son

mérite ; car il était impossible de voir quelque chose de plus creux, de plus emphatique et de plus insignifiant »<sup>2</sup>. Aujourd'hui, une meilleure connaissance de l'œuvre graphique de Greuze nous porte à reconsidérer ce dessin, l'un des plus « énergiques » qu'il ait jamais produit <sup>3</sup>.

Une exposition récente consacrée à Greuze dessinateur témoigne de la diversité des procédés auxquels il eut recours : plume, pinceau, lavis, pierre noire, sanguine, pastel...<sup>4</sup> Greuze a réalisé des dessins très aboutis, d'une facture parfois picturale, qui plaisaient aux amateurs de son temps. Il travaillait également avec application lorsqu'il les destinait à la gravure. Il appréciait la technique du dessin, puisqu'il exposa régulièrement certaines de ses feuilles aux Salons <sup>5</sup>. A l'opposé, Greuze s'autorisait une facture plus rapide, un tracé plus énergique, lorsqu'il destinait la feuille à l'étude. Il matérialisait ainsi ses premières pensées, couchant hâtivement sur le papier une idée avant qu'elle ne s'évanouisse. Dans ces ébauches s'exprime pleinement le génie de l'artiste.

Incontestablement, le dessin de Dijon appartient à la seconde catégorie. La dynamique de la composition qui voit surgir la figure du Temps, la nervosité de la ligne, l'indication des volumes par l'application rapide du lavis, en font une étude brillamment enlevée. Par sa fluidité, par sa spontanéité, mais également par la maîtrise du trait, la feuille appartient à un groupe de dessins généralement daté vers 1790- 1800. Fondant son analyse sur des critères stylistiques, Pierre Rosenberg avait également suggéré un dessin « tardif ». L'histoire de la feuille confirme cette datation.

Dans une publication de 1813, Madame de Valori décrit la feuille en des termes précis :

« Parmi la foule immense des dessins de *Greuze*, on remarque celui d'*Homère sauvé par le Temps des ruines du monde*. Les anciens regardaient la mer comme la principale cause des révolutions du globe. Greuze a saisi cette idée ; on voit, à droite du dessin, Neptune armé de son trident,

poussant la mer sur la terre, et entraînant les empires, figurés par des débris de palais et par les pointes de quelques pyramides. C'est au dessus de cette destruction universelle, que le Temps, suivant sa marche infatigable, soutient et emporte l'immortel Homère, et lui fait braver la nuit des temps. Cette composition hardie et pleine de verve, est un hommage que Greuze, qui, comme Homère, savait être poète, a voulu rendre au chantre d'Illion, qui doit à plus d'un titre être regardé comme le père de la peinture, de même qu'il est celui de la poésie ».<sup>6</sup>

Cette description aux accents lyriques contraste nettement avec le reste de l'ouvrage dont la prose est plus conventionnelle. Le lecteur soupçonne un emprunt, mais aucune annotation n'en révèle la source, ni même l'étendue. En outre, le dessin conservé au Musée Magnin, d'une facture nerveuse, ne permet pas une telle lecture. Certains éléments, tels que les « débris de palais » et « les pointes de quelques pyramides » n'apparaissent pas nettement dans le dessin de Dijon. Il semble également que le sujet soit une invention de Greuze : la figure d'Homère a inspiré quelques artistes au XVIIIe siècle, mais, à notre connaissance, aucun d'entre eux n'a représenté *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde* <sup>7</sup>. Aussi, il faudrait que Madame de Valori ait eu connaissance des intentions de Greuze pour en donner une lecture précise ou qu'elle ait étudié un dessin plus abouti que celui aujourd'hui conservé au Musée Magnin.

On le sait, sous le nom de Madame de Valori se cache l'une des nièces de Greuze <sup>8</sup>. Ce lien de parenté prédispose à une lecture favorable de ses textes. Néanmoins, il n'est pas établi que le peintre entretenait sa nièce de l'avancée de ses travaux. Les historiens ont déjà souligné les limites de la biographie écrite par Madame de Valori : soucieuse de la postérité de son oncle, elle aménagea parfois l'histoire à sa convenance.<sup>9</sup>

En vérité, Madame de Valori a emprunté la description d'*Homère sauvé par le Temps des ruines du monde* à un article d'Armand-Louis-Maurice

Séguier, publié le 26 floréal an VII, soit le 15 avril 1799, dans le *Courrier des spectacles* :

« Dans la pièce donnée avant-hier sur les théâtre du Vaudeville, sous le nom du *Maréchal Ferrant de la ville d'Anvers*, on expose à la première scène un tableau représentant Homère sauvé par le tems des ruines du monde. La composition de ce tableau ne m'appartient pas, elle est du citoyen Greuze, qui a bien voulu me permettre d'en parer la représentation de ma pièce. Le couplet qui en fait la description n'a pas entièrement rendu l'idée savante et sublime qui en fait la base.

Les anciens regardoient la mer comme la principale cause des révolutions du globe. Le citoyen Greuze, artiste aussi aimable dans ses productions, qu'éclairé dans son art, devoit saisir cette idée ; aussi voit-on à droite du tableau Neptune armé de son trident, poussant la mer sur la terre, et entraînant les Empires, figurés par des débris de palais et par les pointes de quelques pyramides. C'est au dessus de cette destruction universelle que le tems, poursuivant sa marche infatigable, soutient et emporte l'immortel Homère et le fait pénétrer dans la nuit des tems. Homère, si fertile en description, si brillant dans son coloris, si grand et en même tems si délicat dans ses touches, doit à plus d'un titre être regardé comme le père de la peinture, de même qu'il est celui de la poésie.

Le citoyen Greuze qui comme Homère sait aussi être poète, en même tems qu'il est peintre, a voulu honorer son modèle, et l'hommage étoit digne de celui à qui il a été offert.

Je vous prie, citoyen, d'insérer cette note dans votre Journal.

Salut et considération.

L'Auteur du *Maréchal Ferrant de la ville d'Anvers* ».<sup>10</sup>

En 1813, Madame de Valori reprend donc une partie de la description de Séguier en omettant d'en citer le véritable auteur. Elle en modifie néanmoins

quelques termes, modernisant l'orthographe, mais l'essentiel demeure.

Dans le *Courrier des spectacles*, Séguier répondait à un article qui traitait d'une comédie intitulée *Le Maréchal Ferrant de la ville d'Anvers*, comédie dont il se révéla être l'auteur <sup>11</sup>.

Créée à Paris au Théâtre du Vaudeville le 23 floréal an VII - soit le 12 avril 1799 -, la comédie avait surpris par l'originalité de sa trame <sup>12</sup>. Aussi, le *Courrier des spectacles* du 24 floréal accueillit favorablement la première représentation de la pièce <sup>13</sup>. Mais le rédacteur de la feuille avait omis d'en évoquer l'un des principaux ornements : l'œuvre de Greuze. Regrettant de voir l'un des attraits de sa comédie passé sous silence, Séguier en avait adressé une description détaillée au journal, description que le rédacteur s'empressa de publier. On sait l'usage que Madame de Valori devait en faire.

Il faut s'interroger sur les motivations qui ont conduit Madame de Valori à opérer un tel emprunt. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare qu'un artiste suggère à un auteur de ses amis le contenu de la critique qu'il souhaite voir publier. Greuze a recours à ce procédé, utilisant régulièrement la presse à des fins commerciales <sup>14</sup>. Aussi, il n'est pas interdit de penser que la description publiée sous la plume de Séguier revient en vérité à Greuze lui-même. Qui mieux que lui aurait pu révéler la véritable signification d'une composition à la fois neuve et complexe ? Madame de Valori n'ignorait peut-être pas les usages de son oncle : en empruntant au *Courrier des spectacles*, elle savait reprendre la description donnée en son temps par Greuze.

La lecture de la comédie *Le Maréchal Ferrant de la ville d'Anvers* confirme l'utilisation d'une œuvre représentant *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde* sur la scène du Théâtre du Vaudeville. La comédie est bien nouée. L'intrigue mérite d'être résumée. Vanderwood dirige un important atelier de peinture et souhaite donner la main de sa fille Augusta au plus méritant de ses élèves. Mais l'amour ne se laisse pas conduire. Augusta est sensible aux avances d'un jeune maréchal ferrant

appelé Quentin. Afin de répondre aux exigences paternelles, le jeune Quentin apprend à peindre. Le feu qui anime son cœur lui permet d'opérer rapidement de notables progrès. Lors d'un concours, il triomphe de tous les autres prétendants. Aussi, le père consent au mariage, autorisant une union que l'amour avait grandement facilitée. Avant que ne survienne l'heureux dénouement, Séguier conduit le spectateur dans l'atelier du peintre Vanderwood et introduit dans les dialogues quelques notions générales sur l'art de peindre. Au détour d'une conversation avec l'un de ses élèves, Vanderwood présente aux spectateurs un dessin, qu'une note en bas de page donne à Greuze. Le peintre étant toujours de ce monde, on peut supposer que l'usage de son œuvre se fit avec son accord :

« Viens ici, Vandenberg ; regard. Que dis-tu de ce dessin ? (\*) (Il le tourne de la manière que le public le voye). C'est un hommage rendu aux arts, a ces immortelles productions qui seules bravent les coups du temps. Homère est leur premier père, et c'est dans lui que je les honore (Il déclame)

Le tems, fidèle en ses ravages,  
Des villes forme des déserts ;  
Tout se ressent de ses ouvrages ;  
Sa faux plane sur l'univers ;  
Sous leurs orgueilleux égides,  
Sous leurs tombeaux, leurs pyramides  
Les rois succombent impuissans...  
Plus grand que ces dieux de la terre,  
Plus immortel, le vieil Homère  
Est sauvé par la main du tems. »

*L'astérisque renvoie à une note en bas de page :*

« La composition de ce tableau est du Citoyen Greuze qui à permis à l'auteur d'en parer la représentation de sa pièce »<sup>15</sup>.

La comédie de Séguier, par la bouche de Vanderwood, présente l'œuvre de Greuze comme étant un dessin : « Que dis-tu de ce dessin ? » Mais, curieusement, la note évoque « ce tableau du Citoyen Greuze ». Séguier reprend le terme de « tableau » dans la lettre qu'il envoie au *Courrier des*

*spectacles*. L'imprécision du vocabulaire peut être aisément expliquée. On songe à un emploi non restrictif du mot *dessin* : dans la littérature du XVIIIe siècle, sous la plume des meilleurs théoriciens, *dessin* est régulièrement utilisé dans la description d'une peinture, lorsque l'auteur traite de la composition. Aussi, la confusion n'est qu'apparente.

On peut donc supposer que l'œuvre fût un dessin de grande dimension et d'un travail soigné : Séguier aurait employé le mot « tableau » dans un souci de valorisation. Des documents d'archives semblent conforter cette lecture.

L'inventaire après décès de Greuze, établi le 25 mars 1805, ne s'embarrasse que rarement d'une description des dessins et des tableaux retrouvés dans son appartement, à l'exception de quelques œuvres probablement considérées comme importantes parmi lesquelles « *quatre très grands dessins sous verre* », dont l'un représente une « *apothéose d'Homère* »<sup>16</sup>. On retrouve ce dessin dans l'inventaire après décès de Louise Gabrielle Greuze, fille du peintre, dressé le 22 février 1812 : « *Deux dessins montés sous verre dans des cadres de bois, dont un représente l'apothéose d'Homère [...]* ». L'ensemble est estimé soixante francs, prix élevé comparativement aux autres feuilles présentes dans l'inventaire<sup>17</sup>.

Le catalogue de l'œuvre de Greuze, établi au début du XXe siècle, apporte une indication complémentaire. Il inclut un dessin intitulé *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde*. Signalée lors de son passage dans une vente publique, il s'agit probablement de la feuille issue de la succession Greuze<sup>18</sup>. Le titre correspond parfaitement à la description donnée dans la comédie de Séguier un siècle auparavant.

Ces informations sont précieuses. Elles renforcent notre opinion. En effet, il est probable que seuls les dessins très travaillés devaient être présentés sous verre, de sorte qu'ils puissent être exposés. Le prix élevé de l'estimation sous-entend également un travail de qualité. Enfin, les dimensions supposées du dessin devaient autoriser sa présentation au théâtre, puisque l'inventaire de

1805 le qualifie de « très grand ». Les plus grandes feuilles de papier alors disponibles mesuraient au moins 70 par 50 centimètres <sup>19</sup>. Il n'est pas impossible que Greuze encolla plusieurs feuilles bord à bord, afin de réaliser un dessin de plus grande dimension. Manipuler un tel support devait être peu commode, sauf à imaginer que l'ensemble était marouflé ou présenté sous verre.

Les dimensions réduites du Théâtre du Vaudeville constituent un autre élément favorable. Construite en 1781, transformée par l'architecte Nicolas Lenoir entre 1790 et 1792, la salle disparaît sous les flammes au siècle suivant <sup>20</sup>. Quelques descriptions en gardent le souvenir. Dans son *Architectographie des théâtres*, Jacques-Auguste Kaufmann souligne l'étroitesse des lieux :

« Ce n'est pas comme monument dont il n'a aucune apparence, que nous devons considérer le théâtre de la rue de Chartres [le Théâtre du Vaudeville], mais seulement comme une jolie salle dont la construction avec les plus indispensables dépendances, dans un espace aussi rétréci, n'était pas sans difficulté. [...] La salle peut contenir douze cents personnes ; sa coupe, qui ne permettait pas de voir entièrement une scène profonde, est ici sans inconvénient, parce que le genre du Vaudeville comporte rarement une grande étendue de décorations, et que presque tout se passe sur l'avant-scène, qui est bien vue de partout » <sup>21</sup>.

Aussi, n'est-il pas déraisonnable de penser que les spectateurs installés dans les loges les plus reculées de la salle étaient en mesure de voir un « très grand dessin » apporté sur le devant de la scène.

A la lumière de ces documents, il n'est plus possible d'exclure l'éventuelle présentation d'un dessin de Greuze au Théâtre du Vaudeville en l'année 1799. Il convient d'étudier sérieusement cette possibilité et de rechercher les motivations qui ont incité Greuze à conduire une telle opération.

Les biographes du peintre semblent avoir ignoré l'événement. L'apparition d'une œuvre de Greuze au théâtre permet de mieux cerner la personnalité et la réputation de l'artiste au crépuscule de sa vie.

Greuze partageait la passion de son siècle pour les arts du spectacle. Des historiens ont observé les liens qui unissent ses scènes de genre au théâtre de son temps.<sup>22</sup> Mettre l'une de ses œuvres à la disposition des comédiens peut révéler une forme de reconnaissance à l'égard du théâtre. Néanmoins, des motivations d'ordre plus économique ont probablement conduit le peintre à présenter l'un de ses dessins sur une scène de théâtre.

Jusqu'à l'avènement de la Révolution, Greuze publiait d'après ses tableaux un grand nombre de gravures. Il puisait de leur vente une partie non négligeable de ses ressources.<sup>23</sup> Cette production exigeait que le public fût informé régulièrement des nouveautés. Aussi, il multipliait les annonces dans les journaux et créait des manifestations autour de certains de ses tableaux afin d'accroître la curiosité du public <sup>24</sup>. Mais la Révolution allait malmenier son commerce <sup>25</sup>. Le goût du public évolua rapidement et les compositions de Greuze trouvèrent moins d'acheteurs. Greuze devait bénéficier d'une pension et recevoir quelques commandes importantes, tel que *le portrait de Bonaparte Premier Consul* <sup>26</sup> ; mais il semble que ses entrées d'argent ne lui permettaient pas de subvenir pleinement aux besoins de sa famille. Il exposa dans diverses manifestations sans jamais renouer pleinement avec le succès. Le public se détourna de sa production nouvelle, estimant qu'elle traduisait une sensibilité d'Ancien régime. Aussi, Greuze tomba-t-il dans un relatif dénuement.<sup>27</sup>

Pendant ces années terribles, qui devaient l'accompagner jusqu'à la mort, Greuze entreprit désespérément de reconquérir le public qui lui avait apporté fortune et renommée. En 1799, en exposant l'un de ses dessins lors d'une représentation théâtrale, il créait un événement autour de son nom, ce qui n'était pas négligeable pour un homme qui cherchait à se rappeler au souvenir d'une clientèle qui dépensait volontiers pour satisfaire ses plaisirs. Que l'œuvre présentée ait été un dessin renforce cette impression : il est probable que Greuze souhaitait tisser à nouveau des liens avec cette ingénieuse industrie qu'est la

gravure, dont il avait été l'un des bénéficiaires. Le théâtre apparaît alors comme un lieu publicitaire exploité habilement par Greuze.

La figure d'Homère devait également contribuer à ce renouveau. Une étude récente menée par Philippe Bordes souligne l'importance du personnage dans l'iconographie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jusqu'alors réduit au statut de poète, Homère devient le symbole de l'artiste incompris de ses contemporains, victime de l'oppression politique ou des cabales partisans. On le sait, le poète grec aurait achevé sa vie en mendiant sur les places publiques. Comment ne pas songer au destin de Greuze ? Déjà, lors des événements de Thermidor, le peintre Jacques-Louis David, un temps emprisonné, avait imaginé de représenter *Homère récitant ses vers aux Grecs* (fig. 2) afin de dénoncer l'injustice dont il se prétendait la victime. Recouvrant la liberté, il renoncera à son projet, préférant traiter un sujet moins intime<sup>28</sup>. Greuze avait-il eu connaissance des intentions de David ? En représentant *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde*, il reprend le chemin tracé par son prédécesseur : il se projette dans la figure du poète grec, soulignant ainsi les infortunes de son existence.

Homère présentait un autre intérêt. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la lecture de l'*Illiade* était fortement conseillée aux peintres d'histoire. La propriété d'une poésie étant de faire naître des images dans l'esprit des hommes sensibles, les peintres devaient se nourrir du texte d'Homère. Selon les amateurs, le souffle lyrique du poète grec produisait des « images sublimes »<sup>29</sup>. Cette approche était toujours d'actualité, comme l'atteste un écrit de 1797 : « Que fait donc de plus la poésie ? La peinture n'est-elle pas elle-même de la poésie dans un idiome qui lui est propre ? Homère et Virgile, peintres, eussent fait l'*Illiade* et l'*Enéide*, le pinceau à la main ! L'éloquence d'un beau tableau est aussi rapide, aussi entraînante que celle d'un bon poème ; on y voit à

la fois, et toute l'histoire qui a précédé le moment que l'artiste a choisi, et ce qui doit le suivre »<sup>30</sup>. Célébrer Homère comme le premier des peintres était l'un des discours les plus communément répandus dans les écrits théoriques. Greuze se rattachait à cette tradition. Il se rehaussait en se comparant à Homère et rappelait au public du théâtre que ses compositions valaient bien les écrits du grand poète.

Enfin, la représentation d'Homère délivrait un autre message. Connu pour ses représentations de jeunes filles sensuelles, alors passées de mode, Greuze souhaitait affirmer son talent comme peintre d'histoire. *Homère sauvé par le Temps des ruines du monde* était un sujet noble, en phase avec les événements contemporains, puisque la France sortait d'une guerre civile. Les « ruines du monde » évoquaient les désordres de la Nation ; « Homère sauvé » rappelait le triomphe nécessaire du bien, l'avènement inéluctable de la justice. En présentant le dessin au Théâtre du Vaudeville, Greuze affirmait que son génie pouvait encore produire des compositions en accord avec son temps.

Malheureusement, il semble que cette tentative ait échoué. Les gazettes de l'époque ignorent l'événement on sait que Séguier prit la plume pour défendre l'œuvre de Greuze qu'aucun critique n'avait jugé assez estimable pour être citée.

Greuze devait sombrer davantage dans le dénuement, sans espoir de retour. La comédie de Séguier présente néanmoins un double intérêt historique : elle conserve la mémoire d'un dessin important, dû à l'un des plus grands peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle, et permet d'apprécier la puissance qu'exerce alors le théâtre sur les mentalités. Pour que Greuze ait songé à rétablir sa réputation en produisant son *Homère* au théâtre, il fallait que les salles de spectacle fussent devenues les lieux où se formait alors l'opinion publique.



Fig. 2 Jacques-Louis David, *Homère récitant des vers aux Grecs* (1748-1825), encre noire, lavis gris, mine de plomb, Paris, Musée du Louvre, © RMN, cl. M. Bellot.

## Notes

1. MUNHALL (Edgar), *Jean Baptiste Greuze*, Dijon, Musée des Beaux-arts, 11 juin-7 août 1977, p. 218, n° 105. Le dessin de Greuze passait jusqu'alors pour une œuvre de Gabriel-François Doyen (1726-1806).

2. Cité dans *ibid.*, p. 218.

3. « Energie » signifie, dans le vocabulaire de Denis Diderot, « la force créatrice du grand homme et du génie ». Voir : DIDEROT (Denis), *Salon de 1765*, Paris, Hermann éditeur, 1984, p. 178, n° 480.

4. MUNHALL(Edgar), *Greuze the Draftsman [...] with an essay by Irina Novosselskaya*, London, Merrell Publishers, in association with the Frick Collection, New York, 2002.

5. Cat. exp., *Diderot et l'Art de Boucher à David*, Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984- 6 janvier 1985, p. 45 et 230, n° 61.

6. C. DE VALORI, « Notice sur Greuze et sur ses ouvrages », dans : *Greuze, ou l'Accordée de village*, Paris, 1813.

Réimprimé dans : A. DE MONTAIGLON, *Revue universelle des arts*, t. XI, 1860, p. 372.

7. Sur les représentations d'Homère au XVIIIe siècle : *Homère en France d'après la querelle (1715-1900)*, Actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995), Université Stendhal-Grenoble 3, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999.

8. BROOKNER (Anita), *Greuze*, London, Elek London, 1972, p. 54.

9. *Op. cit.*, n° 5, 5 octobre 1984-6 janvier 1985, p. 220.

10. *Courrier des Spectacles, journal des théâtres et de littérature*, n° 813, 26 floréal, An VII [15 avril 1799], pp. 2-3.

11. Séguier n'a pas souhaité révéler sa véritable identité. Il signa l'ouvrage sous le nom du « c. [itoyen] Maurice S. ». Aussi, les plus anciennes publications donnent l'ouvrage à un dénommé « Maurice ». Voir : *Annales dramatiques, ou dictionnaire général des théâtres*, Paris, 1808-1812, t. VI, p. 68-69 ; *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature*, n° 812, 25 floréal an VII [14 avril 1799], p. 662.

12. SEGUIER (Armand-Louis-Maurice), *Le maréchal Ferrant de la ville d'Anvers*, pièce anecdotique en 1 acte, mêlée de vaudevilles, par le c. Maurice S., Paris, le libraire au théâtre du Vaudeville, an VII [1799].

13. *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature*, n° 811, 24 floréal, An VII [13 avril 1799], p. 2.

14. MICHEL (Christian), *La diffusion des gravures d'après Greuze*, dans : *Diderot et Greuze*. Actes du colloque de l'Université de Clermont II, centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Clermont- Ferrand, 16 novembre 1984 ; réunis par Antoinette et Jean Ehrard Clermont- Ferrand, Adosa, cop. 1986, p. 43.

15. SEGUIER, *op. cit.*, n° 12, p. 7-8.

16. ARQUIE-BRULEY (Françoise), « Documents notariés sur Greuze », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1981 [1983], p. 125-154, p. 148.

17. Seuls les tableaux et certaines esquisses reçoivent de meilleures estimations (*ibid.*, p. 150-151).

18. MAUCLAIR (Camille), *Jean Baptiste Greuze*, Paris, H. Piazza, 1906. Catalogue raisonné, p. 8, n° 81. L'auteur du catalogue n'ayant pas eu connaissance des inventaires après décès de la famille Greuze, n'a pu opérer le recoupement que nous effectuons ici.

19. Le *Grand Jésus*, au format de 702 X 527 millimètres, la *Grande fleur de lis*, au format de 837 X 594 millimètres. Voir : CAUDRIAULT (Raymond), *Filigranes et autres caractéristiques des Papiers fabriqués en France aux XVI et XVIII siècles*, Paris, CNRS édition, 1995, p. 45.

20. CHAUCHEAU (Philippe), *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, Paris, Edition de l'Amandier-Théâtre, 1999, p. 539-543.

21. KAUFMANN (Jacques-Auguste), *Architectographie des théâtres*, 1837-1840, t. I, p. 193- 200. On trouvera également, planche XII, un plan et une coupe du Théâtre du Vaudeville, légendés d'une échelle malheureusement difficilement exploitable.

22. *Diderot et Greuze, op. cit.*, n° 14, 1986, p. 26-27.

23. Greuze confiait à des jeunes gens de son atelier le soin de graver ses tableaux. Son épouse avait la responsabilité des ventes : voir ADHEMAR (Jean), *La Gravure originale au XVIIIe siècle*, Paris, Edition Aimery Somogy, 1963, p. 122 et 124.

24. *Op. cit.*, n° 14, p. 39-49.

25. Greuze avait confié son commerce d'estampes à sa femme. Le différend qui s'éleva bientôt au sein du couple et qui devait se traduire par un divorce, contribua également à sa ruine. Voir : MAUCLAIR, *op. cit.* n° 18, p. 142-146 et *op. cit.*, n° 16, p. 126).

26. CANTAREL-BESSON (Yveline), CONSTANS (Claire) et FOUCART (Bruno), *Napoléon. Images et histoire. Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Paris, RMN, 2001, p. 224, fig. 222.

27. La vie et le travail de Greuze entre 1789 et 1805 demeurent méconnus. En l'absence d'une étude approfondie, on pourra lire notamment : Cat. exp., *Diderot et l'Art de Boucher à David, op. cit.*, n° 5, p. 220.

28. Sur David et Homère, voir BORDES (Philippe), La figure d'Homère dans « l'art Français de la fin du XVIIIe siècle », dans *Homère en France après la querelle (1715-1900), op. cit.*, n° 7.

29. Voir LOCQUIN (Jean), *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912 ; rééd. Paris, Arthéna, 1978, p.139. LEE (Rensselaier W)., *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture, XVe -XVIII siècles*, Paris, Macula, 1991. Plusieurs communications abordent le sujet dans : *Homère en France après la querelle (1715-1900), op. cit.*, n° 7

30. CORBET (Charles Louis), *Lettre au citoyen Lagarde, secrétaire général du Directoire exécutif*, Paris, an V (1797), p. 34-35. Cité dans : POMMIER (Edouard), *L'Art de la liberté. Doctrine et débats de la Révolution française*, Paris, Editions Gallimard, 1991, p. 351.