

Peintres déviants ? L'autoportrait d'Alexis Grimou en Bacchus et l'« autre » côté de l'inspiration artistique au XVIII^e siècle

Marlen Schneider

Artiste peu connu et mal documenté aujourd'hui, controversé dans la littérature artistique depuis les années 1770 à cause de quelques anecdotes suggérant son caractère excentrique, Alexis Grimou fut pourtant un peintre important de la première moitié du XVIII^e siècle¹. Portraitiste sortant probablement de l'atelier de François de Troy et agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1705, il intégra ensuite l'Académie de Saint-Luc et se tourna vers un cercle de collectionneurs privés, privilégiant l'art des écoles du Nord. Contemporain d'Antoine Watteau, de Jean Raoux et de Jean-Baptiste Santerre, Grimou développa un langage pictural inspiré des peintres hollandais et flamands tout en s'appropriant également les thèmes prisés de ses modèles illustres, notamment de Rembrandt. Si ses têtes de fantaisie et ses nombreuses représentations de buveurs – souvent sous forme d'autoportrait – furent à l'origine de sa réputation rétrospective de libertin, voire d'alcoolique, ces œuvres témoignent plutôt de son adaptation délibérée au goût du marché de l'art et d'un intérêt pour les sujets au-delà du canon classique et académique. Loin d'être ce peintre déviant que les biographies tardives aimaient tant dessiner, Grimou s'avère un artiste vivant pleinement dans son temps, bien établi dans les réseaux artistiques, apprécié par les collectionneurs et les générations de peintres suivantes². Il fut l'un des acteurs charnières qui contribuèrent à la vogue de l'art flamand dans la

1 Les premières notes biographiques sur Grimou, parues plusieurs décennies après la mort du peintre en 1733, sont toutes d'origine douteuse et recueillies par des auteurs qui n'étaient pas nés lors de son vivant. Il s'agit notamment de Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, t. 3, Zurich, Orell, Gessner, Füessli und Comp., 1770, p. 15-27, ouvrage qui confond Alexis Grimou avec l'artiste suisse Jean Grimou, et de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret et Nicolas-Thomas Leprince, *Anecdotes des beaux-arts*, t. 2, Paris 1776, p. 229-239.

2 Ce fut surtout Fragonard qui puisa dans l'art de Grimou, afin de développer ses fameuses figures de fantaisies. Voir Uwe Fleckner, « "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ?" Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle », dans Thomas W. Gaehtgens et al. (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001 (Passagen/Passages 2), p. 509-533 ; Melissa Percival, *Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination*, Farnham 2012, p. 76-77.

peinture française ainsi qu'au développement de la peinture de genre, et il nous permet d'établir une histoire alternative de l'art des Lumières.

Un tableau assez singulier dans son œuvre peut nous aider à mieux comprendre la place de Grimou dans le milieu artistique de son époque ainsi qu'à découvrir tout un discours artistique au-delà de l'historiographie convenue. Il s'agit de son autoportrait en Bacchus de 1728 qui montre le peintre en buste, légèrement vêtu d'une peau de léopard luxueusement drapée autour du torse nu, le visage souriant tourné vers le spectateur en un mouvement énergique (fig. 1). Dans sa main gauche, il présente une coupe dorée et dans l'autre main le thyrses richement orné de feuilles de lierre et surmonté d'une pomme de pin. Ce ne sont pas les attributs d'un peintre tels que la palette ou les pinceaux que Grimou choisit pour son portrait. Âgé de cinquante ans et au sommet de sa carrière, il préfère la figure emblématique de Bacchus pour exprimer ses convictions artistiques dans ce tableau programmatique qui représente bien plus qu'un clin d'œil aux excès et à l'alcoolisme supposés du peintre³. Nous souhaitons montrer que l'œuvre témoigne d'une conception artistique à la fois moderne et subversive, tout en s'inscrivant dans une attitude intellectuelle moqueuse et un discours satirique développés par les artistes néerlandais du XVII^e siècle, mais aussi par les peintres français. Le portrait de Grimou en Bacchus nous servira de point de départ pour découvrir tout un courant de l'art et de la sociabilité artistique en France, embrassant la fécondité, l'ivresse et les délires que représente le dieu antique, et considérant l'acte créateur du peintre comme un processus intellectuel, certes, mais aussi sensuel, voire irrationnel. Cet exemple ainsi que les phénomènes artistiques et culturels auxquels il renvoie, permettent une réflexion autour de l'inspiration artistique au-delà d'une approche rationaliste ou empirique à laquelle la pensée des Lumières fut bien souvent réduite.

Nous retracerons d'abord la conception du topos dionysiaque dans l'art hollandais et flamand du XVII^e siècle, repère important pour Grimou et ses contemporains, pour ensuite montrer son adaptation et sa transformation dans la France de la première moitié du XVIII^e siècle. L'idée de l'inspiration bachique, développée par les auteurs de l'Antiquité et reprise à la Renaissance, demeura pendant toute l'époque moderne une composante essentielle du discours artistique⁴. Comme l'a souligné Philippe Morel, Bacchus s'est montré au fil des siècles et à travers la diversité des discours et représentations comme « le dieu le plus

3 Au sujet de la construction de l'image de buveur qui prédominait dans la réception de Grimou depuis les années 1770, voir George Levitine, « The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist », dans *Eighteenth-Century Studies* 2/1 (numéro spécial : *Literary and Artistic Change in the Eighteenth Century*), automne 1968, p. 58-76.

4 Voir Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque : inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 - 1630)*, Paris 2015 ; Matthieu Lecoutre, *Ivresse et ivrognerie dans la France moderne*, Rennes/Tours 2011 ; John F. Moffitt, *Inspiration : Bacchus and the cultural history of a creation myth*, Leiden/Boston 2005, p. 158.

- 1 Alexis Grimou, *Autoportrait en Bacchus*, 1728, huile sur toile, 101 × 81 cm, Dijon, musée Magnin



polymorphe et changeant du panthéon gréco-latin »⁵. Pour l'époque qui nous concerne, les références à Bacchus sont de natures très variées, à la fois liées au personnage mythologique et à la consommation d'alcool qui lui est associée : on y fait allusion dans les pratiques sociales des artistes, on lui dédie des poèmes et on chante en son honneur, on apprécie et on se méfie de l'effet libérateur du vin, forme d'ambivalence qu'on retrouve aussi bien dans les écrits théoriques que dans les œuvres d'art, notamment aux Pays-Bas⁶. Formulé par Carel van Mander, qui associe la force créatrice des peintres néerlandais à l'emprise du dieu du vin, et figuré par de nombreux artistes comme Maarten van Heemskerck, Joachim Wtewael et Pierre Paul Rubens, l'impact stimulateur du délire bachique sur l'inventivité et l'habileté artistique fut aussi pris en compte par les peintres français du siècle suivant⁷. Il s'agit de reconstituer cette partie non négligeable du discours artistique du siècle des Lumières, qui marqua non seulement l'iconographie de l'époque, mais refléta également un aspect important de l'image et de la sociabilité des artistes, comme nous le montrerons dans la suite.

⁵ Morel, 2015 (note 4), p. 15.

⁶ Comme le souligne Nathalie Mahé, le mysticisme dionysiaque fut remplacé par d'autres connotations aux XVII^e et XVIII^e siècles, périodes qui forgèrent notamment l'image prévalent de Bacchus comme dieu du vin. Voir Nathalie Mahé, *Le mythe de Bacchus*, Paris 1992, p. 258-261.

⁷ Pour quelques exemples de l'iconographie bachique dans l'art flamand et hollandais, voir Morel, 2015 (note 4), p. 311-326.

L'inspiration dionysiaque

Dans son *schilder-boeck* de 1604, Carel van Mander qualifiait les peintres flamands et hollandais de son époque de « wijnliefdighe Bacchus kinderen », d'enfants de Bacchus amoureux du vin, et ne cessait d'avertir les jeunes artistes des dangers de l'alcoolisme⁸. En manifestant son mépris pour l'enivrement abusif de certains peintres, van Mander se montrait moralisateur et critique envers le caractère excessif et libertin de la tradition bachique. Dans les propos sur l'inspiration artistique qu'il tient dans son ouvrage, il admet toutefois un lien étroit entre l'inventivité, le « schilder-gheest », et l'inclination des peintres talentueux pour la boisson. En effet, l'idée que l'*ingenium* artistique pourrait être aspiré, absorbé, voire bu comme un liquide, et imbiberait l'âme de l'artiste dès sa naissance, était assez répandue à l'époque et l'on en trouve le reflet dans les vies de van Mander, qui utilise à plusieurs reprises ce champ lexical des fluides pour expliquer et caractériser l'inventivité artistique⁹. Ce rapprochement entre consommation de vin, entraînant un élargissement de la perception du monde, et créativité est issu d'une conception spirituelle du mythe de Bacchus selon laquelle le culte du dieu produirait un état de transcendance semblable aux phénomènes de l'extase et de la possession¹⁰. Cependant, cette inspiration d'ordre divin ne semble plus dominer la compréhension du mythe de Bacchus aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans le discours culturel et artistique de l'époque, le dieu antique était davantage cité comme une métaphore, illustrant tous les aspects de la création artistique qui échappent à la maîtrise et à la raison¹¹. Un tableau de Rubens réalisé entre 1610 et 1612 s'articule autour de ce topos bachique, sans omettre d'y ajouter un peu d'ironie et d'humour (fig. 2).

Rubens met en scène un *Silène endormi* – les deux personnages de Dionysos et Silène sont d'ailleurs souvent substitués l'un à l'autre et parfois même fusionnés dans l'iconographie bachique – entouré de divers objets et figures faisant allusion au vin et à sa consommation, et s'abandonnant à une vision onirique qui semble être le fruit de sa profonde ivresse. La position tordue du corps massif, le visage rougeâtre et congestionné du dormeur ainsi que sa bouche entrouverte et sa barbe couverte de bave contrastent fortement avec la beauté des somptueux objets que Silène imagine dans son rêve : le côté droit du tableau est occupé par de magnifiques gobelets en cristal et en or, des coupes, des carafes et des

8 Karel van Mander, « Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders », dans id., *Het Schilder-boeck*, Amsterdam 1618, fol. 115r.

9 Christine Göttler, « "Bootsicheyt" : Malerei, Mythologie und Alchemie im Antwerpen des frühen 17. Jahrhunderts. Zu Rubens' Silen in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien », dans Valeska von Rosen (éd.), *Erosionen der Rhetorik ? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, p. 259–301, ici p. 267–268 et p. 287–288.

10 Voir Morel, 2015 (note 4), p. 298.

11 Voir Lucy Jane Davis, « A gift from nature : Rubens' "Bacchus" and artistic creativity », dans *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 55/2004, 2006*, p. 226–243, ici p. 233.



2 Pierre-Paul Rubens, *Le Silène endormi*, c. 1610-1612, huile sur toile, 158 × 217 cm, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

plats dorés et finement travaillés, de la porcelaine et même une précieuse coupe nautile. Comme on peut s'y attendre dans le rêve d'un ivrogne, tous ces récipients renvoient à la boisson et célèbrent ainsi l'état d'ébriété dont l'excessivité est encore rehaussée par le couple d'amants qui apparaît également dans la vision de Silène, derrière la nature morte débordante. D'un côté, Rubens montre l'effet ridicule que l'abus d'alcool produit sur Silène qui ne maîtrise ni son corps, ni ses désirs, ni son imagination, le thème du rêve permettant de visualiser les activités de celle-ci. De l'autre côté, la perte de raison favorise l'invention d'un scénario merveilleux qui surpasse les richesses habituelles des natures mortes peintes et donne lieu à une démonstration de la créativité de Silène, mais aussi du peintre, capable de composer un tel assemblage inédit et éblouissant.

Cette opposition entre une condamnation de la perte de contrôle d'un côté, et l'admiration pour les capacités d'un esprit libéré de l'autre, paraît caractéristique du discours autour de l'inspiration bachique à l'époque de Rubens, et trouvera un écho dans la culture et les pratiques artistiques du siècle suivant.

D'une grande influence au XVIII^e siècle, la peinture néerlandaise et les biographies de ses protagonistes non seulement modifièrent l'iconographie et la constitution des genres picturaux en France, mais introduisirent également une certaine image de l'artiste et de sa faculté d'inventer. Le cas de Rembrandt est un exemple de prédilection quand il s'agit de lier génie et liberté d'esprit dans la littérature artistique, même si ses biographes français, tels que Roger de Piles et Jean-Baptiste Descamps, s'opposèrent à la « bassesse » du comportement et des fréquentations de l'artiste, qui auraient eu un effet négatif sur le choix de ses sujets¹². Toutefois, au-delà du jugement moralisant de ces auteurs, la fascination pour Rembrandt, dont la réputation se développa d'abord à travers la réception de ses estampes, ne tarda pas à atteindre les jeunes peintres et graveurs de la première moitié du XVIII^e siècle qui se laissèrent inspirer par son art, ses sujets et son audace¹³. D'autres artistes néerlandais furent également perçus d'une manière ambiguë en France : les peintres hollandais et flamands à Rome, regroupés sous le nom de *Bentveughels*, se référaient ouvertement à Bacchus pour légitimer leurs pratiques d'initiation parfois déviantes sous l'emblème du dieu antique¹⁴. Bien connues d'auteurs français comme Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, leurs activités étaient qualifiées de « rudes » et « très indécentes », commentaires qui témoignent du mépris voué à ces peintres¹⁵. En même temps, les récits défavorables aux *Bentveughels* nourrissaient une image d'artistes rebelles, proposant ainsi un modèle qui, au lieu de dissuader les jeunes peintres français, pouvait leur offrir une alternative pour s'opposer aux règles et aux normes liées au statut d'artiste¹⁶.

12 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait*, Paris 1715, p. 421-427 ; Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2, Paris 1754, p. 84-99. Voir aussi Gaëtane Maës, « Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754 », dans Gaëhtgens, 2001 (note 2), p. 299-311.

13 Les travaux sur la réception de l'œuvre de Rembrandt au XVIII^e siècle sont nombreux. Citons Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris 2004 ; Bettina Hausler, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Université de Munich, 2002 ; Michèle-Caroline Heck, « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du "houding" par les peintres de la fin du Grand Siècle », dans Gaëtane Maës et Jan Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout 2010, p. 317-329 ; Alexis Joachimides, « Rembrandt als Vorbild englischer Künstler im 18. Jahrhundert. Eine kontroverse Entscheidung », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 2011, p. 217-236 ; Raymond Keller, « Hollandismus und Rembrandtismus im 18. Jahrhundert in Frankreich », dans *Le Rembrandt français, Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)*, éd. par Stephan Brakensiek et Danièle Wagener, cat. exp. Luxembourg, Villa Vauban, Musée d'Art de la Ville, Luxembourg 2015, p. 185-203.

14 Au sujet des *Bentveughels* voir Sandra Janssens, « Between conflict and recognition : the Bentveughels », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen*, Antwerpen 2001, p. 56-85 ; Martina Geißler, « Die Feste der "Bentveughels" : eine Kombination aus Albernheit und Spitzfindigkeit », dans *Kritische Berichte* 31/3, 2003, p. 13-23 ; Morel, 2015 (note 4), p. 308-311.

15 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. 3, Paris 1762, p. 220.

16 L'importance d'un comportement et d'un style de vie respectable pour intégrer et rester membre de l'Académie royale est connue. L'oubli de la bienséance fut bien souvent une raison pour expulser les jeunes étudiants ou refuser leur admission. Voir Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham 2015, p. 83 et p. 93.

Quant au discours autour de l'inspiration artistique, l'image de Bacchus a pu à plusieurs reprises fournir une métaphore susceptible de souligner les avantages d'une pensée vive, outrepassant les limites de la raison et des conventions. Mais, contrairement au comportement des *Bentveughels* et à la représentation opulente du *Silène endormi* de Rubens, l'idéal du peintre dionysiaque ne connut pas en France les excès de l'esthétique hollandaise ou flamande : le Dionysos des Lumières est un Bacchus modéré. Si l'on considère l'autoportrait de Grimou, c'est un homme d'esprit que l'on y voit, avec une posture élégante et contrôlée, tenant le thyrses et la coupe dorée avec une délicatesse qui l'éloigne des bacchanales extatiques du siècle d'or néerlandais. Dans son portrait, Grimou s'identifie à certaines vertus du dieu du vin, sans pour autant adopter la folie et la profusion du délire bachique mises en avant par les maîtres flamands et hollandais. Son front est éclairé comme dans un portrait de philosophe, ses yeux fixent le spectateur en souriant, son visage arbore un air moqueur, expression apparemment en lien avec la coupe que l'artiste nous présente. Loin d'être ivre et assommé par le vin, comme l'était le Silène du tableau de Rubens, le peintre a ici goûté de la boisson d'une manière modérée, mais suffisante pour bénéficier de ses effets stimulants. Cette conception de Bacchus en tant que libérateur des sens que Grimou affiche à travers son costume et ses attributs – tout en gardant une certaine grâce et bienséance – correspond aux convictions de ses contemporains¹⁷.

Un petit volume paru en 1714 et 1715 à La Haye et intitulé *L'éloge de l'ivresse* représente une source précieuse qui permet de reconstituer le discours littéraire et intellectuel autour de la consommation de vin et de sa place dans la société. Son auteur, Albert-Henri de Sallengre, était un homme de lettres néerlandais d'origine française qui se déclarait « panegyriste de l'ivresse » dans un plaidoyer en faveur des vertus de la boisson de Bacchus¹⁸. Selon lui, « il est permis de s'enivrer quelquefois », car le vin soulage et donne du plaisir, s'avère bon pour la santé et chasse le chagrin et l'ennui – la vie est courte, il faut donc « en tirer le meilleur parti [...] possible »¹⁹. Les artistes, poètes et philosophes, surtout, auraient intérêt à boire du vin qui

aiguise l'esprit [...] : car il est certain que le Dieu Bacchus en échauffant les pensées les rend plus piquantes & inspire plus d'ingénieuses saillies, car l'on n'a donné à Bacchus le nom de Lysien ou Denoueur, si on peut employer ce terme, que parce qu'il ouvre l'esprit en le mettant de belle humeur, & le rend plus subtil & plus décisif²⁰.

17 Voir Gérard Lahouati, « Lumières du vin », dans Amancio Tenaguillo y Cortázar (éd.), *Le vin dans ses œuvres*, Talence, Centre d'études pluridisciplinaires des imaginaires du vin, CEPDIVIN, 2006, p. 81-97, ici p. 82.

18 Albert-Henri de Sallengre, *L'éloge de l'ivresse* [1714], 2e édition, La Haye 1715.

19 Ibid. p. 2-8 et p. 19.

20 Ibid. p. 37.

Les propos recueillis par Sallengre témoignent à la fois de l'emploi métaphorique du nom de Bacchus et des bienfaits attribués à sa boisson. Mais afin de pouvoir pleinement profiter de l'effet bénéfique du vin, il y avait néanmoins certaines règles à respecter : l'auteur souligne qu'il ne faut pas en consommer souvent, et de préférence en bonne compagnie – des gens d'esprit –, conseillant avant tout de s'enivrer avec du bon vin²¹. Il approuve donc, lui aussi, les plaisirs dionysiaques à la condition de ne pas en abuser et de ne pas basculer dans l'excès. L'état d'ivresse était, semble-t-il, apprécié afin de dépasser et de jouer avec les limites de la raison, sans pour autant les oublier entièrement. Dans cette perspective, le vin était perçu comme un moyen convenable de compenser la rigidité et l'austérité qu'une pensée moralisante pourrait avoir imposées aux esprits créateurs, et c'est du fait de cet effet libérateur qu'il en faisait l'éloge. Il s'agissait de trouver un équilibre entre le cadre établi par la raison et la possibilité de le dépasser, de se tourner parfois vers la sensualité et le plaisir, en encourageant la vivacité d'esprit, condition indispensable de l'inventivité artistique.

Des poètes eux-mêmes s'exprimèrent en faveur du vin, perçu comme une « occasion de s'opposer à toute morale de la souffrance, de l'abstinence, d'un austère renoncement, de la culpabilité et du refus des plaisirs », comme l'a montré Gérard Lahouati à travers l'exemple de Voltaire²². Dans son *Éloge de l'ivresse*, Sallengre quant à lui cite les *Odes* de l'écrivain Antoine Houdar de la Motte, qui s'articulent autour de cette même problématique. Auteur de nombreux livrets d'opéras et d'opéras-ballets, mais aussi d'une adaptation française de *Illiade*, également acteur clé de la « Querelle d'Homère », Houdar de la Motte affirme qu'« Heureux cent fois l'auteur avec qui on s'oublie, / qui nous offre un charmant poison, / et nous associant à sa douce folie / nous affranchit de la raison²³. » Selon lui, le poète se doit de proposer une alternative au monde rationnel en rappelant l'importance de la sensualité, du merveilleux, voire de la folie, qui font eux aussi partie de la vie et de la condition humaine.

Mais où trouver l'inspiration pour de telles créations qui permettent d'échapper un instant à la raison ? Loin d'être aussi systématiques et fondamentales que furent l'ivresse et la consommation de drogues pratiquées par les écrivains romantiques un siècle plus tard, les artistes et poètes des Lumières auraient déjà apprécié l'effet stimulant de l'alcool. Dans un autre vers, Houdar de la Motte établit ainsi un parallèle entre la force libératrice de l'art et celle du vin : « Buveurs brisez le joug d'une raison trop fière, / éteignez son triste flambeau, / d'autres enseignent l'art d'augmenter sa lumière, / mais l'art de l'éteindre est plus beau²⁴. » Cette esthétique de l'irrationnel propagée par les écrivains des

21 Ibid. p. 195-197.

22 Lahouati, 2006 (note 17), p. 84.

23 Sallengre, 1715 (note 18), p. 171. Les *Odes* d'Houdar de la Motte parurent entre 1707 et 1714 à Amsterdam chez Louis Renard et à Paris chez Grégoire Dupuis.

24 Ibid. p. 172.

premières décennies du XVIII^e siècle, trouva un écho dans les arts picturaux comme en témoigne par exemple l'œuvre fantastique d'un Claude Gillot, mais aussi l'autoportrait de Grimou qui, d'une manière métaphorique, met en scène l'importance pour l'esprit créateur d'aller au-delà de la raison.

Art, vin et sociabilité

Dans son recueil, Sallengre souligne encore un autre aspect de la consommation du vin qui va de pair avec l'activité artistique. « Le vin nous acquiert des amis²⁵ », soutient-il, renvoyant au caractère communicatif et sociable de la boisson de Bacchus qui encourage les conversations vivantes et détendues et procure des occasions de rencontres entre amis et collègues. Ce n'est pas par hasard que la poésie d'Houdar de la Motte figure dans *L'Éloge* de Sallengre, La Motte étant un habitué des cafés philosophiques créés en grand nombre vers la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e dans le quartier Saint-Germain à Paris, comme les établissements de la Veuve Laurent, le café du Parnasse, le café Graudot ou bien le café Procope²⁶. Ces lieux fréquentés par les hommes de lettres, les poètes, les peintres et les gens de théâtre favorisaient l'échange et la création de liens entre ces différentes figures du milieu intellectuel et culturel. Une autre pratique naquit dans ce climat propice à la sociabilité artistique : celle des goguettes, réunissant librement poètes, philosophes et artistes pour passer un bon moment ensemble, chanter, s'amuser, inventer et échanger des idées. *Le Caveau*, fondé en 1726 par les poètes Alexis Piron, Charles-François Pannard, Pierre Gallet et Charles Collé, fut l'une des plus connues et des plus durables de ces sociétés « bachiques et chantantes » du XVIII^e siècle²⁷. Suivant une tradition remontant à l'Antiquité et diffusée en France depuis Pierre de Ronsard et d'autres auteurs de la Pléiade, les sociétaires du *Caveau*, auxquels se joignirent entre autres Crébillon fils et Crébillon père, le danseur François Sallé – frère de la fameuse Marie Sallé –, ou bien Jean-Philippe Rameau, célébraient le dieu du vin dans des chansons et des vers composés à l'occasion de leurs rencontres²⁸. Parmi ces compositions figurent de petits couplets comme celui de Pannard : « J'ai toujours, Bacchus, / célébré ton jus / n'en perdons pas la coutume, / Seconde-moi, / que peut sans toi / ma plume », qui témoignent de l'association toujours présente entre le dieu antique et l'inventivité²⁹. Une autre chanson à boire de l'époque manifeste également un certain enthousiasme pour Bacchus,

25 Ibid. p. 49.

26 Brigitte Level, *À travers deux siècles. Le Caveau, société bachique et chantante, 1726-1939*, Paris 1988, p. 14.

27 Voir l'ouvrage de Brigitte Level qui consacre une étude importante à l'histoire de cette société, *ibid.*

28 Pour les louanges de Bacchus par Ronsard et la Pleiade, inspirant aussi les générations d'artistes néerlandais du XVII^e siècle, voir Davis, 2006 (note 11), p. 232.

29 Cité d'après Level, 1988 (note 26), p. 46.

l'élevant même à un rang supérieur à celui d'Apollon : « In vino fertilitas / Buvez, Auteurs, buvez, si vous voulez produire / Apollon, même à jeun, n'ose montrer sa lire / Il faut que Bacchus l'inspire / In vino fertilitas »³⁰. Mais ces réunions servaient surtout à tisser des liens, à discuter des œuvres et des projets en cours, à renforcer les relations amicales entre les différents protagonistes du monde culturel et ainsi, elles donnèrent lieu à de nombreuses collaborations.

C'est dans ce contexte que nous situons l'apparition du thème de Bacchus dans les portraits de l'époque qui mettent en scène l'appartenance des modèles à ce milieu culturel ou au moins leur sympathie pour les pratiques et convictions des sociétés bachiques. Un portrait réalisé par Jean-Marc Nattier vers 1730 et figurant un inconnu en Bacchus (fig. 3) témoigne de la même appréciation du dieu antique et des pratiques liées à son image que celle que nous avons observée à propos de l'autoportrait de Grimou. Nattier prête un air pensif à son modèle, suggérant un esprit vif et aiguë par le vin, auquel il se réfère à travers les attributs du dieu antique et la coupe que l'homme tient dans sa main gauche. Ce portrait réunit et condense plusieurs allusions à la fois culturelles, artistiques et sociales : les habits et les accessoires évoquent tout aussi bien le mythe de Bacchus que le monde du théâtre, l'art de Rubens trouve son écho dans le somptueux arrangement des grappes de raisin sous les pattes du léopard et la coupe précieusement sculptée qui, en même temps, appartient à la symbolique des sociétés bachiques. Le grand format de la toile ainsi que la présentation de l'homme à mi-jambe laissent supposer que le tableau avait été commandé pour servir à la distinction sociale de son modèle – peut-être un homme de théâtre, un homme de lettres ou bien un mécène des arts et de la poésie –, soulignant ainsi le caractère valorisant de l'iconographie bachique qui permet d'évoquer la vivacité d'esprit du modèle, son inventivité artistique et son appartenance à l'élite culturelle.

Nattier, qui fréquentait lui-même les cercles culturels et intellectuels de son temps, participant aux soirées et festivités de la duchesse du Maine à Sceaux au début des années 1720, ne fut pas le seul peintre familier de cette dimension sociable de l'image de Bacchus³¹. François Boucher lui aussi l'appréciait et assistait aux rencontres de la société du *Caveau* aux côtés des écrivains, hommes de théâtre et chansonniers³². Quant à Grimou, il épousa en 1704 Gabrielle Petit, nièce de François Procopé, fondateur du café du même nom, et fut donc étroitement en relation avec le propriétaire d'un des cafés littéraires les plus en vogue du XVIII^e siècle, par ailleurs situé dans le voisinage des

30 Chanson à boire de 1735, cité d'après Jacques Gardien, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne. Étude historique et documentaire accompagnée de 28 airs notés et de 84 textes ou fragments de chansons*, Dijon 1967, p. 122-124.

31 Voir Philippe Renard, *Jean-Marc Nattier*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999, p. 44.

32 Voir Level, 1988 (note 26), p. 39.



3 Jean-Marc Nattier, *Portrait d'homme en Bacchus*, c. 1730, huile sur toile, 146,1 × 115,6 cm, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art



4 Alexis Grimou, *Portrait de l'artiste en buveur*, 1724, huile sur toile, 100 × 85 cm, Paris, musée du Louvre

réunions régulières du Caveau³³. Nous pouvons en conclure qu'il fréquentait ce lieu prisé par le milieu culturel, et il paraît également probable qu'il s'identifiait aux pratiques et convictions de cette culture bachique des Lumières, à la fois présente dans l'iconographie de l'époque et célébrée dans les cafés et sociétés chantantes. Ses œuvres étaient appréciées et collectionnées par d'autres « épicuriens » comme François Rogeau, un bourgeois ancien marchand distillateur à Paris, particulièrement attiré par la peinture hollandaise, ou bien par des collègues tels que François Boucher, qui possédait un autoportrait de Grimou³⁴.

33 Cyrille Gabillot, « Alexis Grimou. Peintre français (1678-1733) », dans *Gazette des beaux-arts* 1, 1911, p. 157-172, ici p. 165-166.

34 Pour Rogeau voir Michael Müller, « “Sans nom, sans place, & sans mérite” ? Réflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIII^e siècle », dans Gaetgens, 2001 (note 2), p. 383-401, ici p. 391. Pour l'autoportrait de Grimou dans la collection de Boucher voir Percival, 2012 (note 2), p. 77.

Ce portrait appartenant à Boucher constitue bien plus qu'un simple témoignage de son goût pour la peinture contemporaine et autres objets d'art et d'artisanat, dont il possédait une vaste collection. D'après les observations de Hannah Williams, le statut des autoportraits d'artistes dépassait celui d'objets purement esthétiques, véhiculant bien souvent des sentiments d'affection, d'estime, voire d'admiration, entre artistes qui s'offraient leurs portraits comme gage d'amitié, de respect mutuel et d'appartenance au même milieu social³⁵. Même s'il s'agissait probablement d'un des nombreux autoportraits de Grimou en buveur, tel que celui conservé au musée du Louvre (fig. 4), et non de son portrait en Bacchus, ces éléments nous permettent néanmoins de mieux comprendre le choix de l'iconographie bachique pour l'autoportrait de 1728. En se présentant avec les attributs du dieu antique, Grimou se montre conscient d'une tradition et d'un discours artistiques favorables à la sensualité et au dépassement d'une moralité stricte, tout en sublimant cette approche à travers la référence à la mythologie ancienne. De plus, il souligne son affiliation au milieu culturel et intellectuel des cafés littéraires et des goguettes, réunissant sous l'emblème de Bacchus les protagonistes du théâtre, de la littérature et de l'art contemporain.

Bacchus et l'artiste moderne

Pour les artistes, ces pratiques de sociabilité étaient cruciales dans la constitution de leurs réseaux à la fois amicaux et professionnels. Elles leur permettaient de discuter et de faire connaître leur travail, de trouver de l'inspiration et de nourrir une image de libre penseur qui, semblable au poète, adopte une distance critique par rapport aux contraintes d'une raison trop rigide. Si les historiens de l'art ont déjà identifié l'iconographie de Démocrite comme modèle privilégié des « artistes-philosophes », l'importance de la référence bachique pour l'imagerie artistique des Lumières mérite autant d'attention³⁶. Car l'audace et l'attitude moqueuse que reflète la référence au philosophe grec se retrouve également dans le répertoire dionysiaque de l'époque, enrichi par une attention particulière à l'irrationalité des sens et de la créativité. Une comparaison de l'œuvre de Grimou avec le fameux autoportrait de Maurice Quentin de La Tour en Démocrite, exposé au Salon de 1737 sous le titre *L'auteur qui rit*, permettra de faire le point sur les diverses significations du thème bachique dans le discours artistique de la première moitié du XVIII^e (fig. 5). Devenu une icône de l'art du portrait

35 Voir Hannah Williams, « Academic intimacies : portraits of family, friendship, and rivalry at the Académie Royale », dans *Art history* 36/2, 2013, p. 237 et p. 338-365.

36 Au sujet de la place importante que prit l'image de Démocrite dans le discours artistique du XVIII^e siècle, voir Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998.



5 Maurice-Quentin de La Tour, *Autoportrait dit « à l'œil de bœuf » (L'auteur qui rit)*, vers 1737, pastel sur papier bleu, 61,5 × 48,5 cm, Genève, musée d'art et d'histoire

éclairé, l'autoportrait de La Tour met en scène un peintre qui se conçoit comme un observateur désintéressé et un commentateur du monde, se plaçant à l'extérieur de la société afin de pouvoir porter un regard critique sur ses contemporains³⁷. Ce que l'on pourrait considérer comme une anticipation de l'artiste moderne, au sens de l'artiste citoyen s'impliquant de manière critique dans l'évolution culturelle, politique et sociale de son époque³⁸, avait été préfigurée environ dix ans plus tôt par l'autoportrait de Grimou en Bacchus. Ce dernier affiche le même sourire savant et moqueur que La Tour, qui – tout comme Grimou – n'a pas recours aux attributs traditionnels du peintre pour définir son statut d'artiste. Dans leurs portraits respectifs, les deux artistes renoncent aux références au caractère manuel de leur travail, tout comme à la position valorisante d'académicien – appartenant soit à l'Académie royale, soit à l'Académie de Saint-Luc –, qui, dans d'autres effigies, est souvent évoquée à travers un habit somptueux, une perruque et d'autres éléments distinctifs. Les deux représentations ont en commun une compréhension de l'artiste qui met en avant son esprit libre, capable de porter un jugement original sur le monde, l'associant ainsi aux hommes de lettres et philosophes éclairés.

Cependant, chez Grimou, l'attitude moqueuse de Démocrite est alliée à la fécondité et aux délires que représente Bacchus, transformant ainsi l'acte créateur du peintre en un processus certes intellectuel mais aussi sensuel, voire irrationnel. La référence au dieu du vin rappelle une dimension importante de la pensée des Lumières, qui ne comprend pas seulement la raison, mais aussi une esthétique du fantastique, du merveilleux et du plaisir. À travers des phénomènes déviants et inquiétants comme l'ivresse et le rêve, auxquels on portait un intérêt croissant, c'est l'« autre côté des Lumières » qui apparaît à la fois dans le discours artistique et dans les pratiques culturelles³⁹. Suivant la tradition d'une poétique bachique établie en France depuis la Renaissance, et sous l'impact de l'art hollandais et flamand, les artistes français du XVIII^e siècle participèrent à ce discours parallèle qui se manifestait à travers les pratiques de sociabilité et l'iconographie du dieu du vin, présente dans la peinture d'histoire,

37 Voir *ibid.* p. 42–52.

38 Pour cette définition de l'artiste moderne voir Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler : Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin/Munich 2015 (Passagen/Passages 45).

39 Pour ce discours parallèle au XVIII^e siècle voir Manfred Engel et Gernot Helmreich, « Die Aufklärung und ihr Anderes im "Archiv der Schwärmerey und Aufklärung". Diskursanalytische Überlegungen zu einer Zeitschrift der Spätaufklärung », dans Monika Neugebauer-Wölk et Holger Zaunstöck (éd.), *Aufklärung und Esoterik*, Hambourg 1999, p. 416–432 ; voir aussi les volumes suivants : Monika Neugebauer-Wölk (éd.), *Aufklärung und Esoterik : Rezeption – Integration – Konfrontation*, Tübingen 2008 ; Monika Neugebauer-Wölk et al. (éd.), *Aufklärung und Esoterik : Wege in die Moderne*, Berlin 2013. Pour le contexte anglais voir Phyllis Mack, « The unbounded Self. Dreaming and Identity in the British Enlightenment », dans Anne Marie Plane et Leslie Tuttle (éd.), *Dreams, Dreamers, and Visions. The early modern Atlantic World*, Philadelphia 2013, p. 207–225.

les décors des demeures princières et dans le portrait⁴⁰. Dans son effigie, Grimou condense les différentes références à l'adaptation du thème de Bacchus en France ainsi qu'à sa tradition néerlandaise, et il les met en œuvre pour dessiner l'image subversive d'un artiste qui, conscient des règles et conventions, ose les mettre en question. Il s'inscrit ainsi dans le courant sensualiste du début du XVIII^e siècle⁴¹, mettant en valeur les sens, la subjectivité de l'individu et du génie, notamment, qui outrepassa la raison pour s'exprimer.

Il s'agit, bien entendu, d'une approche parmi beaucoup d'autres, contribuant à la complexité de la culture des Lumières. Notre étude partait d'un cas bien spécifique, susceptible de soulever la question de la diversité du monde de l'art du XVIII^e siècle, lequel connut des idéaux et des modèles variés et parfois contradictoires. L'exemple de l'autoportrait de Grimou montre à quel point l'identification avec Bacchus convenait pour exprimer les convictions artistiques d'un peintre qui était à la fois intégré dans les réseaux culturels de son époque, et à la recherche d'une identité originale : avec ce tableau, Grimou suivait les tendances du moment – l'iconographie bachique et le mode du portrait historié étant alors très prisés – et dépassait en même temps les conventions du portrait d'artiste, prenant ainsi ses distances avec l'idéal du peintre classique et académique. Le thème bachique lui permettait de souligner son goût pour la peinture du Nord et de se référer allégoriquement à son propre travail, de mettre en scène son appartenance au milieu intellectuel et artistique, et de souligner sa volonté de questionner la prédominance du rationalisme au profit de la mise en valeur de la liberté et de la vivacité d'esprit, réunissant le plaisir, l'humour et la sensualité. Dans le contexte du discours poétique de l'époque, dans lequel le dieu du vin apparaissait comme métaphore de l'ingéniosité et de l'inventivité, le choix de Grimou pour l'iconographie de Bacchus ne doit pas être interprété comme le signe d'un style de vie libertin, mais plutôt comme l'expression d'un idéal artistique moderne associant la créativité au dépassement occasionnel des règles et des normes strictes imposées par la raison.

40 Au sujet de l'iconographie bachique dans les décors princiers voir Clémentine Gustin Gomez, *L'avènement du plaisir dans la peinture française : de Le Brun à Watteau*, Dijon 2011, p. 226-231.

41 La pensée sensualiste fut théorisée de manière précoce notamment par John Locke en Angleterre et l'Abbé du Bos en France. Pour ce dernier voir le volume récent publié par Daniel Dauvois (éd.), *Vers l'esthétique : penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris 2015.