

« AGIR EN SILENCE » : LA SCÈNE DE GENRE DE CHARDIN ET DE GREUZE

ERZSÉBET PROHÁSZKA

Université de Szeged
Egyetem u. 6.
H-6722 Szeged
Hongrie
proerzs@yahoo.fr

Abstract: Contrary to literary works, paintings do not speak. They are closely related to the notion of silence, although, for a long time, theorists of painting have held that pictures tell a story, that of a great event. The Royal Academy of Painting and Sculpture established a hierarchy of genres in painting, according to which historical painting was the most highly esteemed while genre painting was at the bottom of the hierarchy. Historical themes are naturally eventful; paintings often want to educate the public, they intend to say something. However, genre painting is fundamentally different. Most often, it represents an everyday life scene in which the protagonist is silently absorbed in their activity. In this paper, we will try to answer the following question: if genre painting does not intend to instruct the spectator, what does it express then? We will examine the paintings of Chardin, comparing them with those of Greuze, based on the writings of art critics of the 18th century.

Keywords: genre painting, hierarchy of genres, silence, Chardin, Greuze

Le discours est une peinture de nos pensées: la langue est le pinceau qui trace cette peinture et les mots sont les couleurs¹.

Contrairement aux œuvres littéraires, les tableaux ne parlent pas. Le silence est donc, par son essence même, propre aux peintures, bien que pour longtemps, les théoriciens de la peinture voulaient que les tableaux racontent une histoire, celle d'un grand événement. C'est André Félibien qui

¹B. Lamy: *La rhétorique ou l'Art de parler*, Paris, chez A. Pralard, 1978: 4.

a codifié la hiérarchie des genres dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie en 1667 : il place en effet la peinture d'histoire avec ses sujets allégoriques en haut de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres se situent en bas². En ce qui concerne la peinture d'histoire, elle n'est pas une catégorie homogène car elle comprend les tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques qui doivent être porteurs d'un message moral. Viennent ensuite, en valeur décroissante : les scènes de la vie quotidienne, dites scènes de genre, les portraits, puis le paysage et enfin la nature morte. On passe en fait du genre qui exige le plus d'imagination et de créativité—et pour lequel il faut plus de talent—à ceux qui sont considérés comme de la copie pure du réel. Il est vrai que Félibien ne mentionne pas directement la scène de genre, il y fait cependant implicitement allusion. Le critère de la représentation de l'homme n'est pas propre aux seuls portrait et genre historique : il caractérise également la peinture de genre.

Les théoriciens d'art classiques en France ont placé la scène de genre au-dessous de la peinture d'histoire sur l'échelle de la hiérarchie picturale. Les thèmes historiques sont naturellement mouvementés : ces tableaux veulent souvent instruire le public, ils ont donc l'intention de *dire* quelque chose. Cependant, les peintures de genre sont foncièrement différentes. Le plus souvent, elles représentent une scène quotidienne où le sujet s'absorbe silencieusement dans son activité. Dans notre contribution, nous essayerons de répondre à la question suivante : si les peintures de genre n'ont pas l'intention d'instruire le spectateur, qu'est-ce qu'elles expriment alors ? Autrement dit, peuvent-elles exprimer quelque chose lorsque leur sujet ne dit rien ? C'est à propos de cette question que nous examinerons les scènes de genre de Chardin en les comparant avec celles de Greuze.

En effet, le terme de silence n'est lié à aucun genre pictural concret. Il est vrai que la notion de silence est subjective : on peut dire que les natures

² «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 [...]»—A. Félibien : «Préface» aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667* ; dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (édition par Alain Mérot), Paris : ENSBA, 1996 : 45–59, pp. 50–51. Il est notable que Félibien distingue hiérarchiquement des catégories et des sujets différents sans pour autant utiliser le terme de «genre». D. Arasse : «Sept réflexions pour la préhistoire de la peinture de genre», in : *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la dir. de G. Roque, J. Nîmes & Chambon, 2000 : 33–51.

mortes ou des paysages sont silencieuses puisqu'ils ne représentent pas généralement de sujets animés. Pourtant, dans les scènes de genre, nous retrouvons toujours des figures humaines qui ont la possibilité d'être silencieuses ou bruyantes. Avant d'aborder notre sujet principal, à savoir la manifestation visuelle du silence (et éventuellement du bruit) dans les scènes de genre, nous trouvons utile d'examiner la terminologie concernant la notion de silence pour mieux voir comment elle peut se rattacher à l'art pictural en général et plus particulièrement à la peinture de genre.

Les dictionnaires et les encyclopédies de l'époque ne s'intéressent pas beaucoup à la notion de silence. Parmi les peu de définitions qui traitent ce terme, nous examinerons de plus près de celle du *Dictionnaire Encyclopédique Quillet* et de celle du *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau³. Selon l'encyclopédie mentionnée, le silence : « c'est l'opposé du bruit. [...] le silence fait le beau [...] Ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire [...] ce mot, outre sa signification ordinaire, se prend au figuré dans l'Écriture ; pour la patience, le repos, tranquillité : nous les conjurons de manger leur pain, en travaillant paisiblement, *in silentio* [...]. Ce terme désigne la retraite, la séparation du grand monde⁴. » Il est à noter que l'article se réfère à un répertoire de lexique relativement abondant que le terme silence peut couvrir : il désigne tous les aspects du sentiment que le silence peut causer en nous. Selon le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau le silence est

Au sens propre, absence de sons, de bruits. [...] il ya des silences partiels lorsque certains voix se taisent pour en laisser entendre d'autres ; le silence complet peut se rencontrer sortes de vides sonores où l'œuvre s'interrompt pour un temps. De tels silences peuvent avoir des fonctions esthétiques : suspension créant une attente, absence d'une réponse escomptée, etc. [...] Enfin on a pu soutenir que si l'on définit l'harmonie par l'absence de tout battement, le silence qui n'en peut comporter aucun serait la forme suprême de l'harmonie⁵.

Il est notable que l'auteur de l'article, Anne Souriau établit un parallèle entre le silence et l'harmonie. En plus, elle déclare que le silence est en quelque sorte un repos, une forme de l'harmonie : c'est justement le sentiment que les toiles de Chardin sont susceptibles de suggérer au spectateur.

³ K. Bartha-Kovács : *A csend alakzatai a festészetben* [Des figures du silence en peinture], Budapest : L'Harmattan, 2010 : 15.

⁴ A. Quillet (ed.) : *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, Paris : Librairie Quillet, 1962 : 548-549.

⁵ É. Souriau : *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige/PUF, 1991 : 1292.

Dans toutes les scènes de genre exécutées par Jean-Baptiste-Siméon Chardin, nous retrouvons en effet le silence et l'immobilité des actions. René Démoris souligne également le caractère silencieux de l'œuvre de Chardin, dans son livre intitulé *Chardin, la chair et l'objet* : « Plus que d'autres, cette œuvre est placée sous le signe du silence, et pas seulement en raison des objets muets qu'elle représente⁶. » Selon lui, ce silence est lié à « un effet d'affect » représenté dans les toiles, et il cause par là une certaine difficulté pour les critiques qui veulent parler des compositions de Chardin. Bien que les critiques d'art de son temps reconnaissent également son talent, il est frappant de voir qu'ils parlent et écrivent très peu du peintre. René Démoris suppose que ce silence des théoriciens et critiques dure même de nos jours. Il explique ce fait avec un « mystère » présent dans les tableaux de Chardin qui rend difficile la tâche des critiques⁷.

Parmi les peintres français, c'est peut-être sur Chardin que la peinture hollandaise exerçait la plus grande influence. Les Hollandais lui ont transmis leur goût pour les scènes d'intérieur, aussi bien que celui de la durée qui s'épanouit dans le silence et l'attachement aux valeurs d'intimité. Dans son livre intitulé *Peinture et Temps*, Bernard Lamblin remarque que « Chardin est en effet, après Vermeer, le peintre qui a su le mieux susciter le sentiment de l'écoulement du temps⁸. » Ce rapprochement se retrouve aussi chez René Démoris qui affirme que « [Chardin a] été pris pour un peintre flamand. Et comme tel, condamné, dans une certaine mesure, au silence⁹. »

Le verbe « condamner » dans la citation donne à réfléchir. Effectivement, nous ressentons une certaine lenteur et patience dans les peintures de genre de Chardin où les personnages accomplissent leurs activités sans aucune précipitation. Cette patience « rend sensible dans la paix des intérieurs l'écoulement du temps dans *Le Bénédicité* où la jeune femme se détourne un instant de ses plats pour veiller à ce que les fillettes disent la prière¹⁰ ». Chardin montre le travail de tous les jours des femmes non pas comme une activité physique dure et fatigante mais comme l'image d'un moment de bonheur et de tranquillité. Aussi sur *La ratisseuse de navets* voyons-nous « une

⁶ R. Démoris : *Chardin, la chair et l'objet*, Paris : Olbia, 1999 : 8. René Démoris trouve que les tableaux peints par Chardin ont un effet de calme et non seulement parce que les personnages peints font une activité silencieuse mais aussi parce que ils le font tranquillement.

⁷ « J'ai donc supposé que notre difficulté à parler de Chardin avait quelque rapport avec le silence de ses contemporains. » *Ibid.* : 9.

⁸ B. Lamblin : *Peinture et temps*, Paris : Klincksieck, 1983 : 501.

⁹ R. Démoris : *Chardin, la chair et l'objet*, *op.cit.* : 15.

¹⁰ B. Lamblin : *Peinture et temps*, *op.cit.* : 502.

jeune fille de cuisine assise sur une chaise basse qui, le temps d'une pause, regarde distraitemment dans la vague vers notre droite¹¹». Par terre se trouvent divers légumes et ustensiles de cuisine et l'ensemble de la toile suggère une « paisible scène de rêvasserie¹² ».

En regardant ce tableau, on se demande ce que la jeune fille peut regarder si attentivement. Peut-être rien, peut-être elle est représentée dans un moment de rêverie par la figure de la fille qui s'arrête en plein milieu de son travail : elle ne se soucie pas de l'écoulement du temps du tout. Pour elle, il est entièrement indifférent si son travail ne s'achève pas à l'heure, elle n'est alors guère un « modèle d'ardeur » au travail.

Chardin avait l'audace, presque unique en son temps, de ne rien vouloir raconter : il se refuse à toute anecdote, au pittoresque, au narratif, et ainsi à la moralisation. Ses peintures suggèrent la simplicité : il n'a peint que ce qu'il a vu, rien de plus. Mais il en a choisi, l'a simplifié, l'a réduit à l'essentiel. Dans ses œuvres, il n'y a rien de trouble, aucune sensualité, seulement un monde innocent et silencieux. En effet, Chardin met en scène la simplicité, l'harmonie entre les gens et les intérieurs où ils vivent. Pour ce qui est de son attitude à l'égard de la hiérarchie des genres, il l'a admise et ne voulait pas s'en sortir comme Greuze dont nous parlerons dans le détail plus loin : il a acceptée avec un zèle exemplaire les règles de l'Académie et les principes de son fonctionnement.

Les peintures d'histoire, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, se trouvent au-dessus des peintures de genre selon la hiérarchie picturale. Au XVIII^e siècle cette hiérarchie implique le fait que la peinture doit « toucher » le spectateur. Les théoriciens de l'époque étaient convaincus que ce sont pas uniquement les thèmes allégoriques qui peuvent produire un effet sur le public. Pourtant, Diderot était persuadé que les tableaux de Chardin, qui n'ont pas des thèmes historiques proprement dites, peuvent aussi bien toucher le spectateur mais autrement que les tableaux d'histoire. Ses toiles suggèrent le silence et la tranquillité et, par là elles influencent aussi l'observateur :

On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, dans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais¹³.

¹¹ C. Bailey, Ph. Conisbee & T.W. Gaetgens : *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Paris : La Renaissance du Livre, 2003 : 230.

¹² *Ibid.* : 230.

¹³ D. Diderot : « Salon de 1767 », in : *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, éd. établi par Laurent Versini, Paris : Robert Laffont, 1996 : 230.

Parmi les critiques contemporains de son temps, le principal défenseur de Chardin était Diderot. Bien que Chardin ait été un peintre de natures mortes et de scènes de genre—qui occupaient les rang méprisés dans la hiérarchie—Diderot l’admire fidèlement. Il regrette le fait que ce soient seulement les peintres d’histoire qui reçoivent les plus grands mérites alors que les peintres des autres genres peuvent aussi bien réaliser des chefs d’œuvre, comme l’illustre sa phrase suivante : «Chardin n’est pas un peintre d’histoire, mais c’est un grand homme¹⁴.» Selon René Démoris, cette déclaration de l’écrivain montre son hésitation envers le peintre car on attend effectivement le mot «grand peintre» qui n’est pas pourtant prononcé. Diderot hésite sur le titre de Chardin, il n’ose pas mettre le peintre parmi les «grands peintres» mais il admet que Chardin est aussi talentueux que les peintres d’histoire, les seuls qu’on appelle à l’époque «grands peintres¹⁵».

A côté de Diderot, le critique d’art bien moins connu de son époque, Jacques Lacombe défend également Chardin dans ses écrits sur la peinture. Il est enchanté devant l’œuvre du peintre, il n’utilise que des adjectifs positifs lorsqu’il décrit ses tableaux. Il souligne aussi le caractère simple des personnages peints : il est vrai qu’il ne prononce pas le mot silencieux, mais sa description suggère que l’œuvre de Chardin est harmonieuse et suscite alors un effet semblable à bien des égards au silence.

On ne sera pas en droit de reprocher à M. Chardin d’être plagiaire, soit pour le choix de ses sujets, soit pour la manière de les rendre. Il s’est créé un genre nouveau, & qui est tout à lui. Son talent est de peindre des actions simples & naïves, avec une vérité surprenante. Mais ne croyez pas que ce choix demande peu d’invention ; il y a un art admirable à saisir dans une action, le moment le plus heureux, & dans les personnages l’attitude la plus convenable. [...] Au reste cette pratique est séduisante, mais elle demande sûrement beaucoup de patience & de tems¹⁶.

Chardin s’intéresse toujours aux personnes qui s’absorbent dans leurs activités ordinaires, en les faisant dans le plus grand silence. Cela caractérise aussi ses toiles qui représentent les jeux d’enfants. Il est remarquable que dans ces tableaux Chardin ne représente pas des enfants issus de la classe sociale inférieure, comme dans la majorité de ses scènes de genre, mais de celle de la

¹⁴ *Ibid.* : 89.

¹⁵ R. Démoris : *Diderot et Chardin : la voie du silence*, <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>.

¹⁶ J. Lacombe : *Le Salon*, in *Six pièces rares de l’année 1753*, s.l. [Paris], 1753 (Deloynes V/55).

bourgeoisie. Ces enfants jouent tous seuls, sans aucune surveillance adulte. L'enfant au toton est élégamment coiffé, soigneusement vêtu à la française, déjà comme un vrai adulte, contrairement au garçon de *La blanchisseuse* qui joue en présence d'une adulte, probablement de sa mère : il fait tout simplement des bulles de savon. Malgré leurs différences sociales, ils ont pourtant des points communs : c'est l'expression calme, silencieuse et oublieuse du monde qui les entoure et leur regard absorbé dans le jeu.

Le Bénédicité était, pendant longtemps, le tableau le plus célèbre de Chardin. Nous y voyons également des enfants non pas jouer mais exécuter une action beaucoup plus sérieuse : ils disent la prière avant le repas. Cette scène de tous les jours, délicate et tendre, nous fait penser à l'enfance, au moment où une mère apprend soigneusement à ses enfants des prières et, à travers elles, le comportement vertueux. Sur la toile en question, l'aînée prie en louchant sur son assiette alors que l'autre fille observe sa mère. Le silence comme toujours y est présent, tout comme l'attente et l'attention. La mère suspend son action un moment avant le déjeuner : Chardin a très bien saisi la transition entre le moment sacré et le moment profane. La singularité des tableaux de l'artiste est en partie due au fait que leurs thèmes ne sont pas loin du quotidien du spectateur : ils sont capables de le toucher, puisqu'il est fort probable que l'observateur ait tout aussi bien joué pendant son enfance, dit des prières, pris soin des enfants où fait le ménage. Les peintures de genre de Chardin sont baignées d'une certaine sentiment de nostalgie. Bernard Lamblin relève aussi cette caractéristique :

Le tableau d'histoire dit : Cela est arrivé une fois, le tableau de genre dit : Ceci arrive souvent, c'est de cette façon que les paysans se comportent à tel et tel moment et dans tel endroit, ou : ceci est ce qui arrive lorsque des cavaliers animés d'intentions belliqueuses se rencontrent¹⁷.

Pour exprimer l'effet du quotidien, autrement dit, pour que le spectateur ait le sentiment que « ceci arrive souvent », l'artiste a possédé une technique de l'imitation, une « manière » qui lui était propre et qui fascinait les critiques contemporains. A ces valeurs s'ajoute encore celle de l'imagination : contrairement aux sujets d'histoire, qui ne peuvent avoir qu'un seul contenu, les scènes de genre recourent à l'imagination de l'observateur¹⁸.

¹⁷ B. Lamblin : *Peinture et temps*, op.cit. : 501.

¹⁸ « Or un événement historique dont la signification extérieure paraît capitale peut n'avoir qu'une seule signification intérieure des plus banales, alors qu'une scène de la vie journalière peut avoir une signification intérieure considérable, du moment qu'elle met en plein et claire

Comme nous venons de le voir, Chardin représente une ou deux personnes silencieuses qui ne communiquent avec leur entourage que par leurs gestes et par leurs comportements. En revanche, dans les peintures de Jean-Baptiste Greuze, nous rencontrons des sujets de genre beaucoup plus «bruyants». Quant à Greuze, il importe de noter qu'il voulait toujours devenir peintre d'histoire mais l'Académie royale de peinture et de sculpture en France a refusé son tableau qu'il lui a soumis comme morceau de réception. Ou, plus précisément, elle l'a refusé comme peinture d'histoire et ne l'a admise que comme peinture de genre. Le titre entier de cette peinture est : *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*. Après cet échec, Greuze est nécessairement resté peintre de genre, ce qui n'empêche pas que ses tableaux contiennent des caractéristiques originaires propres à la peinture d'histoire. Le trait peut-être le plus évident en est que Greuze voulait créer une «série narrative» d'épisodes, autrement dit, raconter une histoire par ses toiles et, par ce fait, il ne s'efforce pas de l'illustrer par des scènes silencieuses. Il avait apparemment le désir de hausser la peinture de genre au niveau de la peinture de l'histoire. Il nous semble qu'il voulait représenter les personnes de tous les jours en héros : pères nobles, mères dévouées, enfants respectueux. Il voulait réaliser par là «un roman en tableaux», avec une série des toiles dont les protagonistes sont tous issus de la même famille. Bien qu'il ne soit pas arrivé à mettre sur pied de véritables séries, nous sentons tout de même que *L'accordée de village* a trouvé sa conclusion deux ans plus tard, dans *La Pitié filiale*. L'artiste était toujours attaché aux thèmes familiaux. Dans son tableau *L'accordée de village*, le peintre a mis en image la vie domestique idéale : le prototype de la famille heureuse qui se ressemble. La toile montre la cérémonie des promesses de mariage et la signature de l'acte de mariage civil devant un notaire, qui précède la cérémonie religieuse. *L'accordée de village* fait pourtant allusion à plusieurs sujets : l'importance de l'agriculture, les liens familiaux, l'accroissement de la population, ainsi que la légitimité du contrat civil. Diderot retrouve dans ce tableau toutes les caractéristiques qu'il considère comme essentielles dans une œuvre artistique, c'est-à-dire les émotions et la bonne morale : «Sa composition est pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs¹⁹.» Elle est une toile complexe à laquelle l'artiste a visiblement beaucoup travaillé pour bien l'exécuter. Par cette

lumière les individus, l'activité humaine, le vouloir humain surpris dans leurs replis les plus secrets.» *Ibid.* : 467.

¹⁹ D. Diderot : «Salon de 1767», *op.cit.* : 235.

complexité et par la famille nombreuse dans le tableau, la scène représentée devient encombrée et, ainsi, le spectateur peut la ressentir à juste titre comme bruyante. Dans l'autre peinture évoquée de Greuze, *La Piété filiale*, il illustre minutieusement une victime d'apoplexie, entourée de ses proches qui sont en train de lui apporter nourriture et réconfort dans une scène émouvante. Diderot y voit «une peinture morale» répondant à de nobles principes : un genre qui, comme la poésie dramatique, peut arriver «à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu²⁰».

Contrairement à Chardin, Greuze aime représenter plusieurs personnages dans ses tableaux. En plus, les protagonistes sont le plus souvent en train de faire quelque chose, tout comme les enfants dans *La Piété filiale*, qui sont préoccupés de soigner leur père soit par le nourrissant soit par lui lisant des passages de la Bible. Cette peinture de genre est plutôt bruyante que silencieuse, tout comme le tableau précédent, par le sujet représenté et aussi par le fait que l'artiste avait l'intention de transmettre un message au public. Il voulait montrer le bon exemple de la famille idéale où la tendresse envers nos proches est fort présente et la chrétienté joue un rôle essentiel. Nous avons l'impression que le tableau est encombré avec la famille nombreuse. En revanche, les toiles de Chardin sont beaucoup plus dépouillées : elles contiennent le plus souvent seulement un ou deux personnages, ne comportent pas de «messages» pareils et ne servent pas à instruire le public.

Il importe de noter l'existence d'une peinture de Greuze, intitulée *Silence*. Malgré son titre, ce tableau ne semble pas tout à fait silencieuse. L'artiste représente l'instant de l'action d'une mère : elle pose sur ses genoux le plus jeune de ses fils qui vient de s'endormir pendant la tétée. Le sein de la mère est encore découvert : elle n'a visiblement pas eu le temps de prendre garde à le cacher. Les ustensiles de ménage sont arrangés sans ordre dans la chambre, la mère a été obligée de les abandonner subitement pour allaiter l'enfant qui criait. Une mère à trois enfants ne peut pas tout faire à la fois. Nous sentons bien que celui qu'elle fait taire, retire à demi de sa bouche une petite trompette de bois, mais qu'il est bien dans l'intention de s'y mettre le plus tôt qu'il le pourra. Nous voyons d'autre côté de l'image un enfant endormi sur une chaise. Son sommeil est profond, son tambour cassé attaché à sa chaise indique de sa part une grande sympathie pour le jouet²¹. C'est un très court moment de calme que la mère a pu réaliser par son ordre, pourtant

²⁰ *Ibid.* : 275.

²¹ P. Rosenberg : *Greuze et l'affaire de Septime Sévère*, Paris : Somogy édition d'art, 2005 : 36.

il est fort probable que dans la présence de trois petits garçons, ce silence ne soit pas durable. Les jouets—le tambour et la trompette—démontrent que les enfants en général font un grand bruit. Il est intéressant de remarquer, en rapport avec le «message» du tableau, que l'artiste, en outre, se pose en défenseur de l'allaitement maternel par *Silence*. Greuze adopte, sur la question de l'éducation des enfants, un point de vue bien avant-gardiste. A l'époque, si l'on avait le moyen, on avait notamment la tendance à se séparer des enfants pour les mettre en nourrice. Pour revenir à notre sujet principal, à savoir la présence ou l'absence du silence dans les peintures de genre du point de vue de leur effet exercé sur le spectateur, nous pouvons constater que contrairement aux scènes de genre de Chardin, celles de Greuze sont fort bruyantes.

Après avoir analysé quelques scènes de genre de Chardin et de Greuze, nous pouvons désormais répondre à notre question de départ. Pour ce qui est de Chardin, il illustre le plus souvent des scènes de tous les jours avec des personnages quotidiens. Il n'a pas l'intention de transmettre un message moralisateur au public ou bien représenter toute une histoire par ses toiles comme Greuze, mais il montre des pauses dans les actions lorsque les personnages s'arrêtent pour un moment, toujours dans le plus grand silence. Sans rien dire, ils expriment le calme, la tranquillité dans une vie laborieuse où tout le monde se précipite d'achever son travail. En revanche, dans les scènes mouvementées de Greuze, les personnages semblent être saisis au milieu de leurs occupations quotidiennes «bruyantes». Nous pouvons alors constater que ce que les scènes de genre veulent exprimer paraît tout à fait évident dans le cas des toiles de Greuze, alors que pour celles de Chardin, foncièrement silencieuse, l'observateur a besoin de plus de temps pour comprendre leur contenu. Lors de l'observation du tableau, le spectateur reprend en effet, dans les deux cas, le «rythme» suggéré par la toile : le rythme du bruit, le rythme du silence.