

CHARDIN

Alexis Merle du Bourg



CITADELLES
& MAZENOD



Ô Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette :
c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière
que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Diderot, 1763.

Grand peintre du Siècle de Louis XV, Jean Siméon Chardin a marqué l'histoire de l'art d'une empreinte unique. Maître incontesté de la scène de genre et de la nature morte, il a su par la magie de son pinceau enchanter les objets et instants du quotidien comme nul autre. Sa touche, lumineuse et réaliste, révèle toute la beauté d'un panier de fraises ou encore l'aspect troublant d'une raie et de ses entrailles – ce « monstre étrange » ainsi que l'appelait Marcel Proust. Son talent pour les représentations naturalistes lui vaut sa première consécration en 1728 lorsqu'il est reçu à l'Académie royale de peinture après avoir présenté le *Buffet* et *La Raie*. Cette dernière fascinera de nombreux peintres au fil des siècles, tels que Boudin, Ensor, Matisse ou encore Soutine.

Les activités laborieuses de la domesticité et de l'artisanat font l'objet de ses premières scènes de genre : *Blanchisseuse*, *Femme à la fontaine*, *Écureuse* ou *Récureuse* ou encore *Ratisseuse* et *Ouvrière en tapisserie*.

Rare artiste de son époque à s'être intéressé aux objets triviaux du quotidien, il les met en scène avec une touche sûre et précise qui sublime leurs caractéristiques chromatiques et formelles, leur matière et les reflets de lumière qu'ils produisent. Cruche, écumoir, égrugeoir, réchaud et marmite deviennent des sujets à part entière de son œuvre.

Peintre des mœurs bourgeoises du XVIII^e siècle, ses tableaux nous invitent aussi à pénétrer à pas feutrés dans l'intimité des élites parisiennes, offrant à notre regard le recueillement d'une scène de *Bénédictité*, la tendresse d'une *Toilette matinale*, le charme juvénile de *l'Enfant au toton* ou de la *Petite fille jouant au volant*.

Aspect moins connu de son œuvre, Chardin s'est également illustré dans l'art animalier, notamment cynégétique, alliant avec brio la puissance des fusils, le caractère altier des chiens de chasse et la froideur cadavérique d'un gibier.

Enfin, les autoportraits et portraits au pastel de sa fin de carrière, lui permettent d'affiner sa technique et de maîtriser pleinement le dialogue des couleurs. Les camaïeux des chairs entrent alors en résonance avec l'infini délicatesse d'un tissu ou encore l'aspect nuageux d'une chevelure.

Étayant son propos de nombreuses citations de contemporains, l'auteur replace brillamment la carrière du peintre dans le creuset artistique du siècle des Lumières. Il offre également une lecture renouvelée de ses chefs-d'œuvre emblématiques, en soulignant notamment l'importance de ses sources flamandes et hollandaises. Riche de 350 illustrations, dont de très nombreux détails de tableaux, cette superbe monographie présente le panorama le plus complet publié à ce jour sur l'artiste et donne à apprécier pleinement son incomparable virtuosité.

**Autoportrait
dit à l'abat-jour vert**

1775
Pastel sur papier gris-bleu,
46 x 38 cm
Paris, musée du Louvre



Sommaire

- I. Devenir peintre
(les années 1720)
- II. S'imposer
(1730-1752)
- III. La consécration
(les années 1750 et 1760)
- IV. Quitter les pinceaux
(les années 1770)

Conclusion

Annexes

Chronologie
Notes
Bibliographie
Index

La Raie
Vers 1725-1726
Huile sur toile,
114 x 146 cm
Paris, musée du Louvre

Quel Chardin pour notre temps ?

Suscitant l'admiration fervente des amateurs, des artistes et de la critique, Chardin fut admiré tant en France qu'à l'étranger. Mais quel rapport notre temps entretient-il avec sa peinture ? Que *signifie* Chardin aujourd'hui ?

Peintre du geste irrésolu ou des compositions muettes, pour parler comme Diderot, pondérant le plein et le vide, décidément réticent à expliquer les circonstances de ses scènes de genre, Chardin s'abstient plus que d'autres de « tout dire ». Lorsqu'il commença à reprendre rang parmi les grands artistes au cours des années 1840, il bénéficia sans doute d'une conjonction favorable - regain d'intérêt (encore timide) pour le XVIII^e siècle, acuité croissante de la question du réalisme en peinture, etc. Mais le prisme à travers lequel le XIX^e siècle considéra Chardin se révéla aussi, d'emblée, un verre déformant. Considérant ses scènes du quotidien, une large part de la littérature érigea, en effet, le peintre en apôtre

des plus saintes vertus bourgeoises. C'est ainsi que l'appréciation esthétique se mua insensiblement en idéal politique et, au-delà, en projet de société. Nous n'adhérons plus à cette vision d'un Chardin bourgeois qui devint, du reste, intenable à mesure qu'un influent courant de pensée radical, libre-penseur, « de gauche » désignait la bourgeoisie comme la classe ennemie, bigote, économiquement funeste et culturellement bornée. Soulignons que les contemporains de Chardin n'avaient pas de scrupules à qualifier ces peintures que nous appelons de genre, de « scènes bourgeoises » (mais la bourgeoisie alors était la partie saillante d'un ordre hétérogène, le Tiers-état, non la classe dominante la Société). Les littérateurs et les historiens de la deuxième partie du XIX^e siècle, ceux du début du siècle suivant, avaient, du moins, l'avantage sur nous d'être encore sensibles à un aspect des scènes du quotidien de Chardin qui sera ensuite rejeté avec dédain : l'anecdote sous-jacente, l'affect qui s'insinue doucement, le fait que ce peintre qui ne dit pas tout n'était pas mutique pour autant.

La Jatte de prunes

Vers 1728
Huile sur tuile,
45 x 57 cm
Washington,
Phillips Collection

Page de droite

Le Buffet

1728
Huile sur toile,
194 x 129 cm
Paris, musée du Louvre

Double page suivante

Pot d'étain avec plateau de pêches, prunes et noix

Vers 1728
Huile sur toile,
55,5 x 46 cm
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe

Table de cuisine avec huillier, maquereaux pendus au mur, légumes et gougères

1769
Huile sur toile,
68,6 x 58,4 cm
Los Angeles,
The J. Paul Getty Museum







Un autre Chardin, très différent de celui qu'avaient appréhendé ses inventeurs, tendit en effet à s'imposer au ^{xx}e siècle. Le ^{xx}e siècle inclina ainsi à voir en lui un précurseur décisif de la modernité picturale. Son efficacité minimaliste, son abstraction obsédante, la conception architectonique de ses peintures réductibles in fine à un assemblage, supérieurement entendu, de formes géométriques désignèrent ainsi le peintre - celui des natures mortes aux dépens de celui du quotidien peut-être - comme une référence pertinente pour les modernes. Chardin, à sa manière, n'en est pas moins un narrateur dans sa représentation du quotidien. Il y a sans doute lieu de se féliciter que la littérature artistique actuelle ne redoute pas d'appréhender sa peinture en terme purement psychologique. Les intérieurs bourgeois si allusifs de Chardin, si peu « meublés » par rapport à ceux d'un Jean-François de Troy ou d'un Boucher sont aussi la conséquence d'une focalisation exclusive du peintre sur la figure humaine esseulée ou placée en interaction avec ici une figure maternelle, là un compagnon (de jeu, d'études), ici un domestique comme dans *Dame cachetant une lettre* ou peut-être dans *Le Bénédicité* (notons qu'il n'y a que deux assiettes à table et que les enfants sont bien servis par une femme à mi-chemin entre la figure de la mère et une condition ancillaire).

L'affect dans la peinture de Chardin est-il susceptible d'intéresser le spectateur du ^{xxi}e siècle? Voire. Il serait, du moins, téméraire de prétendre qu'il ne s'y trouve pas et encore bien davantage que le peintre, seul dans son siècle, ne se serait surtout soucié que d'agencer des formes entre elles. La flagrance d'un récit ménageant une place à la psychologie (à commencer par celle du spectateur) dans la peinture de genre de Chardin constitue probablement une raison suffisante pour continuer à scruter ces scènes d'un quotidien suspendu dans un présent perpétuel par la magie de la peinture, mais dont nous sommes séparés par une accumulation d'années dont le franchissement se révèle de plus en plus problématique. Nous rencontrons ici ce que les logiciens qualifieraient d'aporie. Actuel Chardin est soustrait artificiellement à son époque et falsifié. Rendu à son siècle, il a tôt fait de devenir étranger, parfois hermétique. On a souvent prétendu qu'il n'y avait rien à expliquer dans sa pein-

ture. Rien de moins sûr. Les occupations auxquelles se livrent ces sujets de Louis XV avec une sorte de solennité sont devenues ésotériques pour la plupart de nos contemporains (quel est ainsi le mystérieux passe-temps de la femme dans *La Serinette*?). Elles réclament la médiation de l'historien. De même la méconnaissance des ustensiles et des objets si soigneusement agencés par le peintre dans ses natures mortes (à quoi peut bien servir un égrugeoir?) contribue au moins autant que « l'inclinaison à l'abstraction » du peintre à en faire des volumes qui scandent l'espace de leur présence muette. La banalité de 1730 ou de 1750 n'est pour nous rien moins que banale. Le temps comme la distance a créé un sentiment d'éloignement et parfois d'étrangeté.

On ne saurait, de même, souscrire à la proposition d'un Chardin singulier qui n'aurait eu de modèles que

Page de gauche
Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière
 Vers 1730 (?)
 Huile sur toile,
 98 x 76 cm
 Paris, musée du Louvre

Vanneau huppé, perdrix grise, bécasse et bigarade
 1732 (?)
 Huile sur toile,
 58,5 x 49,5 cm
 Douai, musée de la Chartreuse





Page de gauche
Les Bulles de savon
Milieu des années 1730
Huile sur toile,
93 x 74,6 cm
Washington, National
Gallery of Art



Le Château de cartes
Vers 1737
Huile sur toile, 82,2 x 66 cm
Washington, National
Gallery of Art

pour les dépasser absolument. La question de l'unicité de l'artiste apparaît dans la littérature artistique de son vivant, nombre de commentateurs insistant sur son originalité foncière, au point d'en faire une sorte d'artiste *sui generis*. Moins naïfs, plus connaisseurs certains contemporains pointèrent, à l'inverse, l'ampleur de sa dette à l'égard de la peinture flamande et hollandaise, citant les noms de Teniers, Rembrandt, Dou, et Metsu comme ayant été les inspirateurs de Chardin. Loin d'être accessoire, la question du rapport entre Chardin et l'art du Nord est probablement cruciale.

On est frappé par la persistance de la fascination exercée par le caractère anhistorique de l'art de Chardin, par la prétendue abstraction d'une peinture réputée réfractaire au voyeurisme autant qu'à la morale et à la tension érotique (même si les contemporains du maître étaient persuadés du contraire). D'autres pistes d'analyse apparaissent assurément plus stimulantes. L'historien britannique Michael Baxandall questionna ainsi un trait frappant de nombre de tableaux de Chardin, l'éclairement et la netteté « différentiels » des objets et des figures. Il mit, en particulier, ces importantes variations du degré

Petite fille jouant au volant

1737
Huile sur toile,
81 x 65 cm
Collection particulière

La Pourvoyeuse

1738
Huile sur toile,
46,7 x 37,5 cm
Ottawa, National Gallery
of Canada



de netteté à l'intérieur du champ pictural en rapport avec les théories de la vision admise au XVIII^e siècle : l'optique d'Isaac Newton (1642-1727) et les écrits de John Locke (1632-1704) relatifs à la psychologie de la perception. Le rapprochement entre ces théories anglaises, effectivement divulguées en France à partir de la fin du XVII^e siècle, et la peinture du maître ouvre des horizons passionnants. Le premier concerne la représentation par Chardin non de la nature objectivée,

mais de notre perception visuelle de cette nature, fruit de la physiologie et la psychologie. Cette proposition présente l'intérêt de renverser le paradigme d'un Chardin peintre du « temps suspendu ». Ce dernier aurait-il ambitionné, par les ressources de l'éclairage et la combinaison du net et du flou, de restituer picturalement l'image produite par un regard mobile, fugace, cherchant à atteindre une impression qui paraît être opposée à son esthétique, celle de l'instantanéité?





Page de gauche
**La Garde attentive
ou Les Aliments
de la convalescence**
1747
Huile sur toile,
46,2 × 37 cm
Washington, National
Gallery of Art



171
**La Serinette
- Dame variant
ses amusements**
1751
Huile sur toile,
50 × 43 cm
Paris, musée du Louvre

De manière non moins stimulante, Baxandall fit valoir que le peintre éclairerait ses sujets domestiques «triviaux» à la manière des sujets héroïques représentés par de grands peintres d'histoire (italiens, en l'occurrence, ce qui ne surprendra pas venant de cet auteur) ce qui coïncide, en partie, avec la perception des contemporains qui appréhendent effectivement Chardin comme le peintre de genres subalternes qui approche le plus de l'Histoire.

Insaisissable Chardin qui continue à présenter plus d'un visage (matérialiste, spinoziste, travaillé

par des pulsions sadiques, disciple de Locke, adepte d'une utopie de la paresse et de la procrastination, «chimiste», etc.) dans l'ample littérature artistique publiée ces dernières décennies. Le caractère foncièrement polysémique de son art interdit de dégager une interprétation unanime. Y a-t-il lieu de le déplorer? Cette pluralité d'analyse n'est-elle pas conforme à la nature profonde d'un artiste qui a l'élégance de s'abstenir de trancher, qui laisse en suspens, pour mieux se dérober.

L'AUTEUR

Alexis Merle du Bourg est docteur en Histoire de l'Art (Paris IV-Sorbonne). Spécialiste de réputation internationale de la peinture flamande – particulièrement de Rubens – il a été, ces dernières années, le commissaire de plusieurs expositions ambitieuses dédiées à Van Dyck, Jordaens ou de Crayer. Il est, à ce jour, le seul chercheur français à avoir contribué à l'établissement du catalogue définitif de l'œuvre de Rubens : le prestigieux *Corpus Rubenianum* (2017). En outre, il a publié en France et à l'étranger des études significatives sur l'histoire du goût ou le collectionnisme en Europe entre le XVII^e et le XIX^e siècle. L'art français du XVIII^e siècle est un autre de ses domaines de prédilection. Il a ainsi consacré des études monographiques à Jean-Baptiste Oudry, Jean-François de Troy ainsi qu'à Jean Siméon Chardin.



COLLECTION « LES PHARES »

Un livre de 384 pages,
350 illustrations couleur
Relié sous jaquette et coffret illustrés
27,5 × 32,5 cm

ISBN : 978 0 85088 824 9
Hachette : 3491 664
Parution : office 562 – 18 mars 2020
189 €

Première de couverture

Raisins et grenades

Détail

1763

Huile sur toile,
47 × 57 cm

Paris, musée du Louvre

Quatrième de couverture

La Gouvernante

1738

Huile sur toile,
46,7 × 37,5 cm
Ottawa, National
Gallery of Canada

Ci-contre à gauche

Portrait d'Auguste Gabriel

Godefroy (1728-1814),

fil cadet du joaillier

Charles Godefroy,

dit L'Enfant au toton

Vers 1738

Huile sur toile,
67 × 76 cm

Paris, musée du Louvre

Page de droite

La Brioche

Détail

1763

Huile sur toile, 47 × 56 cm
Paris, musée du Louvre



