

La maîtrise discrète de Chardin

Chardin, Musée de Cleveland, du 6 juin au 12 août; Musée de Boston, du 18 septembre au 19 novembre

René Micha

Volume 24, Number 97, Winter 1979–1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Micha, R. (1979). Review of [La maîtrise discrète de Chardin / *Chardin*, Musée de Cleveland, du 6 juin au 12 août; Musée de Boston, du 18 septembre au 19 novembre]. *Vie des arts*, 24(97), 31–33.

LA MAÎTRISE DISCRÈTE DE CHARDIN

L'Exposition Chardin est sans doute la meilleure qu'on ait pu voir à Paris depuis longtemps¹. D'abord, c'est la première qui soit vraiment exhaustive: réunissant cinquante-quatre œuvres issues du Louvre et des musées de France, vingt-cinq venues des musées d'Amérique, vingt-huit provenant de diverses collections publiques d'Europe (Grande-Bretagne, Irlande, République Fédérale d'Allemagne, Suède, U.R.S.S.), trente-quatre appartenant à des collections privées de France ou d'ailleurs, soit cent quarante-deux œuvres, c'est-à-dire la moitié des œuvres connues, le tiers, sans doute, de celles qu'a exécutées Chardin. Puis, l'exposition offre, de manière équilibrée, les natures mortes et les scènes de

genre et, plus généralement, les différentes périodes de l'œuvre. Enfin, elle fait place aux grandes décorations, aux trompe-l'œil en grisaille et aux pastels. Plus d'une fois, un même sujet paraît en de nombreuses versions, ce qui nous instruit des mœurs du temps mais, plus sûrement, des méthodes de travail de l'artiste.

Le catalogue est d'une grande rigueur. Il fixe la provenance et le trajet de chaque tableau, il en décrit la fortune critique. Chose plaisante, et neuve, il fournit un petit lexique des ustensiles de cuisine, des meubles et des autres objets le plus souvent représentés.



1. Jean-Siméon CHARDIN
*Chat à l'affût d'une perdrix et d'un lièvre,
près d'une soupière.*
Huile sur toile; 73 cm 5 x 105.
New-York, The Metropolitan Museum of Art.
(Phot. The Cleveland Museum of Art)

2. *Le Buffet.*
Huile sur toile; 194 cm x 129.
Paris, Musée du Louvre.
(Phot. Réunion des Musées Nationaux, Paris)





3. *Un bocal d'abricots, dit un dessert*, 1758.
Huile sur toile; 57 cm 8 x 57,2.
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.
(Phot. Musée des Beaux-Arts de l'Ontario)

Chardin meurt le 6 décembre 1779. C'est l'année où David peint les *Funérailles de Patrocle*. Le néo-classicisme va bientôt triompher. Il faudra attendre 1860 pour qu'on redécouvre un peintre qui, de 1750 à sa mort, avait été célèbre. Cette célébrité ne se démentira plus. L'exposition du Grand-Palais n'ajoute donc pas à la gloire de Chardin; mais elle le rend plus proche de notre siècle dans la mesure où nous débattons de nouveau des rapports entre l'objet et le sujet, dans la mesure où triomphe aujourd'hui une peinture, apparemment objective, qui trahit «une nouvelle subjectivité».

Pierre Rosenberg, le commissaire général de l'exposition, relève, dans sa préface, un certain nombre de contradictions, qu'il explique en partie.

La plus importante, sans doute, est que Chardin soit devenu le symbole de l'art français au XVIIIe siècle alors qu'à peu près tous ses tableaux ont un précédent sinon un modèle hollandais. S'il est vrai que sa composition ou plus exactement son style sont différents, s'il est vrai qu'il perpétue aussi une tradition française, celle des Le Nain, de Desportes, d'Oudry, le lien affectif à Jean Fyt, à Willem Kalf, plus lointainement à Pieter Claesz, n'en demeure pas moins mystérieux (ici et là, quelle distance en regard de Sanchez Cotan ou de Zurbaran!). Ce lien nous déconcerte d'autant plus que Chardin est le contraire d'un provincial, d'un homme de cabinet. Il faut bien que nous consentions à un mouvement secret de l'âme et, les années passant, à une demi-sujétion aux goûts d'un public éclairé, mais bourgeois, qui croit tenir en Chardin un «Teniers français».

Une seconde contradiction est habilement résolue par Pierre Rosenberg. Au XVIIIe siècle, on classe les peintres selon les sujets. On place les «grands genres», ceux qui exaltent l'homme, très au-dessus des «natures inanimées» (comme écrit Diderot). Or, Chardin ne peint jamais que des natures mortes ou des scènes domestiques. D'où lui vient alors sa faveur? Rosenberg observe qu'il n'est pas seulement un peintre consciencieux et habile mais qu'il aborde ses sujets en peintre d'histoire. C'est un metteur en scène, j'allais dire un stratège. Il sacrifie régulièrement le récit et donc le mouvement à l'ordre, à l'architecture, à la raison du tableau. Aujourd'hui, on dirait qu'il est peintre avant tout. L'espace et le temps de la peinture sont ses seuls soucis. De là peut-être que, reproduisant souvent les mêmes objets, il les lie ou les délie selon un ordre différent. Une fontaine de cuivre, une écumoire, un pot à eau, une boîte à épices, une pendule, un huilier, une corbeille de fruits, un hautbois, un basson sont des étoiles errantes qui, disposées autrement, douées d'une lumière proche ou lointaine, forment de nouvelles figures, de nouvelles fables. Admirons que si peu d'objets donnent naissance à un spectacle sans cesse varié, à une comédie aux cent actes divers.

A quoi s'ajoutent, au fil du temps, un usage plus hardi des ombres et des lumières, une harmonie plus rare des couleurs, un éloignement progressif de la chose imitée qui, curieusement, en accroît l'aplomb par rapport au socle ou au décor.

Une dernière contradiction nous vise nous, spectateurs. Sommes-nous émus par la peinture de Chardin, par ce que Gide appelle «la dévotion à l'objet», ou frappés par la scénographie, le statut des êtres et des choses dans un espace inventé? Vaine question, si nous acceptons — comme il faut, je crois — que le réel n'a de signification, et d'importance, qu'autant qu'il reflète un imaginaire. Les grands sujets, ceux que traitera Ingres, se réfractent dans une boule de verre; les sujets étroits, dont s'amuse Chardin (mais avec sérieux) se déploient hors de toute mesure. Diderot, dont les jugements varient d'un Salon à l'autre, en bien et en mal, écrit: «Le genre de peinture de Chardin est le plus facile: mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien.»

Me promenant dans les galeries du Grand-Palais, je constate que les visiteurs se partagent en deux camps: selon la préférence qu'ils affichent pour les scènes de genre ou les natures mortes. Il me semble que Chardin ne traite pas ces sujets de façon bien différente. Je remarque que ses premiers tableaux sont à la lettre

4. La Vinaigrette.

Pierre noire et rehauts de blanc.

Stockholm, Nationalmuseum.

(Phot. Réunion des Musées Nationaux, Paris)



des natures mortes, c'est-à-dire, comme l'écrit encore Littré en 1881, «des animaux tués, particulièrement du gibier, dont l'imitation exclusive forme un genre en peinture». L'auteur bientôt y ajoutera des fruits, puis encore des ustensiles et des objets de ménage. Cette fois, nous avons affaire à ce qu'en d'autres langues, en anglais, en allemand, on nomme des «vies tranquilles» («coyes», disait-on en France, au XVIe siècle) — et celles-ci offrent la même immobilité, la même évidence, la même intemporalité, la même «maîtrise silencieuse» (André Malraux) que les scènes où vont paraître des femmes, des enfants.

Chez Chardin, il y a toujours deux choses à considérer: le sens du théâtre au moment où le rideau se lève (d'où l'ornement et parfois le masque — cf. *Le Singe peintre*, *Le Singe antiquaire*); la synonymie entre la chose montrée et la chose dite (d'où les longs titres minutieux — cf. *Lapin de garenne mort avec gibecière, poire à poudre, une grive et une alouette; Verre d'eau à demi plein avec poire, citron à demi pelé, trois noix dont une ouverte, deux châtaignes et des débris de coquilles de noix; Le Fils de M. Le Noir s'amusant à faire un château de cartes*; etc.).

Ces deux choses, loin de se contrarier, vont ensemble. Je les vois aussi dans la vie. Lors de leur premier contrat de mariage (6 mai 1723), Siméon Chardin a pour témoins son père Jean Chardin, menuisier du Roi et menuisier de Paris, son oncle Noël David, maître paulmier raquetier (fabricant de raquettes pour le jeu de paume), son beau-frère Michel Bulté, marchand de soie; sa fiancée, Marguerite Saintard, ses cousins, avocats au Parlement ou procureurs à la Cour; lors du second contrat (1er février 1731), elle sera assistée de son tuteur, marchand de son et d'un cousin de son époux, arquebusier des menus plaisirs du Roi. La famille de Chardin compte aussi un boulanger, un tabletier, un maître de musique, joueur de basse de viole. Métiers de mainte couleur composant, tel un blason, la haute et la petite bourgeoisie de Paris, dont ne se sépare point Siméon Chardin, «peintre dans le talent des animaux et des fruits», mais où l'on devine déjà les cartouches, les rubans qui vont mener à la comédie: au feu d'artifice tiré dans la cour de Versailles à l'occasion de la naissance de M. le Dauphin (décor de feu auquel Chardin collabore pour deux cent cinquante livres dix sols), aux dessus de porte de salon de Conrad Alexandre de Rothenbourg (que Chardin, pour trois cent soixante livres, emplit d'instruments de musique), à la restauration de la galerie François Ier, à Fontainebleau (où Chardin travaille sous la direction de Jean-Baptiste Van Loo),...

«Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre» (Marcel Proust).

1. Cette exposition sera au Musée de Cleveland, du 6 juin au 12 août, et à celui de Boston, du 18 septembre au 19 novembre.