

Le mystère Chardin

Jean Siméon Chardin (1699-1779)

- Chardin est né dans un milieu artisan et n'a pas bénéficié d'une éducation artistique « classique », celle délivrée par l'Académie Royale de Peinture et Sculpture.
- Son père artisan, notant l'inclination et le talent de son fils pour le dessin et la peinture, souhaitait le faire entrer à l'Académie de Saint Luc, une corporation d'artistes fondée au Moyen Âge et supplantée, sous Louis XIV, par l'Académie Royale. Celle-ci voyait, contrairement à la première, la peinture comme un art noble, pas un artisanat.
- Chardin, bien plus ambitieux que son père, s'est toujours senti comme un outsider vis-à-vis des peintres « officiels », formés à l'Académie Royale, même s'il finit par y entrer et à y occuper des postes éminents, mais il n'a pas eu le droit d'y professer.
- Car Chardin excella dans les genres dits « mineurs », natures mortes, scènes de genre et portraits, et il ne disposait pas de la formation générale pour s'approprier les sujets d'histoire, le « grand genre ». Lorsqu'il s'y essaya, il n'eut pas de succès. Et cette limite bloqua un peu sa « carrière ».
- Il réussit, malgré tout, à apporter beaucoup d'originalité dans les genres mineurs, et sa manière de peindre continue à être appréciée de nos jours, ce qui est moins le cas de ses contemporains (à part Watteau et Fragonard).
- Ses tableaux sont présentés ici par catégorie, pour montrer leur originalité et l'unité de son style au sein d'un même genre.

Les natures mortes

- La nature morte a connu son apogée au XVIIème siècle, et a été interprétée de façon très différente par les peintres qui s'y sont consacrés.
- La **tradition flamande**, qui a sans doute inspiré Chardin et ses prédécesseurs en France, vise à l'observation minutieuse et au rendu illusionniste des objets, des êtres et de leur texture.
- Un grand classique à cet égard est une composition comportant des citrons avec leur pelure, des oiseaux morts au plumage multicolore, des verres transparents à moitié pleins, des plats en argent brillant, des tasses en porcelaine bleutée, des fleurs aux mille nuances, tout cela dans une lumière brillante.

Un prédécesseur : Willem Kalf, Nature morte au vase chinois, 1669, 78x66 cm

- Tous les objets représentés sont luxueux et permettent au peintre d'exhiber son savoir faire. La porcelaine lisse « plus vraie que vraie » vient de Chine, les coupes en cristal aux multiples reflets, de Venise, le plateau en argent est hollandais. L'orange, le citron pelé sont des classiques, le riche tapis brodé provient du Moyen-Orient, et le bout de table est en marbre d'Italie.
- Il n'y a pas véritablement de composition. Les objets sont amassés les uns sur les autres, même si tous semblent « se pousser » vers la droite, à partir du coin de table.
- Sur le plateau il y a une montre, symbole du temps qui passe et de la vanité des choses.



Les natures mortes en France avant Chardin

- Il y a une tradition de peinture de nature morte en France avant Chardin. Largillière (1656-1746) est un portraitiste qui a reconnu le talent du jeune Chardin. Oudry (1686-1755) est l'aîné de Chardin. Ces prédécesseurs montrent qu'eux aussi ont beaucoup de talent, mais sans doute moins d'originalité.



Nicolas de Largillière, Nature morte, 1725,

Jean Baptiste Oudry 1713, Nature morte à la mésange



Godefroy Dang Nguyen

Nicolas Largillière : Nature morte, 1725

- Portraitiste on l'a dit, il peignit toutefois de splendides natures mortes.
- Le tableau ci-contre présente un sujet classique (corbeille de fruits, pichet en métal, objet en verre), mais il le traite **comme s'il s'agissait d'un thème noble** : le rideau à l'arrière et le drap à l'avant soulignent la solennité des objets, l'échappée de paysage à droite évoque un portrait, le buffet avec son dessus de marbre indique la richesse du lieu: les objets de la nature morte ainsi entourés semblent être de véritables sujets vivants!
- Les couleurs sont parfaitement harmonisées, entre l'orange et l'ocre des matières « molles » (fruits, étoffes) et l'éclat gris argenté du plat, du pichet, voire du dessus en marbre de la commode.
- La composition est triangulaire, établissant la stabilité des objets.
- La facture est lisse, les textures bien rendues (brillant et dureté du métal, velouté de la peau de pêche), dans la tradition des natures mortes flamandes de Kalf et de ses confrères.



Jean Baptiste Oudry « Nature morte à la mésange », 31x23 cm

- Oudry était de même extraction sociale que Chardin (son père peintre dirigeait l'Académie de Saint Luc où Chardin a étudié), mais il a su s'élever plus haut, puisqu'il a été attaché à la Cour, entra en 1719 à l'Académie Royale comme peintre d'histoire, et y professa plus tard.
- C'était le grand spécialiste des animaux, et il était chargé d'immortaliser les chasses du roi.
- Ce tableau fait partie d'une série entreprise dans les années 1712-1713, sur le thème d'oiseaux morts au milieu d'autres vivants.
- Il se distingue par le ton uniformément gris du décor, sur lequel émergent les plantes et animaux aux textures et aux couleurs différentes. Ce fond uni et neutre est une belle trouvaille qui met en avant les « sujets », un peu répugnants (oiseau mort, souris) ou plus délicats (papillon, vase de fleurs de jasmin). Ce mélange du repoussant et de l'harmonieux est lui aussi une jolie invention.
- La facture, fine et lisse donne une impression de trompe-l'œil, comme le dit la notice du Musée des Beaux Arts d'Agen où est exposé le tableau. Cela provient de la qualité de reproduction des différentes textures: le duvet de l'oiseau mort, la transparence du vase, les jeux de couleur sur les fleurs de jasmin, la rugosité de la coque de noix, les poils des souris.



Oudry :Suite

Godefroy Dang Nguyen

- La composition est très soignée, la construction géométrique est fondée sur un « repère orthogonal » formé par le rebord du muret et le vase prolongé par la fleur, repère dans lequel s'inscrit la diagonale des animaux (souris, oiseau, papillons), reprise par les branches du jasmin.
- Ce qui frappe également c'est le grand dépouillement. Il ne s'agit pas, à l'encontre de ce que faisait Kalf, d'accumuler les textures et la matières riches, de déployer son savoir faire pour en mettre « plein la vue ».
- Au contraire, la limitation du nombre de sujets oblige à chercher un contenu caché, une signification et suggérant un « mystère »: Pourquoi la juxtaposition du vivant et mort, du repoussant et du délicat? De ce point de vue Oudry annonce bien Chardin, même si sa manière de peindre est totalement différente.



Chardin: La Raie, 1728

114x146 cm

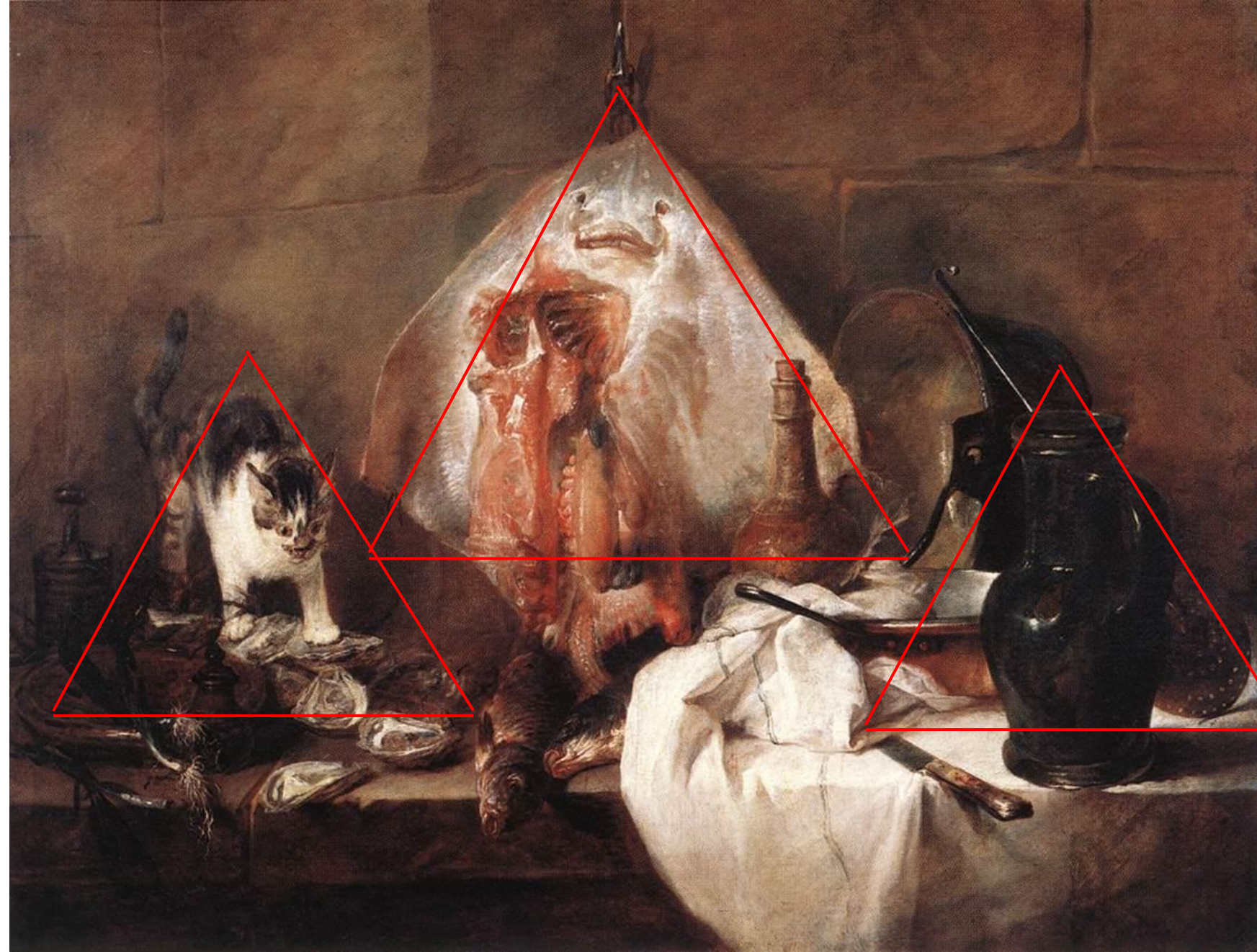
- Ce tableau et le « Buffet » permirent à Chardin de rentrer à l'Académie Royale.
- C'est sans doute le chef d'œuvre du peintre dans le domaine des natures mortes, qu'il n'a jamais véritablement répété.
- Le sujet est « trivial », voire très repoussant. Une raie éviscérée, suspendue à un crochet, domine une série de poissons morts et d'huitres ouvertes répandues sur le dessus d'une table. Un chat essaie de marcher précautionneusement sur les huitres, sans doute pour aller chercher les poissons.
- A droite des objets contrastés: pots laqués en noir, torchon blanc et un couteau qui dépasse du rebord de la table (une forme de signature de Chardin qui la reprendra ailleurs).
- La raie occupe tout le centre du tableau et crée une certaine symétrie. Ces yeux et sa bouche semblent expressifs, ce qui paraît encore plus effrayant.



Godefroy Dang Nguyen

Suite

- Les êtres organiques sont à gauche, les objets inanimés à droite.
- La composition est structurée en 3 triangles : La raie aux teintes argentées et rouge, le chat gris et blanc, les pots noirs sur fond brun et blanc.
- Tout a donc été soupesé, équilibré. Il y a là aussi, une véritable géométrie
- Les viscères de la raie peuvent provoquer du dégoût, on n'est plus dans la recherche de la « beauté » mais dans celle d'un peintre qui veut provoquer une **émotion** (même de rejet) chez le spectateur, grâce à ses pinceaux. C'est d'une profonde originalité pour l'époque .
- Le rouge de la raie, rehaussé par la nacre de sa peau, contraste avec les couleurs froides à gauche et à droite



Godefroy Dang Nguyen

La nappe 1732, 96x124 cm

- C'est évidemment la grande nappe blanche qui domine ce tableau, tout le reste étant là comme accessoire.
- Il y a malgré tout **un jeu d'ellipses** qui se répondent, le bord du seau au pied de la table, le pichet dans ce seau, l'ovale du plat en argent, le bord du verre debout et celui du verre couché, la table, la miche, les morceaux de cervelas.
- Toutes ces courbes structurent la forme, disposant des « anneaux » dans le tableau, de la même façon que le blanc dominant structure la couleur générale, à laquelle répondent en écho le brun et le rouge du bac, du vin, du cervelas et de la miche.
- On retrouve bien le couteau qui dépasse et crée simplement une idée de profondeur et de distance par rapport au spectateur.



Godefroy Dang Nguyen

La fontaine de cuivre; 1734, 28x23 cm

- Le moins qu'on puisse dire est que ce tableau a un sujet « banal ».
- Cette fontaine se retrouve dans plusieurs scènes de genre du peintre, comme accessoire. Mais ici elle occupe le premier plan, c'est le sujet du tableau.
- On peut faire des projections anthropomorphiques et voir cette fontaine comme un personnage doté de vie, mais c'est sans doute un contresens.
- En fait il y a deux clés principales. La première est donnée par les harmonies de couleur. Le décor est terne, le sol et les murs ne se distinguent pas trop, et il n'a pas ce « fini » qu'on trouvait chez Oudry. Mais sur ce fond ocre indifférencié, brillent les éclats de métal et de faïence. En outre il y a une **progression** entre le jaune cuivré de la louche, le bistre de la fontaine et le noir de la cruche, toutes trois illuminées.
- Mais la véritable originalité de ce tableau, c'est encore une **variation géométrique**, sur les cônes, les cylindres, les ellipses : il y en a un nombre très important, dans toutes les directions, horizontales, verticales. Quelques objets longs ou bicornus (le manche de la louche, le robinet, les pieds de la fontaine) rompent la monotonie de ces formes géométriques qui se répondent.



Comparaison

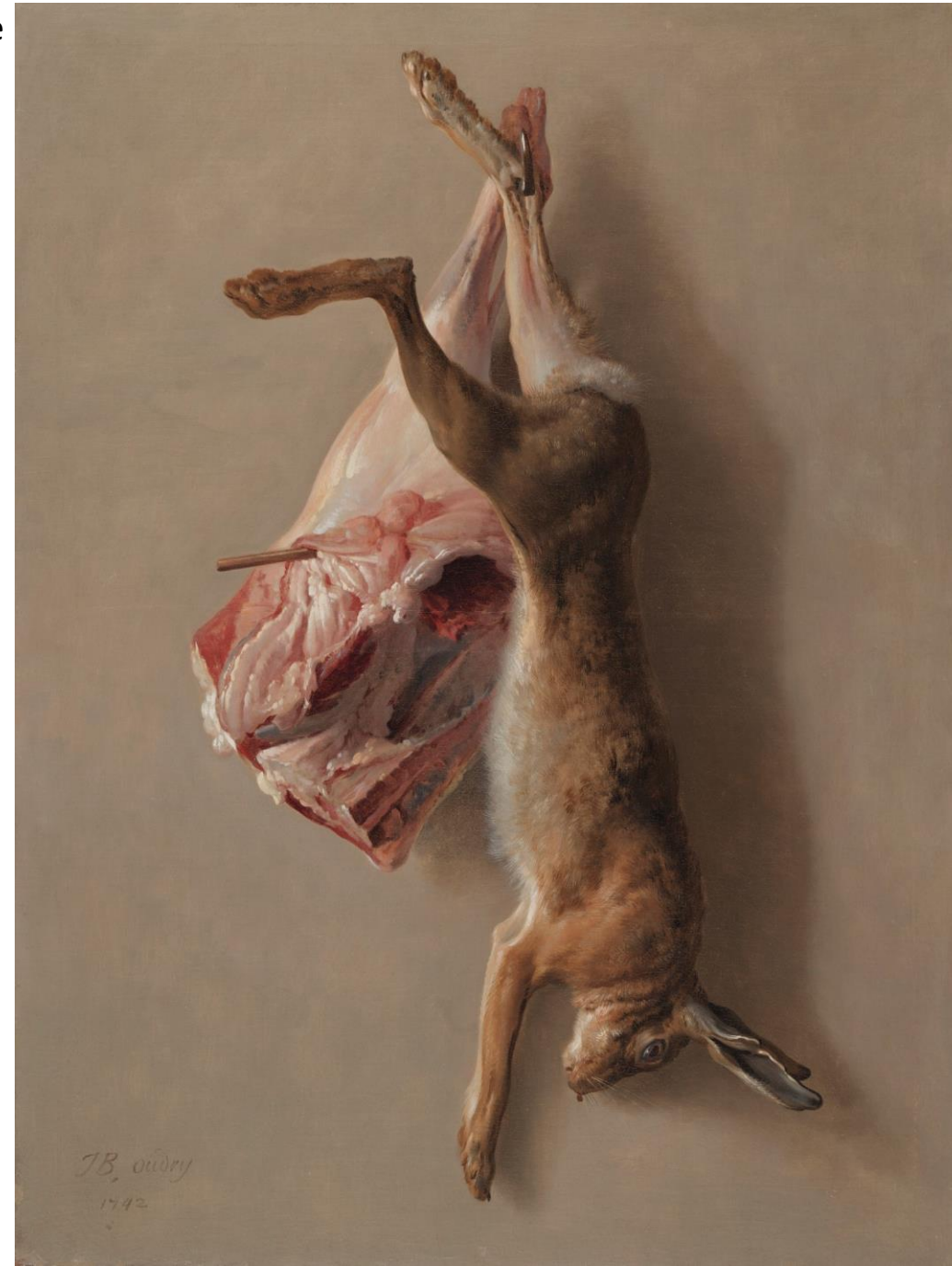
- Dans leur petit livre sur Chardin, Hélène Prigent et Pierre Rosenberg comparent deux oeuvres au thème similaire de Chardin et Oudry. On peut reprendre leur analyse très éclairante



Chardin, « Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et châtaignes, 1738, 69x56 cm

Oudry, « Lièvre et gigot », 1742, 98x73,5 cm

Godefroy Dang Nguyen



Chardin « Lapin mort au chaudron »

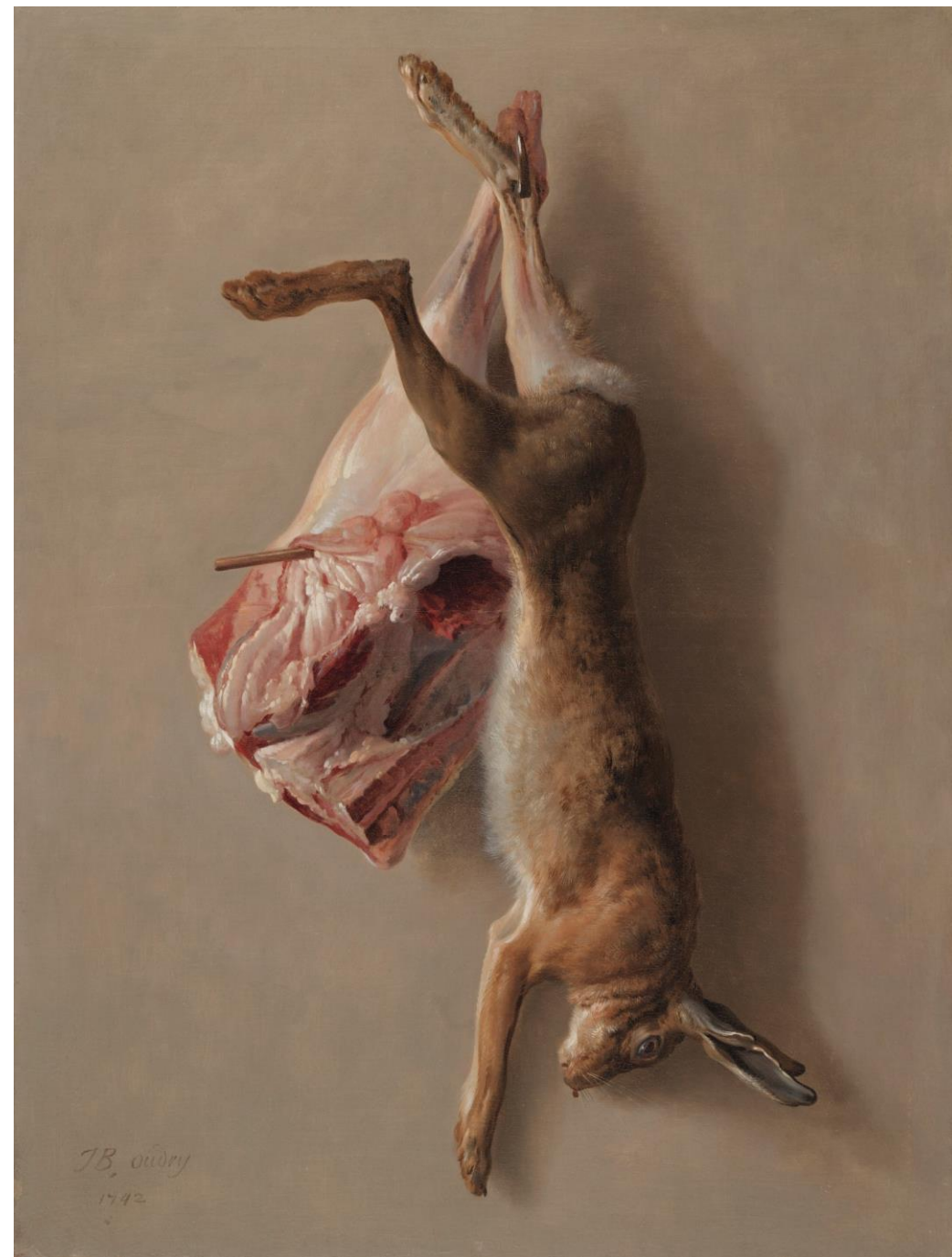
- L'espace est organisé par un mur au fond, et un plan horizontal sur lequel reposent les objets.
- Le lapin se semble pas accroché au mur car il est presque devant le chaudron. Il paraît donc suspendu au plafond que l'on ne voit pas. Sa longue silhouette verticale occupe presque toute la hauteur du tableau, rendant sa présence très réelle.
- Le chaudron, lui, offre sa masse cylindrique et trapue en contrepoint de la silhouette élancée du lapin. Le coing à droite et les châtaignes à gauche ressemblent à des points de suspension.
- Etrangement la lumière est presque uniforme, l'ombre du chaudron, de biais, n'est pas cohérente avec sa partie éclairée (sur le devant). Le lapin, lui, n'a pas même pas d'ombre.
- Bien entendu Chardin joue sur les textures, comme dans toute nature morte : la rugosité du mur et du plan, le pelage du lapin, les ondulations à la surface du coing, le cabossage du chaudron.
- Les « bizarreries » de Chardin (grain épais du trait, absence d'ombre) ne nous choquent pas aujourd'hui, car nous sommes sensibles à la « présence » de cette toile. Mais à l'époque aussi, les observateurs notaient qu'en s'éloignant, la toile acquerrait une « vérité » et une « présence »



Godefroy Dang Nguyen

Oudry « gigot et lièvre mort »

- De nos jours, la photographie nous a rendu peu sensibles aux effets de trompe l'œil, de sorte que ce tableau d'Oudry nous paraît moins impressionnant qu'à ses compatriotes et moins intéressant que celui de Chardin. Sur ce point c'est probablement une erreur.
- Car c'est un véritable morceau de bravoure, mais à la différence de Kalf, Oudry ne cherche pas à faire étalage de son très grand savoir faire. Il a déployé un minimum de sujets (2), qui « dialoguent » par leur différence de texture, de couleur, de géométrie. C'est tout ce qui intéresse Oudry.
- Le lièvre est un vrai lièvre puisqu'il a une ombre (alors que chez Chardin il n'en avait pas). Seule une goutte de sang pend de son nez, tandis que le gigot est tout frémissant de contrastes entre le blanc des tendons et le rouge des vaisseaux : l'« entier », quoique mort, répond à « l'écorché ».
- Cette économie de moyens, cette gamme limitée de couleurs, fait de ce tableau une œuvre aussi « moderne » que celle de Chardin, et plus flatteuse pour l'œil.
- Mais Chardin a un meilleur sens de la composition qu'Oudry, son tableau est plus intéressant à « explorer », à cause des « accessoires » (chaudron, fruits) tandis qu'Oudry s'intéresse plus à la précision de ses textures (gigot)



Godefroy Dang Nguyen

La tabagie, 1740, 42x32 cm

- Ce tableau rassemble un nécessaire à tabac, un pichet blanc avec une tasse, un petit gobelet, une fiole en argent, et un verre plein d'une crème à droite. Ces objets, de la vie quotidienne, plutôt masculins, sont présentés sur un rebord de table, contre un mur. Ils paraissent tout proches.
- Ce tableau est un témoignage sur une vie bourgeoise tranquille et retirée, mais aussi **un essai sur les formes, courbes et rectangulaires, sur les contrastes adoucis de couleurs.**
- Les objets ne sont pas disposés au hasard. Le pichet, la tasse et le couvercle un peu excentrés dominent la scène, au gobelet plein de mousse à l'extrême droite, répondent les objets d'argent à gauche.
- On a l'impression que la lumière, qui vient de la gauche, repousse tous ces objets vers la droite. La longue pipe et la boîte à tabac, placées de biais, accompagnent ce « mouvement » vers la droite, et créent la continuité entre tous les objets.



Godefroy Dang Nguyen

détails

- Ces agrandissements permettent d'apprécier la technique particulière de Chardin. Une touche épaisse, granuleuse, à pleine pâte comme disent les spécialistes.



- La pipe rougeoie mais on le devine à peine. Une esquisse de fumée se dégage du fourneau. Les contrastes de lumière sont provoqués, sur le gobelet, par du blanc, du beige et du vert foncé. Pourtant à distance on a l'impression que ce gobelet « brille ». C'est la « magie » de Chardin, selon Diderot.

Raisins et grenades, 1763, 47x57 cm

- Après la mort d'Oudry, Chardin a commencé à exposer ses natures mortes au Salon. Son style s'est affiné, il est devenu plus sensible aux effets de contraste de lumière, comme ici sur le pot de porcelaine, les grappes de raisin et sur la grenade ouverte.
- Il n'y a toujours pas le « fini » d'Oudry, mais cette nouvelle sensibilité à la lumière donne un peu plus d'éclat à ce tableau
- Par contre la composition est plus chargée que dans les oeuvres précédentes (il y a plus d'objets, agglutinés), elle se rapproche de ce que faisaient les hollandais, et perd donc en originalité.
- Ici ce sont les formes « rondes » qui dominent (grenades, grains de raisin, pommes), équilibrées par le pichet et les verres



Nature morte avec les attributs des arts, 1766, 112 x140 cm

- Vers la fin de sa vie, les thèmes de ses natures mortes se rapprochent du « grand genre ». Ici les objets ont une interprétation allégorique.
- Le tableau est conçu pour célébrer la valeur de tous les Beaux Arts : La sculpture, la peinture, l'architecture. Chardin ne représente plus des objets ordinaires mais des objets témoins de quelque chose qui les dépasse. Il reproduit même une œuvre d'art authentique, fort appréciée des contemporains, la statue « Mercure » de Pigalle, un réel chef-d'œuvre.
- Les autres objets sont toujours disposés avec soin, les pinceaux et la statue formant un grand V suscitant un élan vers le haut, la règle et le plan dépassant du rebord de la table, la décoration bien en évidence, les livres de chaque côté encadrant l'ensemble.
- Sur un ton général marron/ brun émerge le blanc cassé de la statue et de la feuille. La décoration à gauche, et le pot à droite apportent un complément de noir équilibrant le blanc.



Personnages

- Chardin n'a pas peint que des natures mortes. Sa rivalité avec Oudry ne l'incitait pas trop à exposer les siennes au « Salon », où étaient présentées les œuvres des membres de l'Académie. Le métier et le « fini » de son aîné l'inhibaient sans doute. Les natures mortes de Chardin étaient plutôt réservées à une clientèle privée.
- A partir des années 1730, Chardin va donc aussi, pour se différencier, se consacrer aux scènes de genre qu'il n'hésitera pas, par contre, à présenter au Salon. Il en aura de deux types : des personnages vus de près dans des situations d'attente, et des scènes « hollandaises » d'intérieur, dominées par des personnages féminins en pied, bien insérés dans l'espace clos d'une pièce « où circule l'air » (comme disent Prigent et Rosenberg).

Le temps suspendu

- Dans les tableaux qui suivent, Chardin met en relief un « **temps suspendu** » : Les personnages sont dans une action précaire, prête à basculer vers une issue certaine mais dont ne sait pas quand elle arrivera.
- Visiblement ce thème a intéressé Chardin, consciemment ou inconsciemment: la lettre en train d'être cachetée, la bulle de savon qui va éclater, la toupie qui va cesser de tourner, le château de cartes qui va s'effondrer.
- Chardin saisit ces moments d'attente sans interroger la psychologie des personnages. C'est de leurs gestes, quasi immobiles, que l'on perçoit cette attente, comme si justement le temps se suspendait.

Femme occupée à cacheter une lettre, 1733,
146x147 cm

- Le tableau est inhabituellement grand et le thème typiquement « hollandais » : on le retrouve dans des tableaux de Ter Borch ou Gérard Dou.
- La Jeune femme attend pour pouvoir apposer son sceau sur une lettre qu'elle vient d'écrire, que la bougie ait été allumée. On ne sait pas à qui cette lettre est adressée.
- Dans un tableau hollandais, il y aurait dans le décor, des signes permettant de deviner qui est le destinataire. Chez Chardin, rien de cela. Ce décor est nu, seul le rideau bleu évoque les mises en scènes « hollandaises ».
- Un Vermeer ou un Ter Borch aurait fait chatoyer l'étoffe de la robe de dame, aurait construit la perspective de la pièce de façon bien plus exacte.
- Le ton général du tableau est assez terne, entre les bruns et le rouge du tapis.
- Seule la géométrie de la composition est « savante », conduisant du chien au domestique qui semble allumer la bougie, en passant par le bras de la dame. La flamme est peut être le symbole caché (lettre d'amour), mais c'est une pure hypothèse.



Godefroy Dang Nguyen

La loi des séries : Bulle de Savon

Godefroy Dang Nguyen

Washington, 93x75 cm

Los Angeles, 60 x73 cm



New York, 61x63 cm



- Chardin était un peintre réputé pour être peu productif. Travaillant très lentement, il n'aurait, dans sa longue vie, réalisé que 300 œuvres, dont beaucoup furent des copies et adaptations, comme ici dans le cas de la « bulle de savon ».
- Ce tableau est inspiré d'un genre « hollandais », une allégorie de la vanité de la vie, qui éclate comme une bulle de savon

Bulle de savon (suite)

- Dans cette version, Chardin a installé son personnage dans le cadre d'une fenêtre. Une composition empruntée au peintre hollandais Gérard Dou. Il a rajouté des feuillages qui animent cette scène un peu austère. Du coup, le personnage n'a pas la même présence que dans les autres versions, l'œil est distrait par le décor.
- Mais les éléments principaux des autres versions sont bien là: le verre à savon à gauche (une petite nature morte), le visage d'enfant à l'arrière, qui incite à l'attendrissement.
- Le jeune homme appuyé sur le rebord, constitue une masse triangulaire, compacte. Les couleurs sont plutôt ternes et harmonisées, mais la silhouette est éclairée par quelques touches de couleur dans ses habits : la chemise et sa collerette blanches, le ruban rouge à son épaulette qui ressortent d'une déchirure de la veste. Chardin y a fait jouer des effets de texture pour montrer qu'elle est élimée. Le garçon est pauvre.
- Bien évidemment le jeu de lumière sur la bulle, le rendu de sa transparence et de sa finesse, constituent un petit « tour de force » qui fait la valeur de cette « série ».



Godefroy Dang Nguyen

Le château de cartes

- Ce tableau fut, lui aussi réalisé en plusieurs variantes.
- La pièce est parfaitement nue, le fond gris met en relief et en avant les objets et le sujet.
- Un jeune bourgeois est vu d'assez près, en train de monter un château de carte. Appuyé sur son avant bras droit, ce qui lui confère une stabilité, il est légèrement penché, concentré sur son geste, mais un peu détaché, comme si son éducation l'empêchait de montrer ses émotions.
- Son immobilité le fait assimiler aux objets qui l'entourent, d'autant que la couleur de son costume se fond dans la teinte générale du mur.
- Seuls son chapeau, son visage, ses mains, sa chemise et l'espèce d'étole bleue qu'il porte au cou font ressortir le personnage du décor.
- Par contre le vert du tapis, le blanc et les couleurs des cartes, le marron du bois, animent la partie basse du tableau. La table et le tiroir ouvert sont légèrement de biais.
- Immobilité et silence semblent dominer l'atmosphère de ce tableau.



L'enfant au toton

- Même recueillement ici, cependant l'enfant, plus jeune que le jeune homme précédent mais tout aussi impassible, se tient plus droit. Il est mieux habillé. C'est sans doute un aristocrate. Son regard est légèrement tourné vers la toupie mais il ne manifeste aucune émotion. Il a une distinction naturelle.
- L'encrier, la plume et les livres montrent qu'il était en train d'étudier, et qu'il a choisi de faire une pause en ouvrant le tiroir à jeux.
- L'inclinaison de la plume met en valeur celle de la toupie dont on sait qu'elle est en équilibre instable, tenue par sa vitesse de rotation.
- Là encore le décor est dépouillé mais on devine des boiseries sur les murs. Rien ne doit distraire le spectateur du regard sur cet enfant : Son attitude droite (verticale) et le rebord de la table (horizontal) structurent le tableau. La plume d'oie, le toton et le parchemin (obliques) donnent la note de fantaisie et d'animation à cette scène de rigueur et d'immobilité.



Intérieurs

- Chardin a peint plusieurs tableaux d'intérieur (une cuisine la plupart du temps) à un ou plusieurs personnages, en pied ou assis, vus à une certaine distance, avec parfois au fond une échappée vers d'autres pièces, comme dans les intérieurs hollandais du XVIIème.
- Il y a toujours un personnage principal, une femme, dans une action interrompue, souvent, mais pas systématiquement, liée à un travail.
- Ce type de scène de genre, différent de celles du « temps suspendu » car l'action est vue de plus loin, n'introduit pas pour autant plus d'animation. Les personnages sont souvent représentés en pause, ou bien absorbés dans leurs pensées.

La blanchisseuse, 1730,
37x42 cm

- Encore une atmosphère « hollandaise », une pièce où évoluent des personnages populaires, avec beaucoup d'accessoires, des personnages secondaires (servante qui étend le linge, chat, enfant à la bulle de savon).
- La personne occupée à laver le linge détourne la tête de son travail, comme si elle avait été distraite par un événement soudain, que l'on ne voit pas.
- Dans ce tableau datant de sa jeunesse (il a 30 ans), Chardin reste encore près du modèle hollandais. Il y a trop d'accessoires, une volonté de réalisme que Chardin abandonnera plus tard.



La ratisseuse, 1738 46x37 cm

- Une servante aux joues rouges est occupée à peler des navets. Elle s'est interrompue un instant, plongée dans une réflexion. On a fait remarquer que Chardin mêle souvent oisiveté et travail, concentration et détente (peut être un reflet de son propre tempérament?).
- La présence d'objets savamment disposés autour de la servante, indique que Chardin mêle deux genres dans cette peinture: la nature morte et la scène à personnage.
- Les objets ne sont pas mis au hasard. Les formes végétales irrégulières (citrouilles navets) à l'horizontale en bas à gauche, les formes métalliques et nettes (hachoir, casserole, billot, chaudron) en montant à droite.
- Les couleurs sont savamment distribuées: les vêtements de la ratisseuse sont plutôt gais (bleu, blanc et rouge orangé), les végétaux ont des teintes chaudes, les métaux des teintes froides. Le contraste des navets blancs dans la poêle noire est saisissant.
- On retrouve les formes elliptiques et cylindriques, redoublées par le bas de la robe de la servante.



L'écureuse, 1738, 47x38 cm

- Ce tableau est de la même époque et dans le même esprit que le précédent. On y voit une personne penchée sur son travail mais qui regarde ailleurs.
- De nouveau les ovales sont répartis ici et là, comme dans les natures mortes.
- Le décor est inexistant, les couleurs ternes mais le chaudron brillant donne un peu d'éclat.
- La scène semble « enveloppée » par la silhouette de la jeune femme penchée vers le bas à gauche, sur son tonneau, les objets s'accumulant dans le coin gauche. Tout se passe comme si elle les « pressait » dans le coin. Ici on voit toute la science de la composition de Chardin.



- Depuis sa redécouverte, au XIXème siècle, Chardin jouit d'une admiration absolue. On le considère parfois comme le plus grand peintre du XVIIIème siècle au moins en France, au détriment de Watteau ou de Fragonard. On apprécie le « silence » de ses tableaux, leur « poésie ». Mais pour un profane, comment définir cette « poésie », ce « silence »?
- A son époque aussi, il fut admiré, notamment par Diderot qui voulait, au milieu du XVIIIème, échapper au goût dominant, celui du rococo de Boucher, de Carle Van Loo. On a dit que les petits tableaux de Chardin convenaient à la bourgeoisie industrielle, comme ceux de Boucher à l'aristocratie désœuvrée de la Cour. Pourtant ses œuvres furent aussi achetées par des aristocrates.
- Chardin a pâti de son extraction sociale, qui faisait de lui un fils d'artisan n'ayant pas eu dans sa jeunesse tous les outils pour « percer ». Oudry et Watteau étaient pourtant dans son cas. Mais il n'avait pas la facilité technique d'Oudry, ni la rapidité étincelante d'un Watteau. Et pour couronner le tout, il était sans doute un peu paresseux et peu doué d'imagination, ce qui, à l'époque était rédhibitoire. Ce n'est pas pour rien qu'il n'a jamais reproduit la profonde originalité de « La Raie », ni qu'il n'a eu d'élève, pas même son fils, qui fut pourtant peintre (malheureux semble-t-il).

Conclusion (suite)

- Pourtant il reste un peintre majeur. D'où vient donc ce « génie » de Chardin? Pourquoi l'admire-t-on autant?
- On peut supposer qu'il a choisi de surmonter ses nombreux handicaps de la manière la plus originale qui soit. Il a, sinon aboli, du moins **relativisé** ce qui doit être **le motif** (le sujet) d'un tableau.
- Il a choisi des objets simples peints simplement, d'une touche grasse, dans un décor dépouillé, pour montrer qu'un peintre peut tout peindre, c'est son style, son art qui prédominent : le sien était à base d'harmonies géométriques, de couleurs sourdes se répondant les unes les autres, de personnages muets et immobiles. Ils nous font sentir la beauté des choses simples, la fugacité de l'instant et le plaisir de l'attente. C'est probablement cela la « poésie » de Chardin.
- Ses acheteurs et ses admirateurs au XVIIIème comme Diderot, bien que mal préparés à recevoir cette « leçon », ont dû ressentir confusément cela et comprendre intuitivement ce qu'il voulait faire. Pour nous aujourd'hui, c'est plus facile de l'apprécier.

Bibliographie

- <https://jeudepaume.org/la-distraite/>
- Levey Michael « L'art du XVIIIème siècle » Flammarion, 1993.
- Prigent Hélène et Rosenberg Pierre : « Chardin » Gallimard La Découverte, 1999.
- Rosenberg Pierre : « Chardin » Skira Le Goût de notre temps, 1963.