

nadège langbour

Université de Rouen, France

Diderot, Chardin et le paradoxe de **la nature morte**

DE 1759 à 1781, Diderot écrit neuf *Salons* pour la *Correspondance littéraire* de Grimm. Au fil des années et de ses comptes rendus des expositions organisées au Louvre, le salonnier perfectionne sa compréhension des beaux-arts et ses méthodes d'analyse. Il affine également ses goûts artistiques qui se traduisent dans ses écrits sur l'art. Il manifeste ainsi ses préférences pour différents genres picturaux : la peinture de genre de Greuze, les paysages avec les tempêtes de Vernet ou les ruines d'Hubert Robert et les natures mortes de Chardin.

Diderot entretient avec Chardin et son œuvre une relation à la fois riche et complexe. Il doit tout d'abord à Chardin une partie de ses connaissances artistiques. « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture »¹, écrit Diderot dans le *Salon de 1761*. Il est donc logique que le salonnier, qui « aime à voir que Chardin pense et sente bien »², se mette à l'école de ce peintre pour apprendre à mieux juger le technique. Ce que Diderot apprend surtout de Chardin, c'est à mettre en parallèle les œuvres de différents peintres afin de comparer les « faire » respectifs et d'être plus en mesure de les juger. Chardin, en effet, établit souvent ce

¹ D. Diderot, *Salon de 1761*, Paris, Hermann, 1984, p. 143.

² *Idem*, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 140.

genre de parallèle lorsque, remplissant la fonction de « tapissier » qu'il occupe de 1761 à 1774, il dispose les œuvres dans le Salon carré. Pour Diderot, la disposition des toiles proposée par Chardin répond à une volonté pédagogique de ce dernier, visant à la fois à perfectionner les artistes en leur montrant ce qui leur manque et à former le public :

Ce tapissier Chardin est un espiègle de la première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices ; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées ; des artistes entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse.³

Mais les leçons que Diderot reçoit de Chardin ne se bornent pas à cette méthode comparative. Avec ses œuvres et plus particulièrement ses natures mortes, Chardin invite Diderot à remettre en question ses propres théories sur la peinture. Pour rendre compte de cette singularité de l'œuvre de Chardin, Diderot développe alors sur la nature morte une réflexion originale dans laquelle il cultive les paradoxes afin de montrer que ce genre pictural est bien plus complexe que ne le laissent entendre les théoriciens.

Le salonnier va ainsi renverser, au moins implicitement, la hiérarchie des genres établie par Félibien dans ses *Conférences de l'Académie* (1667), le conférencier définissant la peinture d'histoire comme le genre noble par excellence et la nature morte comme le genre le plus bas⁴. Dans ses *Essais sur la peinture* (1765), Diderot dénonce l'artificialité de la hiérarchie des genres picturaux défendue par l'Académie. La qualifiant d'illogique et d'injuste, il lui impute les tensions qui couvent entre les peintres de genre et les peintres d'histoire. Aussi propose-t-il de repenser cette classification générique en

³ *Idem, Salon de 1769*, Paris, Hermann, 1995, p. 94.

⁴ A. Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1669, p. 14-15.

s'appuyant sur l'observation de la nature :

La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie.⁵

Avec une telle proposition, la place de Chardin dans la hiérarchie des genres reste inchangée et il demeure relégué au genre pictural subalterne et mineur. À l'inverse, des peintres que Diderot apprécie particulièrement comme Vernet et Greuze se hissent, eux, au rang de peintres d'histoire. Or, c'est justement par le biais de ces deux artistes que Diderot va élever Chardin au même rang que les peintres d'histoire, et ce même s'il ne lui décerne jamais explicitement ce titre. En effet, dans le *Salon de 1765*, Diderot ne peut contenir l'enthousiasme qu'il éprouve devant les natures mortes de Chardin et il affirme successivement que « cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel, mais en ce point seulement »⁶ et que « le genre de peinture de Chardin est le plus facile, mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien »⁷. Certes, à chaque fois, l'épanorthose vient nuancer l'éloge adressé à Chardin, comme si Diderot ne pouvait pleinement s'affranchir de la hiérarchie des genres. Cependant, en reconnaissant la supériorité de Chardin sur ceux qu'il considère comme des peintres de l'histoire moderne et domestique, il lui confère, à son tour, le rang de peintre d'histoire. D'ailleurs, le fait que, dès le *Salon de 1759*, il mette en parallèle Chardin et Raphaël⁸, alors même que Raphaël est consacré par l'Académie comme l'un des plus grands

⁵ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 67.

⁶ *Idem*, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 123.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, *Salon de 1759*, Paris, Hermann, 1984, p. 98.

peintres d'histoire, atteste de cette position singulière que le salonnier accorde au peintre de natures mortes.

C'est toujours de façon détournée que Diderot définit Chardin comme un peintre d'histoire car il sent bien qu'il y a là un paradoxe entre le titre honorifique qu'il souhaite lui décerner et le genre mineur de la nature morte dans lequel le peintre excelle. Néanmoins, les lecteurs que nous sommes peuvent sans difficultés reconstituer le syllogisme diderotien qui démontre que Chardin acquière un statut similaire à celui du peintre d'histoire. « Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture »⁹, déclare Diderot dans le *Salon de 1765*. Or, il note par ailleurs dans ses *Essais sur la peinture* que si « c'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime »¹⁰. La conclusion s'impose d'elle-même : en tant que grand coloriste, Chardin s'élève au niveau des peintres démiurges et se fait Créateur à l'instar de Dieu. De là vient l'exclamation hyperbolique de Diderot dans le *Salon de 1763* : « 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 »¹¹. Deux ans plus tard, le salonnier réitère cette mise en parallèle de Chardin et de Dieu, s'appuyant, pour ce faire, sur les théories de la philosophie sensualiste :

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi ?¹²

⁹ *Idem, Salon de 1765, op. cit., p. 122.*

¹⁰ *Idem, Essais sur la peinture, op. cit., p. 18.*

¹¹ *Idem, Salon de 1763, Paris, Hermann, 1984, p. 220.*

¹² *Idem, Salon de 1765, op. cit., p. 117.*

Conférer ainsi à Chardin le titre de peintre démiurge revient à l'inscrire dans la lignée des grands peintres, c'est-à-dire des peintres d'histoire, car, comme l'écrit Félibien dans ses *Conférences de l'Académie* (1667), le peintre « qui se rend l'imitateur de Dieu [...] est beaucoup plus excellent que tous les autres »¹³.

Cette mise en parallèle du peintre des natures mortes avec les peintres d'histoire ne s'opère pas simplement par le biais de pirouettes intellectuelles permettant d'assouplir la rigide hiérarchie des genres défendue par l'Académie. Elle passe aussi par les thématiques que Diderot retient lorsqu'il observe, décrit et commente les œuvres de Chardin. Quels sont, selon Diderot, les enjeux majeurs de la peinture d'histoire ? C'est d'une part de représenter des figures humaines dans toute leur vérité, ce qui implique pour l'artiste de savoir peindre la chair et d'autre part de produire un effet violent sur le spectateur. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu recréeras mes yeux après, si tu peux »¹⁴, conseille Diderot au peintre d'histoire. Or, quand il commente les natures mortes de Chardin, il met en avant ces questions de la chair et de l'effet produit. Consacrant de longues pages à l'imitation de la chair dans les *Essais sur la peinture*, le philosophe explique que « c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste »¹⁵. Puis il déclare que, contrairement à bon nombre de ses confrères, « Chardin [...] fait de la chair quand il lui plaît »¹⁶. C'est précisément cette imitation parfaite de la chair que le salonier souligne lorsqu'il évoque le tableau de réception de Chardin, *La Raie* :

¹³ A. Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, op. cit., p. 15.

¹⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture*, op. cit., p. 57.

¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24.

L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.¹⁷

Paradoxalement c'est un peintre d'histoire, Pierre, qui est invité à se mettre à l'école de Chardin car c'est celui-ci qui maîtrise les éléments constitutifs de la grande peinture : l'imitation de la chair et la création d'un effet chez le spectateur. En sublimant l'objet représenté sur la toile, Chardin a sublimé l'effet produit afin de générer chez le spectateur un choc esthétique. Or c'est précisément ce que Diderot attend des peintres d'histoire : « J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue, pourvu que ce ne soit pas de dégoût mais d'horreur »¹⁸. Ainsi, même si les sujets choisis par Chardin sont de « nature basse, commune et domestique »¹⁹, il les traite à la manière d'un peintre d'histoire. De ce fait, on ne peut que répondre par l'affirmative à la pertinente question que se pose René Démoris dans *Diderot et Chardin : la voix du silence* : « Soumettre la nature morte à la même problématique que la peinture noble, ne serait-ce pas se demander si Chardin n'a pas fait pour le dégoût ce que le peintre d'histoire a fait pour l'horreur, et si ce peintre "divin" (à sa manière) ne traiterait pas aussi des enjeux essentiels de la vie humaine, normalement réservés à la grande peinture ? »²⁰.

Diderot met donc Chardin, peintre de natures mortes, sur le même rang que les peintres d'histoire, même s'il ne le dit jamais explicitement. En effet, conscient de

¹⁷ *Idem, Salon de 1763, op. cit.*, p. 220.

¹⁸ *Idem, Salon de 1761, op. cit.*, p. 124.

¹⁹ *Ibidem*, p. 143.

²⁰ R. Démoris, « Diderot et Chardin : la voix du silence », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des *Salons* de Diderot, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>, consultée le 22 juin 2014.

la dimension polémique et paradoxale qu'aurait une telle affirmation, le salonnier se contente d'écrire que « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. C'est le maître à tous pour l'harmonie »²¹. Cet éloge figurant dans le *Salon de 1769* est complété quelques lignes plus loin : « Chardin est entre la nature et l'art, il relègue les autres imitations au troisième rang »²². Attribuer ainsi à Chardin une position médiane entre l'art et la nature est une déclaration lourde de conséquences. Quand on lit le préambule du *Salon de 1767* dans lequel Diderot développe sa théorie du modèle idéal, on constate que cette position médiane est occupée par les modèles antiques. En procédant par tâtonnement, les Anciens sont parvenus à épurer la nature de tous ses aspects communs. Ce faisant, ils ont découvert « la belle nature » et l'ont incarnée dans leurs œuvres. Mais cette « belle nature », qui est une nature idéale, est théoriquement aux antipodes de la « nature basse, commune et domestique »²³ imitée par Chardin dans ses natures mortes. Aussi est-il paradoxal d'affirmer que Chardin et les modèles antiques occupent la même position médiane entre l'art et la nature, à moins que Chardin n'ait trouvé le secret de sublimer la nature basse et domestique.

Et, en effet, Chardin a trouvé ce secret car ce « grand magicien »²⁴ fait naître la vie de ses natures mortes. C'est là un phénomène qui semble avoir échappé à maints commentateurs de Diderot, exception faite de Kate E. Tunstall qui l'a admirablement étudié dans son article *Diderot, Chardin et la matière sensible*²⁵. Certes, la matière imitée par Chardin est inanimée : c'est tantôt un bocal d'olives ou de biscuits, tantôt un lapin suspendu par une

²¹ D. Diderot, *Salon de 1769*, *op. cit.*, p. 42.

²² *Ibidem*, p. 43.

²³ *Idem*, *Salon de 1761*, *op. cit.*, p. 143.

²⁴ *Idem*, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ K. E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, La Découverte, 2007, n° 39, p. 577-593.

patte arrière, tantôt un vase de porcelaine... La vie est donc absente de cet univers inanimé. Pourtant, Chardin parvient à l'insuffler dans ses toiles car, chez lui, la vie ne vient pas tant de la matière imitée que de la matière utilisée pour l'imitation. Comme l'écrit Diderot, Chardin ne peint pas avec des pigments mais avec « la substance même des objets »²⁶. Son style, sa touche picturale animent simultanément la matière utilisée pour peindre et la matière peinte. C'est cette énergie vitale que traduisent les mots « transpire », « vapeur » ou « écume » dans la description du style chardinien proposée dans le *Salon de 1763* :

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. [...] Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.²⁷

Ce mouvement de disparition et de recréation dont le pinceau de Chardin est capable n'est pas sans évoquer les réflexions de Diderot sur la nature, laquelle est perpétuellement animée d'une énergie vitale mettant la matière en mouvement et permettant le passage de la « sensibilité inerte » à la « sensibilité active ». Chardin possède donc le secret de la nature. « On pourrait dire de M. Chardin et de M. de Buffon que la nature les a mis dans sa confiance »²⁸, écrit d'ailleurs Diderot dans le *Salon de 1771* car le peintre sait, lui aussi, transformer « la sensibilité inerte » en « sensibilité active » et transmuier la matière inanimée et morte en matière animée et vivante.

Insuffler la vie dans les natures mortes... Ce paradoxe de la création chardinienne a pour corollaire un paradoxe du génie créateur. Selon Diderot, le génie du peintre de nature

²⁶ D. Diderot, *Salon de 1763*, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ *Ibidem*, p. 220.

²⁸ *Idem*, *Salon de 1771*, Paris, Hermann, 1995, p. 156.

morte doit s'apparenter à une nature calme, vieillissante, voire mourante car « cette peinture qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux ; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie »²⁹. Cependant, Chardin est « un grand coloriste » et, en tant que tel, il doit posséder ce génie bouillonnant qui le distingue des peintres dessinateurs :

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile ; sa bouche est entrouverte, il halète ; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau et il en tire l'œuvre de la création. [...] Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre. Il se rassied, et vous allez voir naître la chair, le gros linge, l'étoffe grossière ; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep.³⁰

Voilà donc deux portraits contradictoires de Chardin que Diderot brosse la même année dans le *Salon de 1765* et les *Essais sur la peinture*. Comment comprendre ce paradoxe ? Peut-être en se référant aux théories dramatiques de Diderot et plus particulièrement au *Paradoxe sur le comédien* dans lequel le grand acteur est défini comme un être de sang-froid capable d'imiter parfaitement l'enthousiasme. Ainsi Chardin apparaît comme l'incarnation d'une sorte de « paradoxe sur le peintre » : à l'image de ses natures mortes, le génie chardinien est un étrange et paradoxal équilibre entre une énergie vitale bouillonnante et une certaine inertie.

Le regard que Diderot porte sur Chardin et son œuvre met donc en lumière de multiples paradoxes inhérents au genre de la nature morte et l'on peut dire qu'en définitive, l'ultime paradoxe des natures mortes chardiniennes, telles qu'elles sont comprises et commentées par le salonnier, réside dans la terminologie générique

²⁹ *Idem, Salon de 1765, op. cit.*, p. 118.

³⁰ *Idem, Essais sur la peinture, op. cit.*, p. 19.

même. Le terme de nature morte est un oxymore. La nature est synonyme de vie. Même si Chardin représente des objets inanimés, il en anime la matière par sa façon de peindre et, ce faisant, comme les grands peintres d'histoire, il anime l'imagination diderotienne en permettant l'écllosion d'un langage métaphorique où s'esquisse le portrait de l'artiste demiurge.

Bibliographie :

Démoris R., « Diderot et Chardin : la voix du silence », *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e s. autour des *Salons* de Diderot, <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>, consultée le 22 juin 2014.

Diderot D., *Essais sur la peinture, Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763*, Paris, Hermann, 1984.

Diderot D., *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.

Diderot D., *Héros et martyrs : salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995.

Félibien A., *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1669.

Tunstall K.E., « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, La Découverte, 2007, n° 39.

Diderot, Chardin and the paradox of the still
life |abstract:

Fascinated by the paintings of Chardin, Diderot demonstrates the superiority of this painter on numerous painters of history. So, the critic knocks down the hierarchy of the genres defined by Félibien in the XVIIth century. He pupil Chardin to the rank of demiurge because the artist manages paradoxically to breathe life into his still lives. Indeed, Chardin is a scholar colorer and he imitates perfectly the flesh, what makes it a rial of the nature.

Keywords |hierarchy of the genres, demiurge,
colorer, beautiful nature

Professeur dans le secondaire et membre du CEREdI (Université de Rouen), **Nadège Langbour** a soutenu, en 2007, sa thèse sur

Diderot écrivain critique d'art dont elle prépare la publication aux Presses Académiques Francophones. Elle poursuit ses recherches sur l'*Encyclopédie* et Diderot, présentant régulièrement des conférences sur ces sujets, en France et à l'étranger (Autriche, Estonie, Lettonie, Russie). Plusieurs ont été publiées ou sont en cours de publication : *La dimension autobiographique des « Salons » de Diderot* ; *Roman et vérité dans l'Encyclopédie* ; *Le paradoxe du critique d'art : la tension entre pathétique et ironie devant les tableaux touchants* ; *Des « Salons » au boudoir : l'écriture romanesque libertine dans les écrits sur l'art de Diderot*.