Document généré le 15 juil. 2025 23:20

Études françaises

Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot

Magali Gasse-Houle

Volume 40, numéro 3, 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/009741ar
DOI : https://doi.org/10.7202/009741ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gasse-Houle, M. (2004). Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot. *Études françaises*, *40*(3), 151–165. https://doi.org/10.7202/009741ar

Résumé de l'article

Dans les *Salons* de Diderot, il y a quelques tableaux où se bute l'écriture, où la parole est mise en échec. Il y a un peintre, un peintre très admiré, devant les oeuvres duquel la verve de Diderot se tarit. Et ce peintre est Chardin. Certes on peut affirmer que Diderot a développé tout un savoir pictural grâce à Chardin, le tapissier, savoir qui aura enrichi les *Salons*. Mais qu'a dit, en vérité, Diderot sur les natures mortes de Chardin, presque rien. En fait, ses commentaires, partant de la simple énumération des choses représentées sur la toile, puis de l'étude de la singulière manière du peintre, de son « faire », se révèlent impuissants à expliquer la véritable beauté des oeuvres. C'est donc ce mouvement de l'écriture vers un inévitable silence de la peinture qu'il s'agissait de tracer, mouvement qui passe des objets au « technique », et qui se perd, enfin, dans l'homme, l'homme Chardin…

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Les natures mortes de Chardin : l'échec de l'écriture dans les *Salons* de Diderot

MAGALI GASSE-HOULE

Je suis heureux quand j'admire
Salon de 1759

Les salons

Les *Salons* sont, pour Diderot, une occasion non seulement d'élaborer des théories esthétiques en tentant d'analyser ses goûts et ses dégoûts, d'expliquer ses jugements sur les artistes de son temps — et de ce fait d'inaugurer, en quelque sorte, la critique d'art moderne —, mais aussi et peut-être surtout d'écrire, de faire, grâce à la peinture, de la littérature, et de la littérature sous toutes ses formes…

> Tout y est en effet, depuis la plus haute méditation jusqu'à la polissonnerie la plus crue (car chez Diderot, « le pied du satyre passe toujours »). À l'intérieur d'un même *Salon* et d'un tableau à l'autre, il fait alterner non seulement tous les tons, mais tous les genres littéraires — le discours, la satire, la narration, la prosopopée, avec une inépuisable ingéniosité. […]
>
> D'un *Salon* à l'autre, il recherche une présentation nouvelle, espérant conserver, « par le choix d'une forme originale, le charme de l'intérêt à une matière usée ». Le *Salon* de 1769 est écrit sous forme de lettres, celui de 1775, sous forme de dialogue. Au vrai, tous les *Salons* sont des conversations[1].

Il est à noter que les *Salons* s'adressent tant à Grimm et aux lecteurs de la *Correspondance littéraire* qu'aux artistes eux-mêmes, auxquels Diderot prodigue de judicieux conseils. C'est que le tableau, à la fois plein et pourtant muet, permet à Diderot, toujours en instance de

1. Jean Seznec, « Introduction » dans Denis Diderot, *Salons*, vol. I, 1759-1761-1763, Oxford, The Clarendon Press, 1957, p. 14.

dialogue[2], de parler aux autres : le tableau provoque l'écriture. Ainsi les œuvres de Greuze, de Vernet, de Fragonard, à titre d'exemples, portent en elles-mêmes, au-delà de ce qu'autorise la description, toute une histoire contenue qu'il s'agit de raconter : chez Greuze, le mélodrame d'une « jeune fille pleurant son oiseau mort » ; chez Vernet, une pastorale réunissant le critique, un certain abbé et ses élèves dans « une campagne voisine de la mer et renommée par la beauté de ses sites[3] », de ses paysages ; chez Fragonard, *Corésus et Callirhoé* se transforme, dans « l'antre de Platon », en rêve…

Or, soudain, la verve des *Salons* s'assourdit, s'amenuise : face aux natures mortes de Chardin, Diderot manifeste une certaine gêne, et cela en dépit de sa très vive admiration[4]. De ces tableaux, où la mort offre l'illusion de la vie, où le silence parle uniquement aux yeux et à l'âme, l'écriture se révèle impuissante à expliquer la beauté. La peinture chez Chardin, « peinture pure » de tout mot, ne se laisse guère saisir par l'écriture. Diderot, qui croyait au parallèle des arts, à leur contamination bénéfique et réciproque, fait l'expérience de l'altérité d'une peinture totalement étrangère à la littérature.

Car les moyens qu'utilise le critique, les détours qu'il emprunte pour dire le peintre apparaissent singulièrement inefficaces, ils tournent autour d'un indicible secret, ils n'appréhendent que du silence. La des-

2. Voir l'article de Jean Starobinski, « Diderot et la parole des autres », *Critique*, juin 1972, p. 3-22. L'auteur reprend cette idée en présentant les *Salons* : « L'occasion s'offrait à Diderot de parler comme il aimait à parler : à une personne déterminée, dans un moment déterminé, devant une série d'objets déterminés, mais en pensant à des destinataires éloignés dans l'espace et dans le temps » (*Id.*, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 11).

3. Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Salons*, vol. III, 1767, Oxford, The Clarendon Press, 1963, p. 129. Dans cet article, seule cette édition sera utilisée (le volume II comprend le *Salon* de 1765 et le volume IV ceux de 1769, 1771, 1775 et 1781). Dorénavant, les références à ces ouvrages seront indiquées par le mot *Salon* suivi de la date et du numéro de la page. L'orthographe des citations n'a pas été modernisée.

4. Comme l'ont d'ailleurs remarqué Pierre Rosenberg et René Démoris : « Mais a-t-on suffisamment prêté attention à l'embarras de l'écrivain lorsqu'il parle de son peintre favori ? L'admiration de Diderot est sans réserve, les mots pour la traduire sont ceux d'un merveilleux poète, mais Diderot, et c'est par là que son approche nous touche, semble doublement gêné » (Pierre Rosenberg, « Diderot et la peinture » dans *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781. Hôtel de la Monnaie 5 octobre 1984 - 6 janvier 1985*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, p. 98) et « Il y a plus d'une raison pour parler de silence à propos du rapport entre Chardin et Diderot, la plus voyante étant le contraste entre l'importance reconnue par le critique au peintre et l'étendue relativement modeste des textes qu'il lui consacre » (René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Diderot les Beaux-Arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p. 43).

cription des objets représentés sur la toile se bute à leur trivialité : ces objets sont dépourvus de toute histoire étant, précisément, trop familiers, trop connus ; il n'y a donc rien à en dire — sinon que de les nommer. Si, dès lors, Diderot s'attache à l'analyse du « technique[5] » afin de comprendre — par les outils du peintre — la singularité des œuvres de Chardin, cette étonnante qualité du « faire », cette « manière » unique sont très vite qualifiées de « magie », terme qui dit beaucoup certes, quant à la forte sensation produite chez le spectateur, mais qui n'explique rien. En fait, cette « magie » relève de l'homme même, de son génie. Or, nulle part dans les *Salons*, Diderot ne qualifie Chardin de génie. Sous peine de faire éclater la hiérarchie des genres, il lui est impossible de passer de la main — d'une habileté incomparable — à l'homme. L'individu, le grand homme s'avère donc, lui aussi, insaisissable.

Ainsi de quelque façon que l'écriture tente de cerner les natures mortes de Chardin (que ce soit par le biais des objets, du « technique » ou encore de l'homme), elle se trouve dans une impasse : les tableaux de Chardin demeurent clos sur leur mystère, comme si, parfois, l'écriture ne pouvait rendre compte de la peinture, comme si la peinture n'avait pas toujours besoin de l'écriture pour exister…

Les objets

Pour Diderot, il est une loi sévère et nécessaire que tout artiste, peintre de genre ou peintre d'histoire, doit respecter : la vérité. Tout doit être vrai, tout doit être conforme à la nature : « Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'accord avec la nature[6]. » Certes l'art transpose, il est fondamentalement métaphore, image du réel, mais l'imitation doit être scrupuleuse. L'artiste doit s'astreindre à observer, à connaître, d'abord, la nature ; et dans ce regard, le peintre est tout entier, comme le déclare Chardin lui-même : « Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature ; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! C'est le supplice de notre vie » (*Salon de 1765*, 58). Car il s'agit, en définitive, de savoir restituer la vie, de savoir rendre l'art vivant. L'art est grand et art uniquement lorsque, de la mort, il donne l'illusion de la vie, lorsqu'il trompe le spectateur.

5. Diderot emploie le mot au masculin ; nous conserverons ce genre.

6. Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons* dans *Œuvres. Esthétique-Théâtre*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1024. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*PDP*) suivi du numéro de la page.

> Ah ! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra. (*Salon de 1763*, 223)

Ainsi les natures mortes de Chardin pourraient, tant elles sont vraies, faire partie du réel, « disponibles pour la main, pour l'usage pratique[7] », offertes à la gourmandise ou à la soif.

> C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau[8]. (*Salon de 1763*, 222)

Chardin est plus que fidèle à la nature parce que ses toiles sont plus vivantes que la vie elle-même : ses objets sont, en fait, de chair : « Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît[9]. » Mais comment rendre compte de cette vie des choses ? Diderot n'utilise que la description. Toutefois, il décrit très platement les toiles de Chardin car ses descriptions sont, en somme, des énumérations : il ne fait que nommer, les uns à la suite des autres, les objets représentés[10].

Les attributs des sciences

> On voit, sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, en allant, je crois, de la droite à la gauche, des livres posés sur la tranche, un microscope, une clochette, un globe à demi-caché d'un rideau de taffetas verd, un thermomètre, un miroir concave sur son pied, une lorgnette avec son étui, des cartes roulées, un bout de télescope. (*Salon de 1765*, 112)

7. Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, *op. cit.*, p. 26.

8. Et ailleurs : « [...] vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pesches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main » (*Salon de 1759*, 66).

9. Denis Diderot, *Essais sur la peinture* dans *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 24. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*EP*) suivi du numéro de la page. Il faut ici noter l'importance de la chair, du rendu de la chair pour Diderot : « Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison » (*EP*, 22). Lorsqu'il commente la *Raie dépouillée*, le critique souligne cette adéquation entre chair et vérité : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement » (*Salon de 1763*, 223).

10. Il est ainsi une « manière à la Chardin » de décrire les objets : « Et pour faire sortir le décousu de tous ces objets, je vais décrire ce tableau-ci [*Manière de voyager en hiver* de Le Prince], comme si c'étoit un Chardin » (*Salon de 1765*, 175).

L'écriture est ici réduite à sa plus simple expression. Comme si à des objets de « nature basse, commune et domestique » (*Salon de 1761*, 125) devait répondre une langue plus que banale, celle de tous, de tous les jours. Seulement, pour donner à voir, l'écriture peut-elle se contenter de n'être qu'un nom, un nom commun : « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne la voyez-vous pas ? C'est une perdrix. Et celle-là ? C'en est une encore » (*Salon de 1769*, 84). Écrire, pointer du crayon, « une perdrix », quand bien même chacun possède une connaissance *a priori* de l'oiseau, ne peut faire surgir, du mot, l'image… Nommer, nommer le nom commun, n'est pas individualiser, c'est convoquer un ensemble indéfini de possibles, et dans ce « champ commun de la généralité[11] » tout est en somme interchangeable. Or, pour le peintre, chaque objet — chaque perdrix, chaque lapin — est unique, irremplaçable et possède sa qualité propre : il est un.

> Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs. (*Salon de 1769*, 83-84)

Il y a donc un écart, un gouffre entre l'idée de la chose et la chose même, cette chose qui, sur la toile, n'a précisément pas de nom, mais bel et bien et seulement forme et couleur. Pour juger des œuvres de Chardin, Diderot affirme qu'il n'a qu'à garder les yeux que la nature lui a donnés et s'en bien servir (*Salon de 1763*, 222) — peut-être — mais le lecteur des *Salons* ne peut en aucun cas être sûr de voir les tableaux de Chardin en disposant sur un certain site des objets tels que Diderot les indique au fil de la phrase (*Salon de 1765*, 112).

> Imaginez une fabrique quarrée de pierre grisâtre, une espèce de fenêtre avec sa saillie et sa corniche. Jetez avec le plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez, une guirlande de gros verjus qui s'étende le long de la corniche, et qui retombe sur les deux côtés. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé, d'autres caraffes qui rafraîchissent dans un seau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes, et vous verrez le tableau de Chardin. (*Salon de 1765*, 113)

11. Bernard Vouilloux, « La description du tableau dans les *Salons* de Diderot. La figure et le nom », *Poétique*, 1988, 73, p. 42.

Il semble quelque peu imprudent de penser que le partage d'une expérience commune du quotidien permette de déduire une œuvre d'art, et en l'occurrence ce tableau de *Rafraîchissemens*.

Si, d'autre part, Diderot ne parvient pas à dire la singularité des objets, si ces objets demeurent irréductibles à eux-mêmes, prisonniers d'un concept de dictionnaire, c'est sans doute parce que, dès le départ, le critique a consenti à leur silence. Les natures mortes de Chardin se taisent obstinément, elles sont plus que muettes, car non seulement elles appartiennent à la peinture de genre, mais à une peinture de genre pourvue d'un idéal « misérable » (*Salon de 1765*, 108), mesquin. Il n'existe aucune histoire possible de ces objets, ils ne suscitent aucune narration, car ils sont précisément trop familiers, tout est déjà connu d'avance[12]…

Le technique

Et cependant, les tableaux de Chardin sont extraordinairement beaux, ils sont même uniques ; la manière du peintre se distingue entre toutes : « Il ne faut à Chardin qu'une poire, une grappe de raisin pour signer son nom » (*Salon de 1769*, 84). Puisque le sujet des tableaux se révèle pauvre et inintéressant, seul « le sublime du technique » (*Salon de 1765*, 108) permet d'expliquer l'admiration inconditionnelle de Diderot pour Chardin. (D'ailleurs, combien de peintres de natures mortes sont qualifiés de « victimes de Chardin » parce que, précisément, ils ne possèdent pas son « faire »[13] ?) Ainsi ce qui, au-delà du critère d'imitation, importe avant tout est la peinture même : les couleurs, les reflets, l'harmonie des compositions. Et, chez Chardin, Diderot reconnaît « une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses […], un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance » (*Salon de 1767*, 128). Cependant, ses réflexions d'ordre technique demeurent assez vagues[14], il n'analyse pas véritablement la facture des tableaux.

12. Aussi, Diderot semble vouloir donner une leçon de choses à Chardin en préférant un vase de son imagination (et à forte connotation historique) à ces objets trop utilitaires et trop triviaux tels qu'il s'en trouve dans les natures mortes du peintre : « Pourquoi me placer sur ce buffet nos maussades ustensiles de ménage ? Est-ce que ces fleurs seront plus brillantes dans un pot de manufacture de Nevers que dans un vase de meilleure forme ? Et pourquoi ne verrais-je pas autour de ce vase une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale ? Pourquoi si ce vase a des anses, ne les pas former de deux serpents entrelacés ? Pourquoi la queue de ces serpents n'irait-elle pas faire quelques circonvolocutions à la partie inférieure ? Et pourquoi leurs têtes penchées sur l'orifice ne sembleraient-elles pas y chercher l'eau pour se désaltérer ? » (*EP*, 68)

13. Desportes le neveu, Roland de la Porte, entre autres (*Salon de 1763*, 230-231).

14. Les *Essais sur la peinture* apparaissent beaucoup plus savants et en quelque sorte plus satisfaisants dans la mesure où de nombreux passages peuvent s'appliquer directement aux

Ou bien, il déclare emphatiquement que Chardin est « le maître à tous pour l'harmonie » (*Salon de 1769*, 82), que « [c']est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets » (*Salon de 1763*, 222). Ou bien, il évoque très succinctement le jeu des couleurs : « Les biscuits sont jaunes, le bocal est verd, la serviette blanche, le vin rouge, et ce jaune, ce verd, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait[15] » (*Salon de 1765*, 113). En fait, Diderot s'applique davantage à étudier la façon de peindre de Chardin, son « faire rude et comme heurté » (*Salon de 1761*, 125).

> Ce faire [...] est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil ! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de la forme ! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir ! [...] Ce genre heurté ne me déplaît pas. (*Salon de 1763*, 226)

Certes Diderot parle éloquemment du « faire » de Chardin, mais il n'en demeure pas moins que ce dernier demeure imperméable, en un certain point, à l'analyse, il demeure le secret du peintre : « On dit de celui-ci qu'il a un technique qui lui est propre et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est ; ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler » (*Salon de 1767*, 128). Cette question insoluble — comment la main appose sur la toile les couleurs — semble, de prime abord, anodine ou accessoire, mais elle s'avère symptomatique d'une incapacité à dire ce qui fondamentalement caractérise la manière de Chardin. Et en effet, Diderot constate que, ni tout à fait pouce ni tout à fait pinceau, l'outil que tient la main ressemble davantage à une baguette de magicien : « Chardin est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette » (*Salon de 1769*, 83). Tout ne peut donc pas être expliqué, la critique témoigne de sa faillite face à cette extraordinaire « magie » de Chardin dont « le spectateur sent l'effet, sans pouvoir en deviner la cause » (*PDP*,

œuvres de Chardin, entre autres, la théorie des reflets comme le remarque Gita May (*EP*, 32 et note 39).

15. Autre exemple de cette concision : « [Les modèles de ses deux petits *Bas-reliefs*] sont blancs, et il n'y a ni noir ni blanc ; pas deux tons qui se ressemblent, et cependant le plus parfait accord » (*Salon de 1769*, 84).

1041)[16]. Et, cette « magie » est ce qui fait que, soudain, à la surface de la toile affleure la nature, la vie : « O 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[17] » (*Salon de 1763*, 222).

Le génie

Sur ce passage de l'huile et du pigment au réel même[18] (dans lequel réside tout le charme et l'attrait, la grandeur et la beauté des œuvres de Chardin), il est difficile à Diderot d'écrire ; car il faut bien l'admettre, cette « magie », ce « je ne sais quoi » relève de l'homme et est nécessairement l'attribut d'un génie : « il y a dans les hommes de génie [...], je ne sais quelle qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n'exécute rien de très grand et de très beau[19] ». Or, nulle part dans les *Salons,* le critique ne qualifie Chardin de génie[20]. Au contraire, le genre que pratique Chardin « ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve ; peu de génie ; guère de poésie ; beaucoup de technique et de vérité ; et puis, c'est tout » (*Salon de 1765*, 111). Aussi, il apparaît au philosophe plus difficile de faire un portrait qu'une nature

16. Aussi, il y a, partout dans les *Salons*, beaucoup d'incertitude quant au « faire » de Chardin ; plus d'une fois Diderot se montre désarmé : « Il n'a point de manière ; je me trompe, il a la sienne. Mais puisqu'il a une manière sienne, il devroit être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Tâchez, mon ami, de vous expliquer cela » (*Salon de 1765*, 114) ; « On ne sait où est le prestige, parce qu'il est partout » (*Salon de 1769*, 82). Aussi, le philosophe emploie abondamment les termes « magie »/« magicien », termes qui disent tout mais n'expliquent rien. Et tout naturellement, lorsqu'il fait son constat de l'« état actuel de l'École française » à la fin du *Salon de 1767*, au nom de Chardin, Diderot récidive et résume : « [le] plus grand magicien que nous ayons eu » (*Salon de 1767*, 317).

17. Ainsi cette déclaration — qui se trouve dans le même *Salon*, quelques pages avant — ne s'applique justement pas à Chardin : « ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques » (*Salon de 1763*, 217).

18. La magie étant, selon la définition de Pernéty, « le terme employé par métaphore dans la *peinture*, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité, qu'ils fassent illusion [...] Cette *magie* ne dépend pas des couleurs prises en elles-mêmes, mais de leur distribution, suivant l'intelligence de l'artiste dans le clair-obscur » (Pernéty, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* cité dans *Essais sur la peinture, op. cit.*, p. 276).

19. Denis Diderot, *Note sur le génie* citée dans Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 765.

20. Contrairement à Greuze (*Salon de 1765*, 148) et à Vernet (*Salon de 1763*, 229), autres peintres de genre pourtant. On sait, par ailleurs, l'importance de cette notion de génie — car le génie fait toute la différence en ce qui a trait à la création artistique — dans la pensée et l'œuvre de Diderot.

morte : « Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes ; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de genre de Chardin » (*Salon de 1767*, 128). D'ailleurs, Diderot trouvera les études au pastel de Chardin un peu maniérées (*Salon de 1775*, 282) et ses scènes domestiques pas tout à fait détestables, mais peu s'en faut[21]. Aussi, malgré cette infériorité incontestable de la nature morte dans la classification des genres[22], partout dans les *Salons* sourd l'innommable génie de Chardin[23]. Il est tantôt Dieu :

> 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'est 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. (*Salon de 1765*, 111)

Tantôt Diable : « Mais être chaud et principié, esclave de la nature et maître de l'art, avoir du goût et de la raison, c'est le Diable à confesser[24] » (*Salon de 1769,* 83).

Ce qui fait donc la « magie » des œuvres de Chardin, c'est bel et bien l'unicité de leur manière, l'habileté incomparable de la main qui peint, main d'un Dieu ou d'un Diable, ou peut-être encore d'un génie[25], mais en tout cas très sûrement, main de l'homme Chardin. Seulement, une fois de plus, ne remettant pas en cause la très académique échelle hiérarchique, il est impossible à Diderot de passer de la main à l'homme Chardin, de dire cet homme, son génie.

21. « C'est dommage que Chardin mette sa manière à tout, et qu'en passant d'un objet à un autre elle devienne quelquefois lourde et pesante. Elle se conciliera à merveille avec l'opaque, le matte, le solide des objets inanimés ; elle jurera avec le vivant, la délicatesse des objets sensibles » (*Salon de 1769*, 83).

22. Il est entendu que la nature morte se situe au plus bas parce que, d'une part, elle ne convoque aucun « modèle idéal » et que, d'autre part, elle n'embellit pas la nature, elle ne se soucie que de la rendre et non de l'arranger. (Voir sur ces notions le *Salon de 1769*, 85 et 118.)

23. D'ailleurs, hors des *Salons*, Diderot admet que « cette dernière peinture, même réduite au vase et à la corbeille de fleurs, ne se pratiquerait pas sans toute la ressource de l'art et quelque étincelle de génie » (*EP*, 68).

24. Voir pour l'étude de l'image explosive — parce que « sacrée » — de Chardin dans les *Salons* l'article de René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », *loc. cit.*, p. 48. Démoris conclut en associant le peintre à la figure du Père, très chargée psychanalytiquement. Cette image, par trop subversive, explique, d'une certaine façon, le silence de Diderot : il ne va pas au bout de ses assertions, le « discours s'arrête avant d'arriver à d'inexprimables conséquences ».

25. Le premier attribut de « tout ouvrage de génie » est d'être « seul » constate, par ailleurs, Diderot (*EP*, 79).

> Si les amateurs de Chardin se querellent à propos de cette manière [...], c'est bien pour signifier que leur reconnaissance n'est pas seulement celle d'une main. Qu'elle vaut plus cher. Et de buter sur cette personne qui est là et ne leur donne rien à dire. Pour sortir du malaise, il leur faudrait reconnaître que la main est la personne — déclaration lourde de conséquences peu acceptables dans une esthétique qui célèbre le triomphe de l'idée et des sentiments élevés[26]...

D'autre part, si Diderot considère Chardin comme « le premier coloriste du Salon, et peut-être un des premiers coloristes de la peinture » (*Salon de 1765*, 114), l'artiste, quant à lui, affirme qu'il ne peint pas uniquement avec des couleurs : « Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine : Est-ce qu'on peint avec des couleurs ? — Avec quoi donc ? — Avec quoi ? Avec le sentiment » (*Salon de 1769*, 84). Il va sans dire que la peinture s'offre au regard en tant que chose matérielle — une toile recouverte de couleurs selon un certain agencement représentant un certain sujet — et c'est bien à cela même que s'attachent pour l'essentiel les comptes rendus de Diderot en ce qui concerne les œuvres de Chardin : les objets et le « technique ». Mais derrière l'œuvre, il y a l'homme, le grand homme : « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme[27] » (*Salon de 1769*, 82). Ainsi, contrairement à ce qui est établi dans le préambule du *Salon de 1767*[28], où l'artiste, à l'instar de l'acteur, du célèbre Garrick, ne doit rien laisser entrevoir de lui-même et n'être qu'un mannequin, un vide que remplit l'étude de ce qui est grand, noble, violent et élevé (*Salon de 1767*, 63-64), le peintre Chardin dévoile dans ses tableaux une grandeur toute personnelle[29]. Certes « un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien » (*EP*, 20), il y a cependant un écart considérable entre cette froideur, ce sang-froid de l'artiste idéal et la fougue du coloriste, de celui qui, en définitive, a l'« allure du génie » : « 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 » (*EP*, 19). Aussi, le critique constate que l'adresse, la virtuosité conjuguées à une tête vide et stérile ne donnent rien de bon : La Grenée,

26. René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Éditions Adam Biro, 1991, p. 132.
27. Et ailleurs : « On reconnaît le grand homme en tout temps » (*Salon de 1771*, 178).
28. Et qui sera repris plus tard dans le *Paradoxe sur le comédien*.
29. René Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », *loc. cit.*, p. 53.

à titre d'exemple, le froid La Grenée, qui ne pense ni ne sent[30] et qui, au départ, promettait tant, est houspillé dans les derniers *Salons*.

> En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux. O mon ami, la plate chose que des vers bien faits ! la plate chose que de la musique bien faite ! la plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint. Concluez… concluez que La Grenée n'est pas le peintre, mais bien maître La Grenée. (*Salon de 1767*, 117)

La question, néanmoins, reste en suspens : quel est ce sentiment avec lequel peint Chardin ? Il ne faut pas confondre ce dernier avec les émotions ou les affects, provoqués chez le spectateur, qui sans doute relèvent de la qualité profondément humaine, intime et subjective de ses œuvres, comme les analyses très psychologiques de Proust en attestent. D'ailleurs de ce qui le touche, de ce qui l'atteint au plus sensible, Diderot n'hésite jamais à en faire part[31]. Il ne faut pas confondre davantage « sentiment » et « sensibilité », laquelle quand « elle est extrême ne discerne plus » (*EP*, 79)[32]. Ce sentiment avec lequel le peintre fait la peinture, ce sentiment qui distingue le grand du médiocre, appartient peut-être à l'indicible. Il est ce lieu où la peinture et le grand homme demeurent clos sur leur mystère. Et c'est précisément ce silence qu'annonce Pierre Rosenberg lorsqu'il déclare désespérée, car promise à l'échec, toute tentative d'analyser et de comprendre le génie de Chardin[33].

La peinture

En fait, seuls, peut-être, les peintres sont capables de bien parler d'eux-mêmes et maîtrisent véritablement la langue de la peinture : « Chardin et [Greuze] parlent fort bien de leur talent ; Chardin avec jugement et

30. « Ce La Grenée est un homme pauvre au milieu de sa richesse ; il peint bien, d'une manière franche et nette, il dessine sveltement ; sa touche est agréable, mais il ne pense ni ne sent ; il n'a point de style, il ne sait peut-être pas ce que c'est ; c'est un copiste de nature froid et monotone » (*Salon de 1769*, 80).

31. Pour illustrer ceci, voir le commentaire du *Paralytique* de Greuze, où Diderot écrit notamment : « Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis […] mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux » (*Salon de 1763*, 233-236).

32. Et ailleurs : « C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement » (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* précédé des *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 183).

33. Pierre Rosenberg, *op. cit.*, p. 98. D'ailleurs, l'auteur de l'article « Génie » de l'*Encyclopédie* déclare que le génie se connaît mieux que quiconque et que c'est « à lui-même à parler de lui » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (articles choisis)*, vol. II, Paris, Flammarion, 1986, p. 147).

de sang-froid, Greuze avec chaleur et enthousiasme. La Tour, en petit comité, est aussi fort bon à entendre » (*Salon de 1765*, 145). De plus, non seulement Chardin sait parler admirablement de son art[34], il sait aussi, comme ses fonctions de tapissier[35] lui en procurent l'occasion, faire parler la peinture, faire converser les œuvres entre elles.

> 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. (*Salon de 1769*, 108)

Si Chardin se montre sans pitié pour ses confrères, n'hésitant pas à donner de bonnes mais terriblement cruelles leçons (*Salon de 1769*, 108), d'un autre côté, il réclame — chose curieuse — de l'indulgence des critiques.

> Rappelez-vous ce que Chardin nous disoit au Salon : « Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais ; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. » (*Salon de 1765*, 57)

Les peintres désirent donc régler leurs comptes entre eux, par le seul moyen de leurs pinceaux, par le seul moyen du regard. Il est donc un moment où l'écriture est malvenue, où l'écriture ne peut dire la peinture.

> On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire [c'est-à-dire *Le bocal d'olives*], le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien. (*Salon de 1763*, 223)

Bien entendu, pour Diderot, la peinture est tributaire de la littérature : il faut aux peintres « feuilleter les historiens, se remplir des poètes, s'arrêter sur leurs images » (*EP*, 43)[36]. L'homme de lettres fréquentant, par définition, étroitement les Anciens (*Salon de 1767*, 238), Diderot n'hésite pas à « relire à l'occasion d'un tableau » le passage dont il est tiré et

34. En plus d'un endroit Diderot remarque cette aisance verbale : « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture » (*Salon de 1761*, 125) ; « Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art » (*Salon de 1763*, 223).

35. Le tapissier était chargé de la disposition des tableaux sur les murs du Salon.

36. Il existe pour Diderot une véritable interaction entre les arts, les littérateurs gagnent aussi à connaître les peintres : « On retrouve les poètes dans les peintres, et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste » (*PDP*, 1013).

n'hésite pas non plus à refaire le tableau par écrit s'il ne le satisfait pas[37]. La littérature offre donc un répertoire de beaux sujets, autorisant, de telle sorte, le critique à juger des œuvres : « Que l'artiste ironique hoche du nez quand je me mêlerai du technique de son métier, à la bonne heure ; mais s'il me contredit quand il s'agira de l'idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche[38]. » C'est sans doute pourquoi les *Salons* sont si pleins de verve, si littéraires : Diderot est d'une certaine façon un peu chez lui. Ainsi, par le détour des tableaux, de la peinture, Diderot parle beaucoup de littérature, de son imaginaire et de ses idées, de lui-même en somme comme il le confesse à madame Necker :

> Quand je me rappelle la hardiesse que l'on a eue de vous communiquer ces *Salons*, je n'en reviens pas ; c'est comme si j'avais osé me présenter chez vous ou à l'église en robe de chambre et en bonnet de nuit. Mais c'est moi, trait pour trait : je n'ai fait que me copier, sans la moindre rature[39].

Cependant chez Chardin — le peintre de genre, le peintre de natures mortes —, il n'y a pas de littérature possible (Chardin manifeste même un implacable mépris pour les peintres littérateurs[40]) ; et pourtant, ses tableaux parlent : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! qu'elles parlent éloquemment » (*Salon de 1765*, 111). Les tableaux de Chardin parlent, mais ils parlent essentiellement aux yeux ou plutôt « à l'ame par l'entremise des yeux » (*Salon de 1765*, 174), car leur langue est celle de la seule peinture, une langue cousue de silence. Aussi, devant les œuvres de Chardin, il n'est plus besoin d'écrire, d'expliquer, il n'y a qu'à se taire et regarder[41] : contempler.

> [...] l'œil est toujours recréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais. (*Salon de 1767*, 128-129)

37. Comme c'est le cas avec le *Combat de Diomède et d'Enée* de Doyen (*Salon de 1761*, 131).

38. Diderot cité par Jean Seznec, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

39. Cité par Jean Seznec, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

40. « Le bon Chardin que vous connaissez me prend par la main, me mène devant ces tableaux [de Descamp] et me dit avec le nez et la lèvre que vous savez : Tenez, voilà de l'ouvrage de littérateur » (*Salon de 1767*, 313).

41. Diderot ne dit-il pas : « On parlera de La Tour, mais on verra Chardin » ? (*Salon de 1767*, 128)

Le secret

« [E]ntre la nature et l'art » (*Salon de 1769*, 83), Chardin occupe manifestement une place à part dans les *Salons* : entre-deux difficile à définir qui ressemble fort, pourtant, au sommet de l'admiration. Dès lors, au fil des ans, se dessine l'itinéraire d'une quête des mots pour dire Chardin, quête du secret du peintre.

Si Diderot a pu croire que tout le prestige de Chardin résidait dans une parfaite qualité de l'imitation, dans l'étonnante vérité — à tromper le spectateur — des natures mortes (« Commençons par dire le secret de celui-ci ; cette indiscrétion sera sans conséquence. Il place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence » [*Salon de 1767*, 127]), il n'a cependant pas ignoré toute la part qui revenait à l'habileté technique de Chardin, à son extraordinaire maîtrise de la science des couleurs et de l'harmonie. Toutefois, le philosophe a bien perçu que l'art n'est grand que s'il transcende sa matérialité même. Ainsi « [il] n'y a rien en [Chardin] qui sente la palette » (*Salon de 1769*, 83) parce qu'une même « magie » habite toutes ses œuvres ; une « magie », un « faire » très singulier qu'il n'est guère possible d'expliquer : « C'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point » (*Salon de 1769*, 83).

En fait, cette « magie » est l'apanage de l'homme, et « c'est lui », par delà le tableau, que désigne Diderot : « [c']est lui qui voit ondoyer la lumière et les reflets à la surface des corps ; c'est lui qui les saisit et qui rend avec je ne sais quoi leur inconcevable confusion » (*Salon de 1769*, 84). Mais de cet homme, de ce grand homme dont la figure — tantôt malicieux tapissier, tantôt « bon Chardin » — traverse tous les *Salons*[42], le critique ne peut parler, pas même nommer le génie sous peine de faire éclater l'institutionnelle hiérarchie des genres : l'individu reste donc secret au plus haut point.

Il n'en demeure pas moins que l'importance de Chardin, le peintre — sa parole aussi bien que ses œuvres —, est reconnue, comme l'attestent le préambule du *Salon de 1765* et le recours fréquent à sa peinture en tant que point de comparaison[43]. Chardin, en vérité, est peut-être le

42. Sauf évidemment celui de 1781, Chardin étant mort en 1779.

43. « Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin ; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance imperceptible qu'on sent et qu'on ne franchit point. Travaillez, étudiez, soignez, effacez,

seul peintre des *Salons* qui appartienne tout entier à la peinture — « [c']est celui-ci qui est un peintre » (*Salon de 1763*, 222) — mais à une peinture qui ne se laisse guère saisir par les mots du critique. Et cette brèche creusée dans le discours témoigne d'une différence intrinsèque et fondamentale de cet art : en Chardin, se cristallise le secret d'une peinture étrangère à toute écriture, à toute littérature.

Seulement, bien que les tableaux de Chardin n'aient pas permis à Diderot de dire leur mystère, ils lui auront fait, en revanche, connaître le secret d'une plénitude contemplative[44], le secret d'une pure jouissance esthétique[45] : « Arrêtez-vous longtemps devant [...] un beau Chardin ; fixez-en bien dans votre imagination l'effet ; rapportez ensuite à ce modèle tout ce que vous verrez, et soyez sûr que vous aurez trouvé le secret d'être rarement satisfait » (*Salon de 1769*, 82).

recommencez, peines perdues. La nature a dit : Tu iras là, jusque-là, et pas plus loin que là. Il est plus aisé de passer du pont Notre-Dame à Roland de La Porte, que de Roland de La Porte à Chardin » (*Salon de 1765*, 141). Et encore : « [Greuze] dessine comme un ange. Sa couleur est belle et forte, quoique ce ne soit pas encore celle de Chardin pourtant » (*Salon de 1763*, 236).

44. Comme le constate également Frédéric Ogée : « *[these paintings] abstract themselves from all verbal support and invite to a visual experience of silence, or to a silent experience of vision. The only possible conclusion, therefore, is the momentary suspension of discourse, [...] in order to look silently, again and again, at Chardin's paintings and check that they keep vibrating, that, in spite of all that has been said (including here), there is still life in them — and in us* » « [ces peintures] se dérobent à tout support verbal et invitent à une expérience visuelle du silence ou à une expérience silencieuse de la vision. La seule réaction possible, donc, est de suspendre momentanément notre discours [...], pour regarder silencieusement, encore et encore, les peintures de Chardin et s'assurer qu'elles continuent à vibrer, que, en dépit de tout ce qui a été dit (y compris ici), il y a encore de la vie en elles — et en nous » (F. Ogée, « Chardin's Time : Reflections on the Tercentenary Exhibition and Twenty Years of Scholarship », *Eighteenth-Century Studies*, 33, 3, 2000, p. 447).

45. Pure jouissance esthétique à laquelle, le moraliste peut être tranquille, ne participe aucun vice ; chez Chardin, il n'y a pas « des pieds nuds, des cuisses, des tétons, des fesses » (*Salon de 1759*, 64), de « ces objets séduisants [qui] contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens » (*PDP*, 1020) ; la volupté se trouve ailleurs : dans le talent même de l'artiste !