

La réception de Jean-Siméon Chardin au XVIII^e siècle : son éloge et « son genre »

« Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres¹. » (Cochin 1875-1876 : 8-9) Ces propos attribués à Jean-Siméon Chardin – spécialisé dans la peinture de genre et de nature morte – au début de sa carrière artistique sont rapportés par le biographe et ami du peintre, Charles-Nicolas Cochin. Selon le témoignage de ses contemporains, dès le début de ses études artistiques, Chardin s'intéresse principalement à la représentation des choses simples, sans vie et mouvement, en refusant de travailler dans les genres appréciés du siècle.

Même selon les critiques d'art contemporains, les natures mortes de Chardin répondent aux exigences les plus hautes à l'égard de la représentation artistique. Au cours du XVIII^e siècle, la reconnaissance du savoir-faire du peintre – indépendamment du sujet représenté – semble bouleverser la hiérarchie des genres picturaux dont Félibien établit le principe dans la préface aux *Conférences* de l'Académie en 1667. Cette hiérarchie est basée sur l'idée que les thèmes les plus difficiles et les plus nobles, à savoir ceux de la peinture d'histoire, doivent recevoir l'appréciation la plus haute des spectateurs, tandis que la représentation des objets inanimés² – dont l'original n'est point admiré dans la nature – se trouve en bas de la hiérarchie³. En dépit du haut niveau du savoir-faire des artistes qui la pratiquaient, la nature morte était considérée comme la catégorie officiellement la plus basse de l'échelle hiérarchique des genres de la peinture. Selon les théoriciens, ce genre n'offre que la représentation des objets sans vie, puisés dans la réalité concrète ; pour cette raison, les peintres des natures mortes n'ont besoin d'aucune imagination ni d'intellect, à la différence des peintres des sujets mythologiques ou religieux.

Dans le présent article, c'est en nous appuyant surtout sur les écrits de Cochin et de Diderot que nous tâcherons de montrer comment Chardin devient un peintre célèbre de son époque en dépit du genre qu'il a pratiqué et qui était peu apprécié par les théoriciens d'art. Nous examinerons comment ses critiques se prononcent sur ses œuvres, par quels termes ils expliquent leur admiration pour les natures mortes de

¹ Il s'agit d'un essai rédigé en 1780, juste après la mort du peintre, pour Haillet de Couronne qui devait prononcer l'éloge funèbre de l'artiste devant l'Académie de Rouen dont Chardin était membre. Le texte est qualifié d'*édulcoré* par Christine Kastner-Tardy, auteur d'une rencontre fictive avec le peintre. Malgré ses réserves, Kastner-Tardy avoue qu'il s'agit de l'un des rares documents connus qui éclaire la personnalité du peintre (Kastner-Tardy 2013 : 132).

² Nous trouvons important de souligner que l'expression « nature morte » n'existait pas encore à l'époque.

³ « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. » (Félibien 2003 : 50)

Chardin et sa représentation des objets de tous les jours qui n'ont guère de sens symbolique. « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, *mais* c'est un grand homme »⁴ (Diderot 1996 : 842) – écrit Diderot dans son *Salon* de 1769. S'agit-il d'un véritable éloge, de la réhabilitation du peintre de nature morte sur l'échelle de la hiérarchie des genres ou cet énoncé impliquerait-il une arrière-pensée, un sens sous-jacent ? Notre questionnement porte alors sur la conjonction « *mais* » dans cette citation de Diderot qui permet une opposition entre les deux éléments de l'énoncé : « peintre d'histoire » et « grand homme »⁵.

Sans recevoir une formation académique, Chardin commence sa carrière dans l'école de peinture de Pierre-Jacques Cazes où il apprend l'histoire et les bases de la peinture. Dans cet atelier – Cazes n'étant pas assez riche pour payer de modèles –, les apprentis ne travaillent point d'après la nature mais copient les tableaux de leur maître. En quittant cette école, Chardin entre dans l'atelier de Noël-Nicolas Coypel dans le but de « le seconder dans quelques ouvrages ». Cochin révèle une anecdote selon laquelle son maître donne à Chardin un fusil à peindre avec exactitude dans un portrait de chasse, et – selon Cochin – c'est lors de cette expérience que Chardin comprend que l'observation de la nature et la phase de préparation sont aussi importantes que le talent et le génie : « Il apperçut alors que la vérité de la couleur et des effets de la lumière, que la nature présente, sont difficiles à atteindre. » (Cochin 1875-1876 : 7) Selon une autre anecdote racontée également par Cochin, au début de la carrière de Chardin, un chirurgien demande à l'artiste de peindre un plafond dans sa boutique. L'idée du client est de faire représenter les « instruments de son art », autrement dit, la demande concerne la création d'une nature morte. Mais le jeune Chardin a une autre intention, peut-être en raison de prouver son talent en peinture d'histoire, et étant poussé par le désir d'atteindre une reconnaissance générale parmi ses contemporains : attiré par le genre le plus estimé, il crée une composition de plusieurs figures dont le sujet central est un homme blessé d'un coup d'épée. Cette figure est entourée d'autres personnages, et la scène est composée avec « beaucoup de feu et d'action », comme la décrit Cochin⁶. Selon le témoignage de Cochin, la peinture ne reçoit que des éloges, et fait un bruit dans la carrière artistique de Chardin (Cochin 1875-1876 : 7-8).

Pendant toute sa carrière, Chardin ne pratiquera pourtant pas la peinture d'histoire, mais il se spécialisera dans les genres mineurs :

[i]l se trouva engagé à traiter ainsi toutes sortes d'objets immobiles ou de nature morte. Il y joignit les animaux vivants qu'il rendit avec le plus grand succès ; et, comme ces ouvrages obtenoient les éloges de tous les artistes ses contemporains, il se trouva entraîné comme irrésistiblement à suivre ce genre (Cochin 1875-1876 : 9).

À ce propos, la question qui peut se poser : pourquoi Chardin a-t-il choisi les genres mineurs, ceux de la nature morte et de la peinture de genre ? Cochin semble donner

⁴ Nous soulignons.

⁵ Sur cette question cf. Denk 2001 : 279-297.

⁶ Il nous semble possible d'interpréter cette anecdote à la lumière du principe de la hiérarchie des genres. Chardin semble vouloir correspondre aux critères de la peinture d'histoire établis par Félibien : « Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes. » (Félibien 2003 : 51)

une réponse simple à cette question faisant allusion au manque d'étude du peintre et au faute d'argent et de temps : « Il n'a pu [les] appliquer à la peinture de l'histoire, qui eût exigé de lui des sacrifices de temps et d'argent qu'il n'étoit pas en état de faire. Cependant, il en avoit bien le germe. » (Cochin 1875-1876 : 6)

Être reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en tant que peintre d'histoire est considéré comme l'objectif de la plupart des peintres de l'époque. Pourtant, c'est en tant que peintre de natures mortes (autrement dit, spécialisé « dans le talent des animaux et des fruits »), situant à un niveau inférieur de la hiérarchie des genres reconnus, que l'Académie accepte Chardin parmi ses membres en 1728 « avec un applaudissement général » (Cochin 1875-1876 : 11). Dans son éloge funèbre, Cochin fait pourtant allusion à la peinture d'histoire, et ses propos laissent entendre que Chardin aurait pu pratiquer non seulement les genres mineurs, mais il avait bien l'esprit et le talent d'un peintre d'histoire : « Les têtes d'étude qu'il a faites au pastel dans le dernier temps ont démontré qu'il avoit le sentiment du grand, la chaleur et la largeur du faire, qui caractérise le genre d'histoire. » (Cochin 1875-1876 : 6) Cette remarque implique qu'à l'époque, l'éloge d'un peintre ne peut se limiter au seul mérite du savoir-faire parfait, mais il doit également être lié au choix du sujet.

C'est pour des raisons semblables que Jean-Baptiste Greuze abandonne en 1769 la peinture de genre et choisit un sujet de tableau qui représente une scène tirée de l'histoire grecque peu connue en tant que morceau de réception à l'Académie où il souhaiterait être reçu comme peintre d'histoire. Le résultat en est que Greuze est finalement admis parmi les membres de l'Académie, mais dans des conditions particulières et humiliantes. Diderot raconte en ces termes cette histoire dans son *Salon de 1769* :

« Monsieur [Greuze], l'Académie vous reçoit ; approchez et prêtez serment. » [...] « Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est peintre de genre ; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes ; et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous. » (Diderot 1996 : 865)

Après une longue délibération, Greuze devient donc membre de l'Académie non pas comme peintre d'histoire, mais comme peintre de genre, titre qui est bien moins apprécié à l'époque que celui du spécialiste en le genre noble.

Mais pourquoi Diderot et Cochin, ainsi que leurs contemporains théoriciens et critiques, apprécient-ils alors les natures mortes qui ne représentent qu'une « nature basse, commune et domestique » (Diderot 1996 : 218) avec les termes de Diderot et devant lesquels, selon René Démoris, « il arrive au spectateur du XVIII^e d'avoir honte d'aimer cela, et même de le dire » (Démoris 2007b) ?

Selon les principes déterminés par les théoriciens et critiques d'art du XVIII^e siècle, les objets représentés sur les natures mortes de Chardin ne peuvent pas entrer dans la catégorie du beau. « Pourquoi passez-vous si vite ? » (Diderot 1996 : 959) – demande Diderot à Saint-Quentin dans son *Salon* de 1775, en voyant que son compagnon de la visite du Salon n'énonce que des critiques négatives sur le tableau exposé de Chardin. Selon Cochin, les mérites fort rares des tableaux du peintre sont, à part son coloris, « la vérité » et « la naïveté », à savoir la simplicité naturelle des compositions et des attitudes : « Indépendamment du vray et de la force du coloris,

cette simplicité si naturelle charmoit tout le monde. » (Cochin 1875-1876 : 14) Ce n'est pas un hasard que Cochin utilise le mot « charmer » en parlant des compositions de Chardin. Est-ce une expression appropriée pour décrire l'œuvre d'un peintre bien apprécié de son temps ? Aurait-il employé ce même mot pour qualifier l'effet qu'une peinture d'histoire serait susceptible d'exercer sur ses spectateurs ? Ernst Hans Gombrich souligne dans son *Histoire de l'art* à propos de Chardin que le peintre ne recherche point d'effet et que ses thèmes représentés sont complètement dépourvus de toute arrière-pensée allégorique. Selon l'historien de l'art, même les couleurs du peintre peuvent sembler *presque ternes*, au sens où elles sont très réservées, et il faut les examiner avec attention afin de découvrir *la discrétion de leurs effets*⁷. Mais en quoi peut résider la raison de cette négligence totale de l'effet qu'un tableau serait censé exercer sur son spectateur par une histoire qu'il raconte ? Selon René Démoris, nous pouvons supposer que c'est « en raison de leur humilité » et non pas malgré elle que le peintre a choisi des objets simples comme sujets de ses œuvres. Sans valeur esthétique propre et reconnue, le sujet ne peut pas dépasser son artiste. Toujours d'après René Démoris, il ne s'agit pas d'une « neutralité » du peintre à l'égard de ses modèles, mais plutôt d'un rapport « agressif » de les tenir à leur endroit et les maintenir dans la bassesse. Ainsi, le peintre trouve le bénéfice d'être « d'autant plus grand que son modèle est plus humble » (Démoris 1983 : 143). Cette interprétation nous rend perplexes malgré le fait qu'il est absolument vrai que les objets représentés sur les toiles de Chardin sont, dans la plupart du temps, sans intérêt, de surcroît, Diderot annonce lui-même que l'objet d'un tableau du peintre est « dégoûtant » (Diderot 1996 : 265). Il s'agit de la *Raie dépouillée*, représentant un poisson suspendu avec son visage quasi-humain, d'« une peinture cruelle, sanglante et odorante », d'un « tableau qui halète et transpire » (Kovács 2007 : 137).

De fait, Diderot reste souvent ambigu lors de ses jugements concernant les tableaux de Chardin. Il écrit dans son *Salon* de 1767 qu'il « 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 » (Diderot 1996 : 593), tandis que deux ans plus tôt, après une longue énumération – ressemblant à un « inventaire » des objets représentés sur l'une des natures mortes du peintre –, le philosophe affirme que « c'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature » (Diderot 1996 : 348). Dans la première citation, le point de vue de Diderot reste plutôt traditionnel alors que dans l'autre, il semble prendre ses distances avec l'idée de l'image de la nature embellie, de même qu'avec celle des objets considérés comme beaux ou laids selon les règles du classicisme.

Diderot recourt, à côté de la hiérarchie des sujets, également à un autre type de hiérarchie, celle des talents, lors de son appréciation des œuvres des peintres. La hiérarchie des sujets seule ne lui semble pas être suffisante pour juger les tableaux :

⁷ Dans cet ouvrage, Gombrich parle plutôt des scènes domestiques de Chardin : il rapproche Chardin de Vermeer pour sa manière d'exprimer la simple poésie d'une scène domestique et souligne que c'est « une extraordinaire maîtrise dans le maniement d'une gamme subtile » qui fait l'une de ses qualités précieuses (Gombrich 2006 : 356-357).

c'est avant tout à propos de la peinture de Vernet, de La Tour et de Chardin qu'il reconsidère la hiérarchie des genres (Kovács 2007 : 137). Le philosophe est fasciné par les œuvres de ce dernier peintre qu'il juge à plusieurs reprises comme des imitations parfaites de la nature. Nous trouvons d'innombrables éloges dans ses *Salons* qui se rapportent à l'illusion de la vérité atteinte :

Vous revoilà donc, grand magicien avec vos compositions muettes ! [...] Comme l'air circule autour de ces objets ! [...] (Diderot 1996 : 345) C'est une vigueur de couleurs incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, point de papillotage ; l'œil est toujours récréé, parce qu'ici il y a calme et repos (Diderot 1996 : 593).

Ces extraits ne sont que deux exemples bien représentatifs pour illustrer les louanges continues et variées de Diderot écrites sur les natures mortes de Chardin qui contribuent, effectivement, au bouleversement de la hiérarchie des genres.

Dans la suite, nous allons examiner les énoncés et les méthodes de description de Diderot visant la réhabilitation des genres mineurs. Dans ses écrits sur l'art, le philosophe recourt essentiellement à deux méthodes de description appelées, dans la littérature critique, la « méthode analytique » et la « méthode poétique » (Mortier et Trousson 1999 : 465). Concernant les natures mortes de Chardin, il fait appel quasi-exclusivement à la méthode analytique : elle consiste dans l'énumération des objets représentés et dans les éloges répétés portant sur la vérité de la représentation, les effets des lumières, le coloris et la technique – qu'il appelle le « faire » – du peintre. « [...] j'aime à me répéter quand je loue » (Diderot 1996 : 842) – écrit Diderot à propos de Chardin dans son *Salon* de 1769 lorsqu'il se sent incapable de nuancer ses éloges et de présenter les nouvelles œuvres du peintre à ses lecteurs qu'il « renvo[ie] à ce qu'[il a] dit de cet artiste dans les *Salons* précédents » (Diderot 1996 : 842). Selon René Démoris, le commentaire portant sur la vraisemblance des peintures de Chardin – ayant une vérité qui trompe les yeux des spectateurs et invite sa main à toucher les toiles – n'est qu'un « discours parfaitement creux, puisque le spectateur sait parfaitement qu'il n'en est rien, qu'il ne sera pas tenté de manger des fruits en peinture, et que la question éludée est celle des moyens de cette "magie" » (Démoris 2007a). Il est dès lors bien évident que le recours à l'illusion picturale n'est qu'une stratégie discursive spécifique de la part de Diderot, une certaine alternative à la description poétique qu'il ne peut guère utiliser pour décrire les tableaux de Chardin, car cette méthode est plutôt propre à rendre compte des peintures narratives. On voit alors clairement que lorsque Diderot annonce en 1771 à propos de Chardin qu'il a vu « plus d'une personne y être trompée » (Diderot 1996 : 895), il ne s'agit que d'une stratégie littéraire. Toujours selon René Démoris, les longues énumérations et les expressions récurrentes dans les commentaires de Diderot n'aboutissent pas à la théorisation de son art : « Diderot peut bien exprimer sans nuances son admiration pour Chardin, il ne parvient pas à la théoriser. » (Démoris 2007b)

L'ambiguïté de l'attitude de Diderot à l'égard de Chardin apparaît également lorsqu'il accuse certains peintres d'histoire de négliger la représentation correcte et vraisemblable : « Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles, ils

vont aux grands effets⁸. » (Diderot 1996 : 317) Dans ses *Salons*, il critique souvent les artistes du genre noble à cause de leur négligence et leurs défauts dans l'exécution. Pourtant, il reconnaît les difficultés de la représentation dans ce genre. Autrement dit, il semble ne pas vouloir sous-estimer la peinture d'histoire, mais « augmente » plutôt l'estimation de la peinture de genre, car selon lui, les deux nécessitent également un grand savoir-faire mais d'une manière différente. Le peintre d'histoire a besoin de plus d'imagination puisqu'il n'a pas participé aux événements peints, tandis que le peintre de genre travaille d'après l'observation et doit avoir une exécution parfaite. En d'autres termes, lorsque la scène à représenter est sous les yeux de l'artiste, le seul moyen de créer une œuvre d'art qui mérite l'appréciation reste la représentation fidèle. C'est le cas des scènes de genres mais aussi des natures mortes :

[...] le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. [...] Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux ; le peintre d'histoire ou n'a jamais vu ou n'a vu qu'un instant la sienne (Diderot 1996 : 503).

À ce propos, nous pouvons relever une autre contradiction dans les propos du critique d'art. Il annonce notamment en 1765 que les objets sans vie, sans mouvement sont faciles à représenter : « il est vrai que ces objets ne changent point sous les yeux de l'artiste, tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain. Il n'en est pas ainsi de la nature animée ; la constance n'est l'attribut que de la pierre. » (Diderot 1996 : 348) Quatre ans plus tard, il raconte, à propos de Chardin, une anecdote sur son imitation de la nature tellement scrupuleuse qu'elle est devenue impossible :

[...] j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que les 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 (Diderot 1996 : 844).

Bien évidemment, il s'agit là d'une difficulté différente de celle qui marque le cas de la nature animée : le critique souligne le fait que les animaux morts, les fruits et les autres objets de la nature qui semblent interchangeables peuvent signifier des défis aux meilleures peintres. La représentation du clair-obscur et des ombres, éléments fortement appréciés par Diderot d'autant plus qu'ils changent constamment, font également partie des difficultés inhérentes aux natures mortes.

Diderot reconsidère son opinion concernant la hiérarchie des genres de la peinture, du moins en théorie et en rapport avec la peinture de genre, lorsqu'il élargit la notion de la peinture d'histoire en distinguant, dans ses *Essais sur la peinture*, la nature animée et inanimée :

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 ; et peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante [...] (Diderot 1996 : 506).

Par ce déplacement de la ligne de partage séparant les genres, Diderot propose en effet d'élever la peinture des « scènes de la vie commune et domestique » (Diderot 1996 :

⁸ Diderot à propos de la toile de Hallé.

506) au niveau de la peinture des sujets mythologiques ou historiques sous un nom fédérateur, celui de la peinture d'histoire, parce que tous ces tableaux représentent l'homme et exigent alors une « égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres [...] » (Diderot 1996 : 506).

Cette reconsidération ne tient pourtant pas compte du genre de la nature morte, ni du fait que la vérité quasi-palpable y est présente ou non. À plusieurs reprises, les commentaires de Diderot semblent cacher un certain regret à l'égard de Chardin qui ne pratique pas la peinture d'histoire : « Ah ! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin ! » (Diderot 1996 : 503) Ou, autrement dit, en reformulant le souhait du critique : si Chardin ou Greuze peignait un sacrifice, une bataille, un triomphe ou une scène publique ! La vérité – la représentation vraisemblable des scènes, susceptible de créer de l'illusion, indépendamment du sujet – est essentielle dans la peinture depuis l'Antiquité. « C'est une opinion généralement reçue, que le but de la peinture est d'atteindre à un degré de vérité, capable de tromper les yeux » (Cochin 1757-1771 : 44) – c'est ainsi que Cochin commence son écrit portant sur « l'illusion de la peinture ». Plus loin, il se réfère à l'ancienne anecdote de Zeuxis, qui lui sert à affirmer que la peinture est capable, par l'illusion qu'elle éveille, de tromper les yeux du spectateur : « Si l'on observe à quel degré d'illusion la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux au point de mettre le spectateur dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité [de la représentation]. » (Cochin 1757-1771 : 45)

Quant à l'illusion, elle devient une notion capitale de l'esthétique au XVIII^e siècle. Si les critiques d'art du XVII^e siècle opposent cette notion à la vraisemblance – parce qu'elle fait penser à la magie et à la fascination –, au siècle suivant, le sens de la notion d'illusion change : elle absorbe désormais la vraisemblance, voire, elle devient sa condition première au lieu d'être son antonyme (Hobson 2007 : 58). Pourtant, selon Jacqueline Lichtenstein, le rapport entre l'image et l'illusion en tant que problème pictural est en réalité un faux problème de connaissance : la question de l'illusion dans le domaine des arts n'est qu'un « procédé descriptif propre à la rhétorique du discours d'éloge » et – comme nous l'avons déjà vu à propos des idées de René Démoris – elle « ne correspond à aucune expérience réelle » (Lichtenstein 2003 : 77). Il nous semble alors que c'est dans cet esprit que Diderot écrit ces critiques sur les œuvres de Chardin.

La peinture d'histoire, Chardin « en avoit bien le germe » (Cochin 1875-1876 : 6). Cochin suggère par ces propos qu'il s'agit là d'un regret et d'une possibilité perdue : cet extrait tiré de l'éloge funèbre de Chardin nous montre que l'importance ou la reconnaissance des sujets du « grand genre » reste toujours un facteur considérable aux yeux des écrivains d'art français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, même en dépit de nouveaux courants philosophiques et de nouvelles tendances de la théorie de l'art.

Chardin est « un homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture » (Diderot 1996 : 218-219), il « entend la théorie de son art » et il est « un grand homme », mais il n'est qu'un « peintre à talents ». Puisque le terme attendu « grand peintre » n'est prononcé par Diderot, il s'agit là d'un jugement que l'on peut

appeler existentiel (Démoris 2007a). Mais même si Diderot apprécie pleinement l'art de Chardin et énonce que les grands sujets ne font pas forcément la grande peinture, il déclare également que « le genre de peinture de Chardin est le plus facile » (Diderot 1996 : 349) et que la peinture de genre « 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 » (Diderot 1996 : 346). Concernant les objets représentés par le peintre, il avoue à maintes reprises que la nature inanimée est moins intéressante que la nature animée :

[...] comme dans l'univers où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau ; le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal, mais ils sont également vrais (Diderot 1996 : 345-346).

D'après l'analyse des écrits portant sur Chardin qui faisaient l'objet de notre article, nous constatons que la hiérarchie des genres de la peinture, établie en 1667 par Félibien, ne change point au XVIII^e siècle en ce qui concerne ses fondements dont aussi la place de la nature morte. Pourtant, dans les critiques d'art de Diderot et les écrits de Cochin, nous pouvons remarquer une estimation plus importante de ce genre, grâce à la représentation minutieuse et attentive aux détails par Chardin, qui mènera, au siècle suivant, à la reconsidération de la nature morte et à l'affranchissement du jugement des critiques d'art du critère, contraignant, du mérite du sujet.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
iszurzsofia@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

COCHIN, Charles-Nicolas (1875-1876). *Essai sur la vie de Chardin*, [En ligne], <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/16442-redirection>. Page consultée le 2 mars 2019.

COCHIN, Charles-Nicolas (1757-1771). « De l'illusion de la peinture », *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs "Mercures de France"*, [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12700314/f45.image>. Page consultée le 2 mars 2019.

DIDEROT, Denis (1996). *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, Laurent Versini (éd.), Paris : Robert Laffont.

FÉLIBIEN, André. (2003). « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture, et de sculpture pendant l'année 1667*, Alain Mérot (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Littérature secondaire

DÉMORIS, René (1983). « Chardin ou la cuisine en peinture », *Dix-huitième siècle*, n° 15, 137-154.

DÉMORIS, René (2007a). « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot*, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>. Page consultée le 23 mars 2019.

DÉMORIS, René (2007b). « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot*, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>. Page consultée le 23 mars 2019.

DENK, Claudia (2001). « "Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme". Les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin », Thomas Gaetgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 279-297.

GOMBRICH, Ernst Hans (2006). *Histoire de l'art*. Traduit de l'anglais par Jacques Combe, Claude Lauriol et Dennis Collins, Paris : Phaidon.

HOBSON, Marian (2007). *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*. Traduit de l'anglais par Camille Fort, Paris : Champion.

KASTNER-TARDY, Christine (2013). *Chardin, Le Souffle de l'instant*, Paris : Nouvelles Éditions Scala.



KOVÁCS, Katalin (2007). « La couleur et le sentiment de la chair », *Diderot Studies*, n° 30, 125-141.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2003). *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard.

MORTIER, Roland et Raymond TROUSSON (dir.) (1999). *Dictionnaire de Diderot*, Paris : Honoré Champion.