

« Simple et vrai » : la peinture de Chardin dans les critiques d'art de Diderot

Zsófia Szűr

Dans ses critiques des *Salons*, Diderot recourt à deux méthodes de description appelées, dans la littérature critique, la méthode analytique et la méthode poétique¹. Dans le cas de la première, qui est plus proche des méthodes classiques, il s'agit plutôt d'une description énumérative : pour n'en citer que deux exemples, Diderot y recourt à des formules comme « on voit à droite » ou « un peu plus vers la gauche au fond ». Par contre, ses descriptions poétiques le conduisent aux limites de la critique d'art. Il écrit dans ce sens dans ses *Essais sur la peinture* que les artistes et le critique d'art partagent en effet la même ambition : « savoir animer les choses mortes². » Le critique a devant lui des objets d'art sans mouvement, sans vie, et le lecteur, quant à lui, n'a rien sous les yeux ; le travail du critique consiste alors à rendre vivantes et parlantes les œuvres. C'est la raison pour laquelle le critique fait appel à ses sensations, il discute avec les personnages, imagine des histoires, pour que son lecteur puisse mieux imaginer, connaître et sentir l'œuvre qu'il ne voit pas. Dans la plupart des cas, Diderot évite la parole directe, il ne veut pas « tout dire », il parle de ses sentiments et de ses impressions davantage que des choses qui sont véritablement visibles sur les toiles. C'est ainsi que Diderot écrit, en 1763, à propos de son style utilisé pour la description des expositions du Salon :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand et voluptueux avec Deshayes, *simple et vrai avec Chardin*, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet³.

« Simple et vrai » : que signifient ces deux termes pour Diderot⁴ ? Est-ce que c'est la prétendue simplicité du genre – la nature morte, considérée en tant que genre « bas »

¹ MORTIER, Roland – TROUSSON, Raymond (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 465.

² DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres*, t. IV : Esthétique – Théâtre, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 507. (Désormais : *Essais sur la peinture*.)

³ DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 237. (Nous soulignons. Désormais : *Salon de 1763*.)

⁴ Pour circonscrire le champ conceptuel de l'adjectif « simple » comme style rhétorique, nous recourons à la définition d'un dictionnaire de l'époque : « Simple, en parlant du style, du discours, désigne une manière de s'exprimer pure, facile, sans ornement, où l'art ne paroît point. Ce caractère n'ôte rien à la grandeur des pensées... » Cette définition met en évidence que la simplicité d'un discours ou d'un texte ne signifie pas nécessairement la simplicité des pensées. Cf. *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...* t. VII, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 476.

depuis le XVII^e siècle⁵ – qui explique le silence, les descriptions assez laconiques du critique à propos de Jean-Baptiste Siméon Chardin ? Comment les sujets simples sollicitent-ils l'imagination du critique et, à travers ses descriptions, celle des lecteurs ? Avec quelles méthodes arrive-t-il à présenter les œuvres du peintre qu'il admire malgré le genre de ses toiles ?

« Même vérité, même couleur, même harmonie⁶ » – résume Diderot la peinture intitulée *Les attributs des arts en 1765*. Les commentaires concernant les toiles de Chardin, qui ressemblent souvent à des énumérations, sont le plus souvent accompagnés de ces trois termes, de ces trois notions : ils expriment l'estime inconditionnelle du critique. Mais qu'est-ce que ces notions signifient plus exactement pour Diderot ? Le but de notre article est d'en éclaircir deux – « la vérité » et « la couleur » ou, autrement dit « la magie de coloris » –, en analysant les critiques de Diderot par lesquelles il présente l'œuvre de Chardin aux lecteurs et que nous appellerons dans la suite respectivement « l'inventaire » et « la critique d'éloge »⁷. Le terme « l'inventaire » est quasi égal à « la méthode analytique », c'est donc le plus souvent une simple énumération des objets représentés. Quant à « la critique d'éloge », nous trouvons important d'introduire ce nouveau terme à propos des commentaires de Diderot sur Chardin. Ce terme, qui nous semble être pertinent dans ce contexte, a un sens différent, un champ sémantique moins large que « la méthode poétique ». Nous allons voir qu'avec « la critique d'éloge », Diderot ne recourt pas aux méthodes littéraires de la description, il évite le discours narratif, car il souligne autrement l'originalité et la vraisemblance de l'œuvre : sans longues histoires racontées, sans dialogues imaginés. Par un simple éloge – qui ne consiste souvent qu'en un seul mot bien choisi –, il arrive pourtant à transmettre l'essentiel de l'œuvre. Ses affirmations peuvent être liées à la notion de la « vérité » et du « coloris » de la peinture, les deux termes donc que nous nous proposerons d'étudier dans le présent article.

Une brève contextualisation historique nous semble également indispensable pour mieux voir et comprendre l'ensemble des critiques de Diderot et, plus particulièrement, celles qu'il a consacrées aux tableaux de Chardin. Ses critiques d'art apparaissent dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, un ensemble de lettres périodiques sur les nouveautés artistiques et culturelles parisiennes, dirigée à partir de 1753 jusqu'en 1793 par l'ami de Diderot, Friedrich Melchior Grimm. Elle paraît sous la forme de quelques exemplaires manuscrits adressés de Paris à des correspondants étrangers, essentiellement de rang⁸. Le premier *Salon* de Diderot est le *Salon de 1759* : composé d'une quinzaine de pages,

⁵ Voir à ce propos FÉLIBIEN, André, « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture, et de sculpture pendant l'année 1667*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. par Alain Mérot, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 50.

⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 467. (Désormais : *Salon de 1765*.)

⁷ Nous retrouvons une terminologie semblable – à savoir le « discours d'éloge » – chez Jacqueline Lichtenstein. Voir à ce propos LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 76.

⁸ Par exemple Catherine II, les ducs de Saxe-Gotha, la reine de Suède Louise-Ulrike, etc.

il ne contient ni préambule ni conclusion, et n'aborde pas de grands problèmes d'esthétique. Les *Salons* des années suivantes, ceux de 1761 et de 1763, s'étoffent progressivement, et le *Salon de 1765* est déjà un gros volume qui est accompagné des *Essais sur la peinture* que Diderot place au premier rang de tous ses ouvrages⁹. En même temps, l'entreprise de l'*Encyclopédie* s'achève ; Diderot est ainsi en pleine possession de sa méthode, du vocabulaire technique et de l'appareil conceptuel de son esthétique¹⁰. Dans son *Salon de 1767*, Diderot écrit plus que dans ses *Salons* précédents, la description d'un seul tableau y occupe parfois plus de dix pages : malgré les protestations de son ami Grimm, il ne l'achève qu'en décembre 1768. Cette année-là, le simple compte rendu de l'exposition devient sous la plume de Diderot une véritable création artistique, un ouvrage littéraire avec ses dialogues, ses poésies, ses rêveries. Autrement dit, le critique essaie de rendre certaines images avec des moyens discursifs : narratifs, dramatiques et stylistiques. Il est évident que le *Salon* de l'année 1767 est le sommet de l'esthétique de Diderot¹¹. Deux ans plus tard, en 1769, le critique rédige encore un *Salon* soigné, mais celui-ci est déjà plus court ; le texte de l'année 1771 est assez ambigu ; en 1773, Diderot est sur la route de Pétersbourg, ce qui explique son silence sur le Salon de cette année. En 1775, il présente l'exposition, mais seulement les peintures, il ne s'occupe ni des gravures ni des sculptures. Il renonce à la demande de Grimm durant les deux Salons suivants, et rédige sa dernière critique d'art sur l'exposition de 1781 : sa fatigue est en fait perceptible depuis dix ans¹².

Cette présentation historique nous montre que le soin qu'il consacre à la rédaction de ces textes varie selon les années. La question qui se pose à ce propos est de savoir s'il existe une pareille différence dans la longueur des textes qu'il a consacrés à Chardin¹³. Une simple étude de la longueur de ces textes témoigne d'un parallèle évident : en 1763, ils contiennent déjà plusieurs paragraphes tandis qu'en 1759 et en 1761, ils ne sont composés que d'un ou de deux. Sa critique sur Chardin atteint son comble en 1765¹⁴, l'année où sa critique d'art commence vraiment à se

⁹ Cf. sa lettre à Sophie Volland : « C'est certainement la meilleure chose que j'ai faite depuis que je cultive les lettres, de quelque manière qu'on la considère, soit par la diversité des tons, la variété des objets et l'abondance des idées qui n'ont jamais, j'imagine, passé par aucune tête que la mienne. C'est une mine de plaisanteries tantôt légères, tantôt fortes. Quelquefois c'est la conversation toute pure comme on la fait au coin du feu. D'autres fois, c'est tout ce qu'on peut imaginer ou d'éloquant ou de profond. » DIDEROT, Denis, « Lettre à Sophie Volland (du 10 novembre 1765) », in *Œuvres*, tome V : Correspondance, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 544.

¹⁰ Voir à ce propos BOULERIE, Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers Salons aux *Essais sur la peinture* », in *Diderot Studies*, t. XXX, éd. Th. Belleguic, Genève, Droz, 2007, p. 89-111.

¹¹ VERSINI, Laurent, « Introduction » aux *Salons*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 177.

¹² *Ibid.*, p. 176-177.

¹³ Certes, le critique parle davantage des peintres, des œuvres et des sujets qu'il apprécie, il consacre pourtant des textes d'une longueur relativement modeste à Chardin.

¹⁴ Il est vrai que sa critique d'art se développe simultanément avec ses écrits dramatiques et romanesques, mais il est important de souligner qu'entre 1765 et 1769, il s'occupe en premier lieu des *Salons* et de l'*Encyclopédie*. En 1765 – selon le témoignage de Grimm – le critique écrit pendant « dix-sept jours de

développer. En 1767 et 1769, Diderot reste encore bavard mais, comme nous l'avons déjà mentionné, sa fatigue peut déjà être remarquée en 1771 ; et en 1775, il n'écrit plus que deux phrases simples sur l'œuvre de Chardin.

Même si Diderot est beaucoup moins prolifique pendant les dernières années de son activité de critique d'art, l'essentiel – son estime à l'égard de Chardin – reste clair aussi cette année-là : « Pourquoi passez-vous si vite¹⁵ ? » – demande-t-il à son compagnon Saint-Quentin qui, probablement, ne dit que des critiques négatives sur la nature morte exposée de Chardin. Pour revenir un peu dans le temps, c'est à partir de 1763 que Diderot apprécie déjà pleinement l'œuvre de Chardin, lorsqu'il découvre et énonce que les grands sujets ne font pas forcément la grande peinture. Pourtant, en 1765, il annonce lui aussi encore que « le genre de peinture de Chardin est le plus facile »¹⁶, que la peinture de genre « ne demande que de l'étude et de patience. Nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité ; puis c'est tout¹⁷. » Il se hâte tout de même d'y ajouter qu' « aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien »¹⁸.

Avant de nous pencher sur notre sujet proprement dit, à savoir l'étude de « la critique d'éloge » de Diderot écrit à propos des toiles de Chardin, nous trouvons important d'aborder la méthode de « l'inventaire ». Dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot annonce ce qui suit : « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile¹⁹. » Le critique plaide ainsi pour une description à l'aide de laquelle ses lecteurs peuvent correctement imaginer les tableaux exposés au Salon ; pourtant, Diderot demande aussi un peu d'imagination et de goût de la part des lecteurs. C'est également en 1765 que l'énumération des objets représentés dans le cas des tableaux de Chardin sera chargée d'un sens : Diderot ne décrit pas seulement les tableaux, mais il fait également appel à ses lecteurs. Il leur propose de prendre et de disposer les choses énumérées dans l'imagination pour qu'ils puissent voir le même spectacle que celui du tableau : « Choisissez son site, disposez sur ce site les objets comme je vous les indique, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux²⁰. » Il présente les tableaux de Chardin en décrivant tout simplement les choses représentées : « on voit sur une table ... » ; « de la droite à gauche » ; « ici, ce sont des livres... », etc. Ce sont des « compositions muettes », pourtant – dès les premières phrases de sa critique –, Diderot annonce que ces compositions « parlent éloquentement à l'artiste »²¹. Le critique présente « la vérité » et « la couleur » des tableaux à l'aide desquelles les

suite, du soir au matin, et remplit de style et d'idées plus de deux-cents pages ». VERSINI, « Introduction » aux *Salons*, p. 176.

¹⁵ DIDEROT, Denis, *Salon de 1775*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 959.

¹⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 349.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ *Ibid.*, p. 349.

¹⁹ *Ibid.*, p. 293.

²⁰ *Ibid.*, p. 346.

²¹ *Ibid.*, p. 345. Il est intéressant de noter que l'éloge apparaît davantage dans l'introduction et la conclusion qui accompagnent la description des œuvres.

compositions arrivent à « parler » au spectateur : ces deux notions, qui appartiennent à « la critique d'éloge », sont censées inspirer l'imagination des lecteurs. Par la suite, nous aborderons ces deux notions sur la base des critiques d'art de Diderot à propos des toiles de Chardin.

Chardin représente dans ses tableaux toujours le « vrai », c'est toujours l'imitation fidèle de la nature qui fascine Diderot. Il juge cette l'imitation si parfaite qu'elle trompe les yeux et invite la main du spectateur à toucher la toile : « C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux²². » Tout se passe comme si les objets représentés devenaient accessibles aux mains :

... 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 couteau²³.

La question qui se pose à ce propos est de savoir où se situent les lecteurs-spectateurs par rapport au texte diderotien ? Les réflexions de Diderot sur les œuvres ne se manifestent pas seulement à travers des opérations habituelles – à savoir la description et la compréhension, l'évaluation et l'interprétation –, mais elles sont aussi inhérentes à l'œuvre d'art. Le rapport du critique avec les œuvres d'art est alors bien complexe²⁴ : admiration muette, conversation avec la personne représentée, promenade imaginée, etc., toujours en fonction de l'œuvre concrète. À l'aide de ces méthodes, son lecteur parvient quasi à entrer dans la réalité physique de l'œuvre²⁵. Est-ce que les textes « simples » – pour reprendre le mot de Diderot qui, comme nous l'avons vu, parlait ainsi de sa méthode de description des toiles de Chardin – font également appel à l'imagination du lecteur ? De nombreux théoriciens d'art modernes ont tendance à affirmer que le génie est absent des critiques de Diderot écrites sur Chardin. Jean Starobinski écrit par exemple que « le spectateur ne peut rien y ajouter [à la peinture de Chardin] – ni réminiscence voluptueuse, ni grande idée morale : reste le miracle de la vision qui manifeste la présence précise, la "chose même"²⁶ ». Selon Daniel Brewer, Diderot refuse le besoin de l'activité supplémentaire de l'imagination du spectateur qui impose des limites sur l'imagination du spectateur, ainsi, il refoule le désir de narration et également la narration du désir²⁷. Les critiques diderotiennes sur Chardin ne

²² DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

²³ *Ibid.*, p. 264-265.

²⁴ À propos de la méthode poétique, nous trouvons important de mentionner que lorsque Diderot n'apprécie pas une œuvre, il arrive souvent qu'il la remplace par le tableau que lui-même aurait fait à partir du même sujet, ainsi, il s'éloigne de la description objective.

²⁵ MODICA, Massimo, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'eshétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°33 – *Varia*, 2002, p. 73-95.

²⁶ TUNSTALL, E. Kate, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, n° 39, p. 583.

²⁷ « the need for supplemental activity of spectatorial imagination » ; « the viewer's imagination, restricting the desire to narrate and the narration of desire ». Cf. Daniel Brewer, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 158. Cité in *Ibid.* p. 584.

seraient-elles qu'une simple critique énumérative qui n'a aucun effet sur l'imagination du lecteur²⁸ ? Selon Kate E. Tunstall, l'accent peut être mis dans ces cas-là sur le désir du spectateur éprouvé pour les objets représentés ainsi que pour « la matière picturale » qui n'est plus alors « brute et morte » mais devient « sensible et vivante »²⁹. Pour notre part, il nous semble que l'imagination des lecteurs est certainement sollicitée, son désir est éveillé par les notions pertinentes déjà mentionnées : la « vérité » et la « couleur », soit la « magie du coloris ».

À propos de la vraisemblance des œuvres de Chardin, dans son *Salon de 1763*, Diderot fait allusion à une anecdote ancienne, celle de Zeuxis. Pourtant, à en croire Diderot, dans le cas de Chardin, ce ne sont pas les animaux qui sont trompés par la magie de l'artiste, « [m]ais c'est vous, c'est moi [Diderot] que Chardin trompera, quand il voudra³⁰ ». Qu'est-ce qu'alors le secret de Chardin ? Diderot le partage avec ses lecteurs en disant que « cette indiscretion sera sans conséquence » : c'est qu'« [i]l place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence »³¹. La question de la vraisemblance revient de manière obsédante dans la critique de Diderot à propos de Chardin, écrit souvent d'un style simple et répétitif. Il annonce en 1759 que « [c]'est toujours la nature et la vérité³² », en 1761 que « [c]'est toujours une imitation très fidèle de la nature...³³ », en 1763 que « [c]'est la nature même³⁴ », en 1765 que Chardin est vrai et harmonieux³⁵.

« [J]'aime à me répéter quand je loue³⁶ » – écrit Diderot dans son *Salon de 1769* se référant à ses *Salons* précédents. Souvent, c'est devant un tableau de Chardin que le critique ne fait que se répéter. Nous pouvons lire dans son *Salon de 1769* par exemple ce qui suit : « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez vous pas ? C'est une perdrix. Et celle-là ? C'en est une autre³⁷. » D'une part, cette tautologie représente bien la simplification du métalangage de la critique d'art³⁸, de l'autre, elle rend évident que les critiques ne réussissent pas à bien décrire une œuvre d'art non-narrative avec les méthodes narratives traditionnelles. De plus, lorsqu'ils pensent retrouver dans le tableau l'illusion picturale parfaite, ils n'arrivent pas à

²⁸ François Lecercle souligne le désir éprouvé par le spectateur pour les objets représentés. *Ibid.* Cf. LECERCLE, François, « L'écriture Chardin », *Early Modern France*, 1, 1994, p. 143-161.

²⁹ TUNSTALL, *Op. cit.*, p. 584. « Voici ce que c'est. 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. » DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 506. (Nous soulignons.)

³⁰ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

³¹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 592. (Désormais : *Salon de 1767*.)

³² DIDEROT, Denis, *Salon de 1759*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 197. (Désormais : *Salon de 1759*.)

³³ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 218. (Désormais : *Salon de 1761*.)

³⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

³⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 345.

³⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 842. (Désormais : *Salon de 1769*.)

³⁷ *Ibid.*, p. 844.

³⁸ BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *A csend alakzati a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 70 ; DÉMORIS, René, « Chardin et la voie du silence », in *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 43-54.

décrire la peinture qui produit cette illusion propre à tromper les yeux. C'est dans ce sens que Pidansat de Mairobert affirme, à propos d'une statue de Jean-Jacques Caffieri qui représente une jeune femme : « Ici, Monsieur, la plume tombe des mains, tous les sens sont suspendus, on reste dans une extase à ne pouvoir rien rendre sur le papier...³⁹ » L'éloge éloquent est inutile et souvent moins fort selon Diderot que l'éloge muet : « On m'a dit que Greuze, montant au Salon, et apercevant le morceau de Chardin [...], le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court, et vaut mieux que le mien⁴⁰. » Il nous paraît que Diderot raconte cette histoire parce qu'il considère sa critique insuffisante pour bien présenter l'effet des toiles. Il est impossible de rendre « la chose même » seulement par les moyens langagiers : la verbalisation ne mène dans ce cas-là nulle part, les critiques refusent alors les mots et, en général, toutes les stratégies narratives⁴¹. Diderot demeure presque sans parole en regardant les toiles de Chardin : pour le critique d'art, la technique, le coloris du peintre a un certain *je-ne-sais-quoi* qui le surprend, qu'il admire et qu'il essaie de décrire, mais qu'il ne comprend pas, il ne peut que le sentir.

Quant à cette notion, qui figure implicitement dans ses critiques d'art, elle est à la mode avant tout au XVII^e siècle où elle désigne l'incompréhensible, l'inexplicable, qu'il est impossible de mettre en mots. C'est l'abbé Dominique Bouhours qui conceptualise cette notion en écrivant que « cette matiere estant de la nature de celles qui ont un fond impenetrable, & qu'on ne peut expliquer que par l'admiration, & par le silence »⁴². Même au siècle de la Raison, à l'ère des Lumières, les théoriciens laissent, quelque peu paradoxalement, de plus en plus de place pour les sentiments, pour l'indicible.

« [O]n entend rien à cette magie⁴³ » – annonce Diderot en 1763. Mais d'où vient la magie des toiles de Chardin, la magie qui nous fait arrêter devant le tableau « 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, du frais »⁴⁴ ? Les peintures de Chardin offrent du repos aux yeux du critique – « quelle harmonie ! quel repos⁴⁵ ! » s'écrie-t-il – malgré la « diversité de formes et de couleurs » des tableaux. Diderot essaie de décrire la magie de Chardin, mais il n'arrive à exprimer l'admiration du coloris que par la répétition des affirmations. Dans ces descriptions, le critique « renonce au raisonnement logique : ses mots semblent perdre leur sens primaire, se vider et se

³⁹ PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu-François, « Salon de 1771 », in B. Fort (éd.), *Les Salons des Mémoires secrets*, Paris, ENSB-A, 1999, p. 93.

⁴⁰ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁴¹ BARTHA-KOVÁCS, *Op. cit.*, p. 71.

⁴² BOUHOURS, Dominique, « Le je ne sçai quoi. Cinquième entretien », in *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 256.

⁴³ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁴⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 593.

⁴⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

dissoudre dans un autre discours, le langage du silence »⁴⁶. Dans son *Salon de 1765*, juste après avoir énuméré les objets représentés sur le tableau – « Sur un buffet au-dessous supposez des biscuits entiers et rompus, un bocal bouché de liège et rempli d'olives [...], un citron, une serviette dépliée...⁴⁷ » –, il décrit de nouveau aux lecteurs les mêmes objets en les précisant, en y ajoutant leur couleur : « Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge...⁴⁸ » Tout paraît confirmer notre hypothèse, à savoir que le critique est incapable de saisir l'effet de vérité par des mots, tout ce qu'il essaie de dire appartient en effet à la sphère de l'ineffable⁴⁹. À part la tautologie, comment Diderot parvient-il à décrire ce qu'il est impossible de représenter à l'aide des mots ?

Les commentaires des *Salons* de Diderot ne sont pas seulement de simples descriptions, mais le critique y évoque également des questions de théorie de l'art. À propos de Chardin, les questions qui se posent sont la querelle du coloris, la technique du peintre et la hiérarchie des genres de la peinture dont nous nous occuperons dans ce qui suit.

C'est par le coloris que Diderot explique la magie de Chardin. Dans ses *Essais sur la peinture*, il écrit ce qui suit :

... rien dans un tableau n'appelle comme la couleur vraie. Elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera, sans s'arrêter, devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition ; l'œil n'a jamais négligé le coloriste⁵⁰.

À l'Académie, les apprentis ne s'occupent que du dessin – les maîtres peuvent faire apprendre le dessin –, mais s'il s'agit du coloris, il le faut *sentir* : c'est le don naturel d'une minorité d'artistes du côté du génie et de l'apprentissage⁵¹. Dans son *Dialogue sur le coloris*, Roger de Piles souligne qu'« une belle intelligence de Couleurs ne se trouve que dans un très petit nombre de Tableaux »⁵². Un siècle plus tard, Diderot revient à cette idée et écrit que son époque « ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes »⁵³. Chardin, selon le critique, est plus qu'un simple peintre : « c'est celui-ci qui est un coloriste »⁵⁴ et, plus loin, il le considère en tant que « le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture »⁵⁵. Les descriptions traditionnelles parlent dans la plupart des cas du dessin et de la composition : la cause en est que c'est bien impossible de

⁴⁶ KOVÁCS, Katalin, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », in *Loxias* 33 « *Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais...* » *Les effets du silence dans le processus de création 2. Mise en art du silence*, site consulté le 26/06/2011, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>.

⁴⁷ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BARTHA-KOVÁCS, *A csend alakzatai a festészetben*, p. 73.

⁵⁰ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 474.

⁵¹ DÉMORIS, « Diderot et Chardin, la voie du silence », p. 43-54.

⁵² PILES, Roger de, *Dialogue sur le Coloris* [1673], Genève, Minkoff, 1973, p. 36.

⁵³ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 472.

⁵⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

⁵⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

décrire le coloris qui est un terme plutôt affectif, ayant peu de rapport à la rationalité. Diderot annonce – d'après la théorie de Roger de Piles – dans ce sens, dans ses *Essais sur la peinture*, que ce sont les couleurs qui transmettent la vie à l'œuvre⁵⁶. Il commence ses « petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « 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 anime⁵⁷ ». C'est la couleur – « le souffle divin » – qui rend vivants les objets inanimés. Chardin, quant à lui, utilise « toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances »⁵⁸ qui apparaissent comme une « écume légère »⁵⁹, une « vapeur qu'on a soufflée sur la toile »⁶⁰. La métaphore de la « vapeur soufflée » renvoie les lecteurs à l'image de Dieu insufflant la vie dans la matière⁶¹. « Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus⁶² » – écrit Diderot en 1763, à propos de Chardin. Les tableaux de Chardin deviennent ainsi des tableaux vivants qui transpirent, qui sont animés par le pouvoir divin, grâce au coloris du peintre. L'idée de soutenir l'importance du coloris contre le dessin en tant que le dernier perfectionnement de la peinture ouvre une nouvelle voie de la théorie de l'art au XVII^e siècle et elle connaît son épanouissement au cours du siècle des Lumières, en premier lieu grâce aux critiques de Diderot écrites sur l'œuvre de Chardin.

C'est en 1765 que Diderot annonce que c'est la technique coloriste qui mène à la vraisemblance des toiles, à la magie de Chardin :

Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée que de près on ne sait ce que sait, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature ; quelquefois il vous plaît aussi de près et de loin⁶³.

Déjà en 1738, Brunaubois-Montador évoque cette manière bien propre à Chardin :

Son goût de peinture est à lui seul : ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue ; c'est au contraire du brute, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceau soient appuyés, et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante ; et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme⁶⁴.

Dans les *Essais sur la vie de M. Chardin*, Charles-Nicolas Cochin emploie également le terme « raboteux » concernant la manière unique de Chardin⁶⁵. Diderot annonce en 1761 que le peintre travaille « avec le faire qui lui est propre ; un faire

⁵⁶ En ce qui concerne la conviction de Diderot sur l'importance des couleurs dans la peinture, il suit à ce point la théorie de Roger de Piles. (Voir DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 158.)

⁵⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 472.

⁵⁸ *Ibid.* p. 476.

⁵⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ TUNSTALL, *Op. cit.*, p. 588.

⁶² DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁶³ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 349.

⁶⁴ BRUNAUBOIS-MONTADOR, Neufville de, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre*, 1738. Cité in DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 165.

⁶⁵ *Ibid.*

rude et comme heurté »⁶⁶. Cette manière « brute » est connue depuis l'époque de Rembrandt : déjà en 1685, Félibien vante ses mérites, il écrit dans ses *Entretiens* à propos du style du peintre hollandais ce qui suit :

Il a si bien placé les teintes et les demi-teintes les unes après des autres, et si bien entendu les lumières et les ombres que ce qu'il a peint d'une manière grossière, et qui même ne semble souvent qu'ébauché, ne laisse pas de réussir, lors, comme je vous l'ai dit, qu'on n'est pas trop près⁶⁷.

À partir du XVII^e jusqu'au XIX^e siècle, les commentateurs de l'œuvre de Rembrandt critiquent et même se moquent non seulement de ses sujets choisis, mais également de sa manière de peindre : « Portées à un plus haut degré d'achèvement, ces formes eussent été d'une laideur intolérable »⁶⁸ – écrit Jacob Burckhardt, historien de l'art du XIX^e siècle dans ses *Leçons sur l'art occidental* à propos de l'*Adoration des bergers*. Selon Gérard Dessons, Rembrandt – mais aussi bien le Greco et Chardin – ouvre « une nouvelle conception de la peinture où le tableau n'est terminé, c'est-à-dire achevé dans sa picturalité même, que s'il est réalisé en tant qu'œuvre ouverte sur son propre devenir... »⁶⁹. Pourtant, Diderot ne méconnaît pas ces tentatives parfois douloureuses du peintre pour atteindre un degré de vérité qui le satisferait lui-même :

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 clairs⁷⁰.

D'après ces lignes se dessine l'image d'un peintre qui travaille minutieusement. Nous voyons ici le paradoxe de la représentation que Diderot ne comprend pas non plus : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit⁷¹ ».

Entre autres, comme nous allons le voir, c'est l'appréciation diderotienne du coloris et de la technique de l'artiste qui contribue au bouleversement de la hiérarchie des genres de la peinture établie par Félibien un siècle plus tôt, en 1667⁷². Nous avons déjà mentionné que la nature morte – le genre cultivé par Chardin – se trouve en bas de cette hiérarchie selon laquelle les peintres des natures mortes – ceux qui peignent des fruits, des fleurs, des coquilles – sont inférieurs aux peintres des paysages. Ainsi, la représentation des choses vivantes, des êtres en mouvement est la plus appréciable, surtout lorsqu'il s'agit de l'image de l'homme qui est tenu pour le plus noble parmi tous les sujets de l'art. Diderot, lui aussi, considère dans ses

⁶⁶ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 218.

⁶⁷ DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 165.

⁶⁸ DESSONS, Gérard, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Teper, 2006, p. 95.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰ DIDEROT, *Salon de 1769*, p. 844.

⁷¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁷² DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 132.

Essais sur la peinture comme la tâche la plus difficile d'un artiste la représentation fidèle de la chair –, à savoir le nu, ce qui évoque sans équivoque la peinture d'histoire :

[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 transpirent imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste⁷³.

Pourtant, Chardin arrive à la représenter : « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement⁷⁴. » Il nous paraît que c'est pour ces mêmes raisons que Diderot annonce en 1761 que « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture⁷⁵ ». Il semble évident que cette affirmation à propos d'un peintre de nature morte est bien contraire à l'idée de la hiérarchie des genres : l'exemple de Jean-Baptiste Greuze soutient cette hypothèse. Bien qu'il devienne membre de l'Académie, non pas comme peintre d'histoire, mais seulement comme peintre de genre, titre qui n'est pas aussi apprécié à l'époque que celui de peintre d'histoire.

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 vous⁷⁶.

Selon la hiérarchie des genres, bien évidemment, un peintre de nature morte se trouve encore plus bas. Pourtant, Chardin est un « homme d'esprit », qui représente la chair « quand lui plaît »⁷⁷, qui « a de l'originalité dans son genre »⁷⁸, qui « entend la théorie de son art », voire « parle à merveille de son art »⁷⁹ ; c'est dans ce sens que Diderot annonce en 1759 que « ses tableaux seront un jour recherchés »⁸⁰ et demande en 1763 « [q]ui est-ce qui paiera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus⁸¹ » ? Les louanges continues de Diderot écrites sur les natures mortes de Chardin contribuent en effet au bouleversement de la hiérarchie des genres et ouvriront ainsi la voie à la valorisation des genres tenus pour mineurs au XIX^e siècle.

Pour conclure, nous trouvons utile de résumer nos résultats en rapport avec la difficulté de la verbalisation à laquelle Diderot s'est heurté continuellement concernant la peinture coloriste de Chardin. Souvent, les critiques de Diderot sur les

⁷³ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 475.

⁷⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁷⁵ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 218-219. Pourtant, nous sommes d'accord avec René Démoris qui remet en cause la relation de la chair de la raie et celle des joues d'une jeune fille, « la plus belle couleur qu'il y a eût au monde ». DÉMORIS, « Diderot et Chardin, la voie du silence », p. 43-54.

⁷⁶ DIDEROT, *Salon de 1769*, p. 865.

⁷⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 476.

⁷⁸ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 219.

⁷⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁸⁰ DIDEROT, *Salon de 1759*, p. 197.

⁸¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

natures mortes de Chardin semblent au premier regard assez simples, énumératives et pareilles à un « inventaire ». Pourtant, ces courtes descriptions sont fortement liées à deux notions qui appartiennent au champ contextuel de l'éloge et qui nous mènent aux querelles artistiques de cette époque. Les notions de « vérité » – liée à « la vraisemblance » et aux « couleurs » – et de « magie du coloris » valorisent la technique méprisée et renvoient à la problématique de la mise en cause du primat du dessin : c'est ainsi que ces notions remettent en question le principe de la hiérarchie des genres. Bien sûr, l'illusion picturale, offerte par la vérité de la représentation et l'effet du coloris n'est qu'une fiction littéraire et théorique, par conséquent, l'éloge de « l'illusion picturale est un procédé descriptif propre à la rhétorique du discours d'éloge »⁸². « La critique d'éloge » est ainsi une stratégie discursive spécifique, une certaine alternative à la description poétique qui est plutôt liée à la peinture narrative. Les stratégies habituelles de la description ne mènent en effet nulle part dans le cas des toiles muettes de Chardin. Pourtant, par ses textes « simples et vrais », Diderot arrive à affecter le lecteur : ce type d'écriture lui permet de s'approcher de l'œuvre et, par là même, également de l'artiste.

⁸² LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 76.