Chardin

Paris, Galeries nationales du Grand Palais
7 septembre - 22 novembre 1999

Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle
5 décembre 1999 - 20 février 2000

Londres, Royal Academy of Arts
9 mars - 28 mai 2000

New York, The Metropolitan Museum of Art
19 juin - 17 septembre 2000

Réunion
des Musées
Nationaux

Cette exposition a été organisée
par la Réunion des musées nationaux, Paris,
les Kunstmuseum et Kunsthalle, Düsseldorf,
la Royal Academy of Arts, Londres,
le Metropolitan Museum of Art, New York.

Elle a été réalisée à Paris grâce au soutien
de LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton.

LVMH
MOËT HENNESSY . LOUIS VUITTON

La muséographie de l'exposition a été conçue
à Paris par Richard Peduzzi,
assisté de Bernard Giraud, et de Cécile Degos
éclairage Jean-Luc Chanonat, signalétique Rudi Meyer,
et réalisée avec le concours des équipes des
Galeries nationales du Grand Palais.

Le projet a été coordonné au Département
des expositions de la Réunion des musées nationaux
par Anne Fréling et Isabelle Mancarella
pour le mouvement des œuvres.

Couverture : *Une petite fille jouant au volant*, dit *La fillette au volant* (détail ; cat. 49). Paris, collection privée.

49, rue Étienne-Marcel, 75001 Paris

ISBN : 2-7118-3846-3
EC 10 3846

Commmissaire

Pierre Rosenberg
de l'Académie française
Président-directeur du musée du Louvre

assisté de
Florence Bruyant

Comité d'organisation

Irène Bizot
Administrateur général
de la Réunion des musées nationaux, Paris

Jürgen Harten
Directeur de la Kunsthalle, Düsseldorf

Sir Philip Dowson
Président de la Royal Academy of Arts, Londres

Philippe de Montebello
Directeur du Metropolitan Museum of Art, New York

Administrateur
des Galeries nationales du Grand Palais
David Guillet

L'expression de notre profonde gratitude va aux collectionneurs privés ainsi qu'aux responsables des collections suivantes qui ont permis, par leur généreuse participation, la réalisation de cette exposition :

ALLEMAGNE
Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg
Francfort-sur-le-Main, Städelscher Museums Verein
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Munich, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

CANADA
Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada
Toronto, Art Gallery of Ontario

ESPAGNE
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

ÉTATS-UNIS
Detroit, The Detroit Institute of Arts
Fort Worth, Kimbell Art Museum
Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation
Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, Ahmanson Foundation Funds
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art
New York, The Frick Collection
The Metropolitan Museum of Art
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
Pittsburgh, Carnegie Museum of Art
Saint Louis, The Saint Louis Art Museum
Springfield, Museum of Fine Arts, Massachussetts
Washington, The Corcoran Museum of Art
National Gallery of Art

FRANCE
Amiens, musée de Picardie-musée d'Amiens
Avignon, fondation Angladon-Dubrujeaud
Bordeaux, musée des Beaux-Arts
Douai, musée de la Chartreuse
Paris, musée Cognacq-Jay
musée de la Chasse et de la Nature
musée du Louvre, département des Arts graphiques
musée du Louvre, département des Peintures
Rennes, musée des Beaux-Arts

GRANDE-BRETAGNE
Édimbourg, National Gallery of Scotland
Glasgow, Hunterian Gallery of Art
Londres, National Gallery of Art

IRLANDE
Dublin, National Gallery of Ireland

RUSSIE
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

SUÈDE
Stockholm, Nationalmuseum

De tous les maîtres de la peinture française, Chardin est l'un des plus attachants, mais aussi l'un des plus secrets. On s'étonne de le voir choisir très tôt un genre réputé « mineur » à son époque : la nature morte, auquel il va consacrer l'essentiel de sa carrière et qu'il va porter tranquillement, sans effort dirait-on, à un point de perfection extraordinaire. On s'étonne de ne lui voir produire ainsi aucune scène religieuse, mythologique ou historique, aucune scène galante même, ce qui le priva certainement d'un grand nombre de commandes et de quelques honneurs. Chardin apparaît comme un homme profondément attaché à son métier de peintre, peu soucieux du monde, œuvrant seul dans le secret de son atelier : « Je n'ai jamais connu personne, notait Diderot, qui l'ait vu travailler. » Et de même que tous ses tableaux – natures mortes et scènes de genre – conservent quelque chose de l'atmosphère grave et méditative où l'on imagine qu'ils furent peints, de même ils demandent au spectateur une attention particulière, presque un recueillement.

Vingt ans après la grande exposition *Chardin* présentée dans ces mêmes Galeries nationales du Grand Palais, cette nouvelle rétrospective invite à mieux mesurer l'importance d'un peintre qui défendit si merveilleusement, pour reprendre le titre du célèbre recueil de Francis Ponge, « le parti pris des choses ». Sa discrétion fut telle en effet que l'on oublie trop souvent qu'en délaissant délibérément toute « histoire », en accordant toute la place à la peinture elle-même, il ne faisait rien de moins qu'ouvrir la voie à la peinture moderne ; aussi bien son œuvre retint-elle l'attention de ceux qui allaient élargir et suivre cette voie : Manet, Cézanne, Matisse... Chardin nous rappelle ainsi que des évolutions décisives dans l'histoire de l'art peuvent se faire sans scandale ni manifeste.

Je remercie tous les organisateurs de cette exposition, et particulièrement Pierre Rosenberg, de l'Académie française, président-directeur du musée du Louvre, ainsi que le président Bernard Arnault qui a apporté le soutien du groupe LVMH/Moët Hennessy.Louis Vuitton à un projet dont il a aussitôt reconnu l'intérêt. Il ne me reste qu'à souhaiter que cette rétrospective obtienne le même succès que celle de 1979, l'un des plus grands qu'ait jamais obtenu à Paris une exposition de peinture ancienne.

Catherine Trautmann
Ministre de la Culture et de la Communication

La familiarité que nous pouvons ressentir à contempler l'œuvre de Chardin ne saurait en occulter la profondeur, l'originalité, la grandeur.

Plus que tout autre, il évoque la beauté et la douceur, l'exceptionnel de moments simples de la vie de chaque jour par ses compositions coutumières bien sûr à la plupart de ses concitoyens, mais aussi, par-delà le temps, à nous-mêmes dans notre propre vie quotidienne. Il réalise ainsi de réels chefs-d'œuvre qui nous séduisent et nous touchent.

Ne pourrait-on dire que Chardin est l'un des premiers peintres à avoir porté aux objets une attention quasi exclusive et passionnée ?

Pour cet artiste qui n'a peint aucune scène religieuse ou mythologique, ils furent peut-être sa seule mythologie et sa seule religion. Tout au long de sa vie, il semble vouloir percer ou surprendre leur mystère. Chardin peint ainsi d'humbles ustensiles, des fruits, des légumes, un bouquet de fleurs ou de simples scènes d'intérieur, mais avec une technique admirable, unique en son temps. Nous savons qu'il fut lui-même très attaché au métier. Il travaillait lentement, scrupuleusement, visant à produire des œuvres parfaites que les connaisseurs savaient aussitôt distinguer et apprécier.

Cet attachement au savoir-faire, ce souci constant de la qualité sont des valeurs exemplaires qui nous habitent, essentielles aux maisons qui œuvrent au sein du groupe LVMH/Moët Hennessy.Louis Vuitton. Aussi nous a-t-il paru légitime d'apporter notre soutien à cette magnifique exposition, comme nous l'avons fait par le passé pour les rétrospectives Poussin, Cézanne et Georges de La Tour, ces autres grands maîtres de la peinture française qui, comme Chardin, travaillèrent portés par la même exigence de perfection et dont le talent nourrit et renforce notre détermination à nous tourner vers l'avenir.

Bernard Arnault
Président de LVMH/Moët Hennessy.Louis Vuitton

Sommaire

Avant-propos

Le 29 janvier 1979, l'exposition Chardin *ouvrait ses portes au public du Grand Palais. Elle fut ensuite présentée aux musées de Cleveland et de Boston. Chardin s'était éteint à Paris le 6 décembre 1779. Célébrer le deuxième centenaire de sa disparition s'imposait. Aussi curieux que cela puisse paraître, c'était la première manifestation exhaustive (du moins telle était son ambition) consacrée à l'artiste.*

Vingt ans déjà, vingt ans seulement… Pourquoi, aujourd'hui, refaire une exposition Chardin ? En quoi diffère-t-elle de la précédente ? Qu'avons-nous compris grâce à l'exposition de 1979 ? Qu'avons-nous appris durant ces vingt années ? Que nous apportera la nouvelle exposition ? Qu'espérons-nous d'elle ?

Chardin est né à Paris le 2 novembre 1699, l'année de la mort de Racine, il y a exactement trois siècles. Nous ne pensons pas qu'il faille obligatoirement célébrer tous les anniversaires. Celui de Chardin mérite exception : une nouvelle génération qui n'avait pas vu l'exposition de 1979, de nouveaux lieux, Düsseldorf, la Royal Academy de Londres, le Metropolitan Museum de New York, en seront les (heureux, espérons-le) bénéficiaires. Préfère-t-on aujourd'hui comme il y a vingt ans les natures mortes de Chardin à ses scènes de genre ? Sait-on encore prendre son temps, « s'arrêter 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 », comme le souhaitait Diderot (Salon de 1767) ? Peut-on toujours regarder ses tableaux pour le seul plaisir de l'œil, pour la satisfaction de l'esprit ? L'apparente et trompeuse simplicité des œuvres de Chardin trahirait-elle les ambitions de l'artiste ? Chardin s'est voulu de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il a souvent été considéré comme le symbole de son siècle. Il a pris soin de dissimuler sous une apparente aisance ses laborieuses et éprouvantes recherches, tout fait aussi pour ne pas déranger. Pour cachées qu'elles soient, la modernité et l'originalité de son approche, le caractère subversif de son art n'en sont pas moins réels.

Il ne nous revient pas de tirer les conclusions de l'exposition de 1979, d'en analyser les résultats, d'en faire le bilan. Il nous semble cependant, et les deux splendides monographies de Philip Conisbee (1986) et de Marianne Roland Michel (1994) ne nous paraissent pas contredire cette assertion, que, sur bien des points, les acquis de l'exposition de 1979 n'ont pas été remis en cause : claire séparation des originaux et des copies, des répliques autographes et des répétitions avec changements, chronologie – nous reviendrons bientôt sur ce point –, évolution stylistique, provenance des œuvres, rôle des gravures d'après les scènes de genre, analyse et relecture des documents d'archives, bibliographie exhaustive, etc.

Certes nous fûmes critiqué et nous nous sommes nous-même critiqué : c'est le mérite de toute exposition de permettre, grâce à la réunion d'un grand nombre d'œuvres d'un même artiste, de vérifier, devant les originaux, les hypothèses que l'on avait avancées à partir de souvenirs de voyage ou de documents photographiques. Les deux conférences

sur Chardin, les premières Franklin D. Murphy Lectures de l'université du Kansas (Lawrence), que nous eûmes à prononcer en avril 1979, eurent l'ambition de « faire le point » sur l'exposition de 1979 et de regrouper les plus importantes découvertes consécutives à celle-ci. Ces conférences donnèrent lieu à un petit ouvrage publié, en anglais, en 1983, à la même date que notre Classique de l'Art *Flammarion (l'édition italienne Rizzoli parut la première).*

Nous ne voulons pas donner ici la liste détaillée des nouveautés chardiniennes postérieures à 1979. La bibliographie du catalogue de 1999, la réédition prévue pour 1999 du Classique de l'Art *de 1983, le catalogue de 1999 lui-même pour les faits les plus marquants, s'y emploieront. Mais, il faut en convenir, rien d'essentiel n'est venu bouleverser nos conclusions de 1979, remettre en cause un catalogue qui, on excusera notre manque de modestie, dans ses grandes lignes comme dans les détails de son érudition, nous paraît resté « valable » (l'on voudra bien nous pardonner l'expression).*

Qu'avons-nous appris depuis 1983 ? Répétons que les erreurs les plus grossières du catalogue de 1979 – les perdrix rouges et les perdrix grises se distinguent grâce à la couleur de leurs pattes – comme les plus bénignes – la Garde attentive *(dit aussi les* Aliments de la convalescence *[cat. 65]) tient une coussole et non un poêlon, etc. – ont été rectifiées dans nos deux publications de 1983.*

*Nous connaissons aujourd'hui la date précise du suicide à Venise du fils de Chardin, Jean-Pierre, un peintre raté : le 7 juillet 1772. Nous savons qu'en avril de la même année un certain Joseph Adam, de Rouen, se déclare élève de Chardin, que Livois n'était pas marquis et qu'en 1770, un an avant la conversion de Chardin au pastel, Perronneau, lui-même pastelliste de génie, mentionne le nom de l'artiste dans une lettre adressée à leur ami commun, le dessinateur orléanais Thomas-Aignan Desfriches. Quelques tableaux dont on avait perdu la trace ont fait surface mais rares, et encore s'agit-il toujours de natures mortes, sont les compositions nouvelles, les découvertes absolues. D'autres tableaux ont changé de main au profit des musées de Lille (cat. 4), du Louvre (cat. 24 et 68) mais aussi des musées de Madrid (collection Thyssen : cat. 8 et 9), de Houston ou de Tokyo (fondation Fuji ; nous faisons allusion à l'*Étude du dessin *et à la* Bonne éducation : *les deux pendants [nos 94 et 95 du catalogue de 1979] étaient restés réunis jusqu'à nos jours, ils étaient en Suède depuis deux siècles !).*

En quelques cas, le dépouillement des catalogues de vente anciens (par Burton Fredericksen et Benjamin Peronnet pour la France) a permis de mieux comprendre le cheminement de certaines œuvres. Quant à la chronologie, elle n'a guère été modifiée depuis vingt ans. La chronologie, est-ce si important, demandera-t-on ? Nous avons souvent tenté de répondre à cette question sans toujours convaincre. Écoutons Picasso : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance… Je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible… » (Brassaï, Conversations avec Picasso, *Paris, Gallimard, 1964, p. 140). Quel dommage que Chardin n'ait pu entendre et suivre ce conseil !*

Dans un domaine tout spécialement, les publications concernant Chardin se sont multipliées : la nouvelle histoire de l'art, avant tout anglo-saxonne, s'est emparée de l'œuvre du peintre à fin interprétative (Baxandall, Bryson, Crow, Fried…). L'essai de Colin Bailey dans le présent catalogue nous dispense de commenter ces travaux parfois stimulants mais pas toujours convaincants. En France, René Démoris s'est livré à une analyse psychanalytique de l'œuvre du peintre qu'il a bien voulu poursuivre ici-même.

Sur des points sur lesquels nous nous interrogions il y a déjà vingt ans, on le constatera à regret, les progrès sont minces. Ainsi, que sait-on des sentiments religieux du peintre, ses liens avec la pensée janséniste renaissante ? Il manque toujours un livre sur Chardin et

Diderot : à quelle date et en quelles circonstances se rencontrèrent-ils ? Se voyaient-ils en dehors du Salon ? Pourquoi Chardin ne fit-il pas un portrait au pastel de Diderot ? S'il y a une esthétique, une théorie esthétique de Diderot, que doit-elle à Chardin ?

Une observation à propos des quatre-vingt-dix-neuf tableaux qui figurent au catalogue de 1999. Aucun des quatre lieux de l'exposition, pas même Paris, ne pourra les présenter tous. Dix-sept de ces œuvres étaient absentes de l'exposition de 1979, soit qu'à l'époque nous n'ayons pas cru devoir les emprunter, soit que leur prêt nous ait alors été refusé (musée Frick à New York, cat. 7 et 69 ; collection Thyssen à Madrid, cat. 8 et 9 ; un des tableaux d'Ottawa, cat. 54 ; la Ratisseuse *de Washington, cat. 57 ; trois des tableaux de Karlsruhe, cat. 10, 11 et 13 ; la version de Minneapolis des* Attributs des Arts, *cat. 90), soit encore que les tableaux étaient inconnus en 1979 : la version de Los Angeles des* Bulles de savon *(cat. 43), celle aujourd'hui à Fort Worth du* Jeune écolier qui dessine *(cat. 37), la splendide version exposée au Salon de 1738 du* Garçon cabaretier *(n° 52), la* Nature morte à la raie *de la collection Jacques Doucet, aujourd'hui propriété de la fondation Angladon-Dubrujeaud d'Avignon (cat. 28) et, enfin, un superbe exemplaire de la* Nature morte aux trois harengs *(cat. 35 ; nous présentions en 1979 la version d'Oxford).*

Est-ce à dire que l'exposition de 1999 est plus complète que celle de 1979 ? Tel n'était pas notre propos. Reconnaissons tout d'abord que nous avons essuyé quelques cruels refus de prêt et parfois difficilement compréhensibles… Nous faisons allusion aux grandes natures mortes du musée Jacquemart-André à Paris. Manquent également à l'appel, et c'est désolant, la Maîtresse d'école *de la National Gallery de Londres, le grand* Lièvre à la marmite *de Stockholm, une version de la* Femme à la fontaine…

Il serait faux de croire que nous avons voulu refaire à l'identique l'exposition de 1979. Notre ambition n'était pas la même : c'est volontairement que nous avons exclu les dessins, les portraits (à l'huile), nous avons également renoncé aux singeries, aux trompe-l'œil en grisaille… Pour quelles raisons ? Une avant tout l'emporte. Nous avons souhaité présenter les tableaux les plus achevés de l'artiste, les plus parfaits, les plus harmonieux, ceux qui ne laissaient rien à désirer. En revanche, il nous a paru indispensable de nous livrer à des confrontations, à des comparaisons d'œuvres qui à ce jour n'avaient jamais été réunies : les trois Pourvoyeuses *(Ottawa, Potsdam, Paris, cat. 54, 55 et 56), les* Ratisseuses *de Washington et de Munich (cat. 57 et 58), les* Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées *de Saint-Pétersbourg (en 1979, on disait encore Leningrad !) et de Minneapolis (cat. 89-90), enfin les* Serinettes *du Louvre et du musée Frick de New York (cat. 68-69).*

Nous n'avons pas non plus voulu refaire le même catalogue. Celui de 1979 (vingt-cinq mille exemplaires vendus !), dont nous gardons quelque fierté, sera réimprimé. Celui de 1999, entièrement illustré en couleurs, est moins détaillé, les notices en sont plus courtes. Il est précédé de plusieurs essais dus aux meilleurs spécialistes. Nous avons nous-même écrit un texte qui se distingue sensiblement de celui de 1979. Nous y avons développé l'idée, que l'on pourra qualifier de paradoxale, d'un Chardin à contre-courant de son époque et ne se pliant en aucune façon aux pratiques de son siècle. Non pas tant un Chardin autodidacte qu'un Chardin subversif malgré lui…

Nous avons publié en 1963 aux éditions Skira un petit livre sur Chardin fréquemment réédité et souvent traduit. Nous ne sommes toujours pas sûr de connaître l'artiste, mais nous le reconnaîtrions aisément s'il se promenait dans les rues de son quartier, Saint-Germain-des-Prés. Nous savons également que chaque fois que l'on rassemble des tableaux de Chardin, que l'on réunit un ensemble de ses toiles, se produit un miracle difficilement explicable. Loin de provoquer l'ennui, loin de paraître monotones, les tableaux du peintre se répondent les uns les autres, se renvoient les uns aux autres et paraissent encore plus beaux, plus émouvants, plus « magiques »…

L'exposition de 1979 reçut plus de trois cent cinquante mille visiteurs, près de quatre mille cinq cents visiteurs payants par jour. Seront-ils aussi nombreux en 1999 ? Seront-ils toujours aussi séduits par la calme beauté des tableaux de Chardin ?

Il me revient l'agréable devoir de remercier tous ceux qui m'ont aidé à mener à bien cette exposition :

Claude d'Anthenaise, Richard Armstrong, Katharine Baetjer, Colin B. Bailey, Herbert Beck, Claire Béchu, Irène Bizot, Bénédicte Boissonnas, Elisabeth Boyer, Cécile Breffeil, Arnaud Brejon de Lavergnée, José Cabanis, Bernadette Caille, Görel Cavalli-Björkman, Hugues Charreyron, Mme Chevrier, Jean Clair, Timothy Clifford, Florence E. Coman, John Collins, Philip Conisbee, Fionnuala Croke, Jean-Pierre Cuzin, Annie Defarges, René Démoris, Claudia Denk, Ekaterina Deriabina, Sylvie Dubois, Marie-Martine Dubreuil, Marie-Anne Dupuy, Guillaume Faroult, Victoria Fisher, Anne Fréling, Burt Fredericksen, Marie-Thérèse Genin, Neil Mac Gregor, Peter R. Griffith, Louise Hadorph, Jürgen Harten, M. et Mme d'Illiers, Guido Jansen, Martha Kelleher, Gina Koziatek, Bernard Lagacé, Alastair Laing, Patrick La Tour, Amaury Lefébure, Christophe Leribault, Tomas Llorens, Michael Maek-Gérard, Judith W. Mann, J. Patrice Marandel, Anne de Margerie, Véronique Meunier, Jérôme Meyssonnier, Edgar Munhall, Guillaume Nahon, Patrick Noon, Benjamin Peronnet, Madeleine Pinault, Mathieu Pinette, Geneviève Ponge, Hélène Prigent, Eliza Rathbone, Joseph J. Rishel, Gertrude Rosenberg, Philippine de Rothschild, Laurent Salomé, Jean-Pierre Samoyault, Scott Schaefer, Klaus Schrenk, Oliver Seifert, Helge Siefert, Charles Stuckey, Margret Stuffmann, Matthew Teitelbaum, Jennifer L. Vanim, Isabelle Vazelle, Françoise Viatte, Claus Virch, Nicole Willk-Brocard, Éric Zafran.

PIERRE ROSENBERG

Le 4 juin 1999, s'ouvrait à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe une belle et importante manifestation : Jean Siméon Chardin 1699-1779 Werk Herkunft Wirkung, *due à l'initiative du directeur du musée, Klaus Schrenk et de Dietmar Lüdke. Dix-huit des Chardin que nous présentons ici y figuraient. L'exposition de Karlsruhe ne se contentait pas de présenter un ensemble d'œuvres de Chardin mais montrait encore des natures mortes et des scènes de genre nordiques et françaises qui avaient pu inspirer Chardin ou en tiraient leur inspiration. Le catalogue, du à une équipe de rédacteurs, était précédés d'essais rédigés par Marianne Roland Michel, Pierre Rosenberg, Dorit Hempelmann, Dietmar Lüdke, Margret Klinge et Andreas Gruschka. Il ne nous a pas été possible de prendre en compte, pour le présent catalogue, les recherches de cet ouvrage.*

Biographie

1699

2 novembre : Naissance à Paris, rue de Seine, de Jean-Siméon Chardin, fils de Jean Chardin, maître menuisier, et de Jeanne-Françoise David, sa seconde épouse. Baptisé le lendemain à Saint-Sulpice, l'enfant eut pour parrain un confrère de son père, Siméon Simonet, et pour marraine Anne Bourgine, femme de Jacques Le Riche, de même profession. (Extrait des registres des baptêmes de l'église paroissiale Saint-Sulpice à Paris. Archives de l'Hôtel de Ville, détruites le 24 mai 1871. Publié pour la première fois par Edmond et Jules de Goncourt, 1863, p. 516, note 1.[1])

1720

20 avril : Le peintre Noël-Nicolas Coypel (1690-1734) assiste, à Saint-Sulpice, au mariage de la sœur de Jean-Siméon, Marie-Claude, qui épouse un marchand de soie, Claude-Michel Bulté. À cette date, la famille Chardin habite 21, rue du Four, au coin de la rue Princesse (Pascal et Gaucheron, 1931, p. 59).

1723

6 mai : Premier contrat de mariage entre Chardin et Marguerite Saintard, fille de Simon-Louis Saintard, marchand bourgeois de Paris, et de Françoise Pantouflet (Archives nationales, M.C., CVI, 215).

1724

3 février : Chardin est reçu maître peintre de l'Académie de Saint-Luc après un apprentissage présumé dans les ateliers de Pierre-Jacques Cazes (1676-1754) et de Noël-Nicolas Coypel (1690-1734) [Archives nationales, M.C., XXVII, 172].

1727

27 décembre : Jean-Siméon paraphe le contrat de mariage qui unit Louis Barère, maître peintre, et Henriette-Suzanne Silvestre, fille de Louis Silvestre l'Aîné (1669-1740), peintre ordinaire du roi (Rambaud, 1964, p. 201).

Jean-Siméon CHARDIN, *Autoportrait* dit *Portrait de Chardin à l'abat-jour* (cat. 98), Paris, musée du Louvre

1728

27 mai : Chardin présente plusieurs tableaux à l'Exposition de la Jeunesse, place Dauphine, dont la *Raie* (cat. 2) et le *Buffet* (cat. 12) [sans catalogue ; voir Dorbec, 1905, et Guiffrey, 1908].
25 septembre : Agréé et reçu le même jour à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre « dans le talent des animaux et des fruits », Chardin offre la *Raie* (cat. 2) et le *Buffet* (cat. 12) [P.V., V, 1883, p. 47-48].

1729

5 février : Chardin renonce à la maîtrise de l'Académie de Saint-Luc (Archives nationales, M.C., XXVII, 172).
5 décembre : Jean-Siméon reçoit 250 livres 10 sols pour sa participation au décor du feu d'artifice tiré à Versailles à l'occasion de la naissance du Dauphin, d'après des dessins de J.-A. Meissonnier (1675-1750) [Archives nationales, O[1] 2858 ; Chennevières, 1888, p. 57].

1730

15 février : Première mention de Chardin dans l'arrêté de comptes de Conrad-Alexandre de Rothenbourg (1683/84-1735), ambassadeur de France à Madrid (Archives nationales, M.C., XXIII, 490).

1731

26 janvier : Deuxième contrat de mariage entre Chardin et Marguerite Saintard. La future ayant eu des revers de fortune, le montant de la dot, initialement fixé à 3 000 livres en 1723, est réduit à 1 000 livres (Archives nationales, M.C., CXVII, 377).
1er février : Célébration du mariage à Saint-Sulpice (Edmond et Jules de Goncourt, 1864, p. 152, note 2).
2 avril : Mort de Jean Chardin, père de l'artiste (Génisson, 1975, p. 1).
18 novembre : Baptême de Jean-Pierre Chardin, fils aîné du peintre et de Marguerite Saintard (Jal, 1867). Jean-Siméon collabore à la restauration des fresques de la galerie François Ier à Fontainebleau, aux côtés de Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) [Archives nationales, O[1] 2230 et 2231].

1732

12 juin : Chardin expose place Dauphine des tableaux d'ustensiles, deux dessus-de-porte peints pour le comte de Rothenbourg (cat. 21 et 22), ainsi qu'un trompe-l'œil d'après François Flamand (*Mercure de France*, juillet 1732, p. 1612).

1733

Jean-Siméon peint ses premiers tableaux à figures.
3 août : Baptême de la fille du peintre, Marguerite-Agnès, morte en bas âge en 1736 ou 1737 (Jal, 1867).

1734

24 juin : Chardin envoie seize tableaux à l'Exposition de la Jeunesse, place Dauphine, dont *Femme cachetant une lettre* (cat. 33) et la *Blanchisseuse* (cat. 34) [*Mercure de France*, juin 1734, p. 1405].
27 novembre : Jean-Siméon assiste à la réception à l'Académie de son ami Joseph Aved (1702-1766) [P.V., V, 1883, p. 148].
4 décembre : Date figurant sur le *Souffleur*, portrait de Joseph Aved (cat. 44).

1735

13 avril : Mort de Marguerite Saintard, rue Princesse. Elle est inhumée deux jours après (Archives nationales, M.C., CXVII, 417).
Juin : Chardin soumet sa candidature au poste d'officier de l'Académie avec « quatre petits morceaux excellents représentant de petites femmes occupées dans leur ménage et un jeune garçon s'amusant avec des cartes » (*Mercure de France*, juin 1735, p. 1383-1386).

1737

18 août-5 septembre : Réouverture du Salon du Louvre, interrompu depuis 1704, à l'exception de celui de 1725. Chardin y présente sept scènes de genre : la *Femme à la fontaine*, la *Blanchisseuse* (cat. 34), le *Château de cartes*, le *Souffleur* (cat. 44), un *Petit enfant avec les attributs de l'enfance*, une *Petite fille assise s'amusant avec son déjeuner*, la *Fillette au volant* (cat. 49).
14 novembre : Chardin est nommé tuteur de son fils Jean-Pierre (Archives nationales, M.C., CXVII, 417).
18 novembre : Inventaire après décès de Marguerite Saintard, dressé par Aved et clos le 2 décembre suivant. La prisée énumère différents meubles et objets usuels immortalisés par Jean-Siméon dans ses œuvres, comme la *Fontaine de cuivre*, ainsi qu'« une petite esquisse de Vateaux [*sic*], peinte sur bois, représentant une bataille » (Archives nationales, M.C., CXVII, 417, publié intégralement par Pascal et Gaucheron, 1931, p. 62-70).

1738

Mai : Le *Mercure de France* (p. 955) annonce la première gravure d'après un tableau de Chardin, *Femme cachetant une lettre*, par Étienne Fessard (1714-1777).
Juillet : Parution des premières estampes d'après Chardin dues à Cochin père (1688-1754), graveur attitré de Jean-Siméon : le *Jeune soldat* et la *Petite fille aux cerises* (*Mercure de France*, juillet 1738, p. 1603).

18 août-19 septembre : Chardin expose neuf tableaux au Salon, dont certains exécutés plusieurs années auparavant : le *Garçon cabaretier* (cat. 52), l'*Ouvrière en tapisserie* (cat. 36), la *Récureuse*, un *Jeune écolier qui dessine*, la *Femme cachetant une lettre* (cat. 33), l'*Enfant au toton* (cat. 50), le *Jeune dessinateur* (cat. 51), le *Portrait d'une petite fille de M. Mahon, marchand, s'amusant avec sa poupée*. Vente Andrew Hay à Londres. Vraisemblablement la première vente publique cataloguée où figure une œuvre de Chardin, la *Petite fille aux cerises*.

1739

Juin : Le *Mercure de France* (p. 1367) annonce deux estampes d'après Chardin, la *Fontaine* et la *Blanchisseuse*, gravées par C.-N. Cochin.
6 septembre-30 septembre : Chardin participe au Salon avec six tableaux : une *Dame qui prend du thé* (cat. 46), les *Bulles de savon*, la *Gouvernante* (cat. 59), la *Pourvoyeuse* (cat. 54), des *Tours de cartes*, la *Ratisseuse* (cat. 57).
Décembre : Le *Mercure de France* (p. 2883) signale la mise en vente de trois gravures : les *Bulles de savon*, la *Joueuse d'osselets* par Filloeul et la *Gouvernante* par Lépicié.

1740

22 août-15 septembre : Chardin présente cinq tableaux au Salon : le *Singe peintre*, le *Singe de la philosophie*, la *Mère laborieuse* (cat. 60), le *Bénédicité* (cat. 61), la *Maîtresse d'école*. Sont également exposées deux estampes de C.-N. Cochin d'après Chardin : le *Garçon cabaretier* et l'*Écureuse*.
27 novembre (dimanche) : À Versailles, le surintendant des Bâtiments du roi, M.-P. Orry (1689-1747), présente Chardin à Louis XV. L'artiste offre au souverain la *Mère laborieuse* et le *Bénédicité*, aujourd'hui au Louvre (cat. 60 et 61) [*Mercure de France*, novembre 1740, p. 2513].

1741

1er-23 septembre : Chardin n'expose que deux tableaux au Salon du Louvre : la *Toilette du matin* (cat. 63), propriété du comte Tessin (1695-1770), ambassadeur extraordinaire de Suède à Paris, et le *Fils de M. Le Noir s'amusant à faire un château de cartes* (cat. 47).
Décembre : L'estampe de Le Bas (1707-1783) d'après la *Toilette du matin* est annoncée par le *Mercure de France* (p. 2697). Mehemet Effendi, ambassadeur extraordinaire du sultan, visite l'atelier de Chardin (Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, fonds Deloynes, t. 47, nº 1219, p. 13).

1742

5 janvier : Chardin, gravement malade, n'est pas présent à l'Académie.
25 août-21 septembre : Chardin ne participe pas au Salon.
Novembre : Le *Mercure de France* (p. 2506) annonce la mise en vente de deux estampes d'après Chardin, la *Pourvoyeuse* et l'*Enfant au toton*.
Lépicié grave la *Fillette au volant*.

1743

Janvier : Le *Mercure de France* (p. 149) annonce successivement la parution de trois estampes d'après Chardin : celle de Lépicié d'après la *Ratisseuse* et deux autres, en couleur, dues à Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785) représentant l'*Ouvrière en tapisserie* et le *Jeune dessinateur*.
5 août-25 août : Chardin expose trois scènes de genre au Salon : le *Portrait de Madame Le... tenant une brochure*, *Enfants qui s'amusent au jeu de l'oie*, *Enfants qui font des tours de cartes*. Y sont également présentées trois gravures de P.-L. Surugue (1710-1772) d'après Chardin : l'*Antiquaire*, le *Peintre* et l'*Inclination de l'âge* (*Portrait d'une petite fille de M. Mahon, marchand, s'amusant avec sa poupée*), d'après le tableau (disparu) exposé au Salon de 1738 sous le nº 149.
28 septembre : Chardin est élu conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture (P.V., V, 1883, p. 351).
Septembre : Parution de l'estampe de Lépicié d'après le *Château de cartes*, annoncée par le *Mercure de France* (p. 2061).
7 novembre : Chardin perd sa mère (Archives nationales, M.C., LXXXII, 263).

1744

Avril : La gravure de Surugue d'après les *Enfants qui font des tours de cartes* est annoncée dans le *Mercure de France* (p. 780).
1er novembre : Contrat de mariage entre Chardin et Françoise-Marguerite Pouget, âgée de trente-sept ans, veuve de Charles de Malnoé, bourgeois de Paris, ancien mousquetaire du roi. Parmi les témoins figurent les deux frères de l'artiste, Juste et Noël-Sébastien (Archives nationales, M.C., LXXXII, 265).
26 novembre : Le mariage est célébré à Saint-Sulpice (Jules et Edmond de Goncourt, 1864, p. 155-156, note 2).
Décembre : Le *Mercure de France* (p. 137) annonce la mise en vente de l'estampe de Lépicié d'après le *Bénédicité* de Chardin appartenant à Louis XV.

1745

Janvier : Le *Mercure de France* (p. 152) annonce la gravure de Lépicié d'après le *Souffleur*.

Mai : Vente après décès du chevalier Antoine de la Roque (1672-1744) qui, par ses articles élogieux publiés dans le *Mercure de France*, joua un rôle non négligeable dans la réputation du peintre. C'est la première vente publique parisienne où figurent des Chardin.
Août : Chardin n'expose pas au Salon. Y sont présentées trois gravures d'après Chardin : le *Souffleur* et le *Bénédicité* par Lépicié, ainsi que les *Tours de cartes* par Surugue.
6 octobre : Début de la correspondance échangée entre Carl Gustav Tessin (1695-1770) et son successeur Scheffer (1715-1786), concernant l'acquisition d'œuvres de Chardin destinées à la princesse Louise Ulrique de Suède, sœur de Frédéric le Grand (Heidner, 1982).
21 octobre : Naissance et baptême d'Angélique-Françoise Chardin (Jal, 1867).

1746

23 avril : Décès d'Angélique-Françoise, placée en nourrice à Nogent-le-Roi (Rosenberg, 1983, *New Thoughts*, p. 15).
25 août-25 septembre : Jean-Siméon participe au Salon avec quatre tableaux : le *Portrait de M. ayant les mains dans son manchon*, le *Portrait de M. Levret*, le *Bénédicité* (cat. 62), les *Amusements de la vie privée* (cat. 64). À ce même Salon figure la gravure de Surugue d'après le *Jeu de l'Oye* de Chardin.

1747

Mars : Chardin habite 13, rue Princesse, paroisse Saint-Sulpice, dans un immeuble appartenant à son épouse (Archives nationales, S 2842).
Juin : Annonce dans le *Mercure de France* (p. 131) de l'estampe de Surugue d'après les *Amusements de la vie privée*.
3 août : Jean-Siméon cède son ancien logis, situé rue Princesse, au coin de la rue du Four, à son frère Juste Chardin, maître menuisier (Archives nationales, M.C., LXXXII, 281).
25 août-25 septembre : Chardin expose au Salon les *Aliments de la convalescence* (cat. 65).
Octobre : Le *Mercure de France* (p. 138) annonce la parution de la gravure de Surugue l'*Instant de la méditation*, d'après Chardin.

1748

13 juin : Jean-Siméon assiste, en compagnie de Jean-Charles Frontier (1701-1763), peintre ordinaire du roi, au mariage de sa sœur, Marie-Claude Chardin, avec un marchand, Jean-Baptiste Mopinot (Jal, 1867).
25 août-septembre : Chardin n'expose qu'un tableau au Salon, l'*Étude du dessin*, destiné à la cour de Suède.

1751

25 août : Chardin présente au Salon la *Serinette* (cat. 68), œuvre commandée par Louis XV grâce à l'entremise du surintendant Le Normant de Tournehem et du Premier peintre Charles-Antoine Coypel.

1752

3 février : Chardin reçoit 1 500 livres en paiement de la *Serinette* (Archives nationales, O[1] 1921[B]).
7 septembre : Le marquis de Vandières l'informe que le roi lui octroie une pension de 500 livres. C'est la première gratification accordée à l'artiste (Archives nationales, O[1] 1907[B], 1752, vol. 21).

1753

25 août-25 septembre : Chardin participe au Salon avec neuf tableaux : l'*Étude du dessin*, la *Bonne éducation*, le *Souffleur* (cat. 44), un *Aveugle*, un *Chien, un singe et un chat*, une *Perdrix et des fruits*, deux tableaux de *Fruits*, un *Lièvre mort avec fusil, gibecière et poire à poudre*.
Novembre : Le *Mercure* de *France* (p. 160) annonce la mise en vente de l'estampe de Laurent Cars (1699-1771) d'après la *Serinette*.

1754

31 août : Jean-Pierre Chardin, seul enfant survivant du peintre, remporte le Grand Prix de peinture de l'Académie, sur un sujet historique, *Mathatias* (P.V., VI, 1885, p. 394-395).
22 septembre : Entrée de Jean-Pierre Chardin à l'École royale des élèves protégés (Courajod, *L'École royale des élèves protégés*, 1874, p. 177).

1755

22 mars : Élection à l'unanimité de Chardin au poste de trésorier de l'Académie. Charles-Nicolas Cochin fils (1715-1790), ardent défenseur de l'artiste, lui-même récemment promu secrétaire à la suite de Lépicié, dut jouer un rôle important dans cette nomination (Archives nationales, O[1] 1925[A]).
12 mai : Chardin prend ses fonctions de trésorier de l'Académie (Archives nationales, O[1] 1925[B], 1778).
23 août : Chardin est désigné pour présider à l'accrochage des tableaux du Salon en raison de la défection de Portail, malade (P.V., VI, 1885, p. 422).
28 août-septembre : Chardin présente au Salon des *Enfants jouant avec une chèvre* et un tableau d'*Animaux*. Y figure également l'estampe de Le Bas (1707-1783) d'après l'*Économe*.

1757

27 mai : Le roi attribue à Chardin le logement (atelier n° 12[2]) laissé vacant aux galeries du Louvre par le décès de l'orfèvre François-Joseph Marteau, en face de l'église Saint-Thomas.
11-12 août : Violente querelle entre Chardin et son fils

à propos de la succession de Marguerite Saintard (J.-J. Guiffrey, *Courrier de l'Art*, 9 août 1883, n° 32, p. 386-387).
25 août-septembre : Chardin expose six tableaux au Salon : *Fruits et animaux*, la *Table de cuisine*, la *Table d'office*, la *Récureuse*, le *Portrait en médaillon de M. Louis*, une *Pièce de gibier avec une gibecière et une poire à poudre*. À ce même Salon, J.-P. Le Bas (1707-1783) présente deux gravures d'après Chardin : la *Bonne éducation* et l'*Étude du dessin*.
13 septembre : Jean-Pierre Chardin reçoit son brevet de pensionnaire à l'Académie de France à Rome (*Correspondance des Directeurs*, t. XI, 1901, p. 196).
13 décembre : Jean-Pierre Chardin est à Rome (*Correspondance des Directeurs*, t. XI, 1901, p. 196).
Décembre : Mise en vente des estampes de J.-J. Flipart (1719-1782), d'après la *Dévideuse* et le *Dessinateur*, annoncée dans le *Mercure de France* (p. 171).

1758

Parution d'une gravure d'Antoine Schlechter d'après le *Portrait d'Andréas Levret* de Chardin, exposé au Salon de 1746 sous le n° 74.

1759

18 mars : Un domestique sans condition, François Renaud, dérobe un gobelet d'argent dans l'appartement de Chardin au Louvre. L'objet, souvent représenté par le peintre, lui sera restitué (Bibliothèque de l'Arsenal, Archives de la Bastille, carton 12051, p. 92-102).
25 août : Chardin participe au Salon avec neuf tableaux : un *Retour de chasse*, deux tableaux représentant des *Pièces de gibier avec un fourniment et une gibecière*, *Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes* (cat. 76), *Panier de pêches, raisin blanc et noir avec rafraîchissoir et verre à pied* (cat. 77), *Théière blanche avec raisin blanc et noir, pomme, châtaignes, couteau et bouteille* (cat. 75), un tableau de *Fruits*, un *Jeune dessinateur*, une *Ouvrière en tapisserie*. C'est le premier Salon que Diderot commente.

1760

Août : La reine de Suède Louise Ulrique envoie à Chardin une médaille en remerciement des estampes qu'il lui a dédiées, l'*Étude du dessin* et la *Bonne éducation* (*Mercure de France*, août 1760, p. 195). La Tour exécute un portrait de Chardin au pastel (musée du Louvre, département des Arts graphiques) et l'expose au Salon l'année suivante.

1761

13 juillet : Nomination officielle de Chardin pour l'accrochage du Salon en remplacement de Portail, charge délicate dont il s'acquittera avec bonheur, à l'exception d'une brève querelle l'opposant à Jacques-Charles Oudry fils (1720-1778) [Archives nationales, O[1] 1925[B], dossier 7, 1761].
25 août : Chardin expose huit tableaux au Salon, dont « une répétition avec changements » du *Bénédicité*, plusieurs tableaux d'*Animaux*, des *Vanneaux*, le *Bocal d'abricots* (cat. 78), le *Melon entamé* (cat. 79), le *Panier de fraises des bois* (cat. 81). À ce même Salon, Surugue présente une estampe d'après l'*Aveugle* de Chardin.
5 septembre : Jacques-Charles Oudry fils, mécontent de l'accrochage, adresse une lettre d'insultes à Chardin qui, soutenu par l'Académie, obtient réparation le 26 septembre (P.V., VII, 1886, p. 176-177).

1762

Janvier : Le *British Magazine* (p. 32) reproduit la gravure de Lépicié d'après le *Château de cartes* de Chardin et en offre une épreuve à ses abonnés.
29 mai : Chardin et G. Coustou (1716-1777) sont chargés par l'Académie de rendre visite à Pigalle, gravement malade. Jean-Siméon reproduira à plusieurs reprises le célèbre *Mercure* du sculpteur, lui-même fervent admirateur de son confrère dont il possédait six œuvres (P.V., VII, 1886, p. 193).
21 juillet : Jean-Pierre Chardin est enlevé par des corsaires anglais au large de Gênes alors qu'il regagnait la France (*Correspondance des Directeurs*, t. XI, 1901, p. 429).

1763

5 mai : Marigny gratifie Chardin de 200 livres de pension supplémentaire en dédommagement du soin apporté à l'accrochage des Salons (Archives nationales, O[1] 1110, 1763, p. 219).
15 août : Chardin présente six tableaux au Salon : le *Bouquet* (cat. 72 ?), le *Bocal d'olives* (cat. 80), *Raisins et grenades* (cat. 83), la *Brioche* (cat. 84), le *Débris d'un déjeuner* et un tableau de *Fruits*.

1764

28 octobre : Sur la recommandation de Cochin, Jean-Siméon obtient la commande de trois dessus-de-porte, les *Attributs des arts* (cat. 87), les *Attributs de la musique* (cat. 88) et les *Attributs des sciences*, pour le château de Choisy (Archives nationales, O[1] 1378, 1764, p. 201-202).

1765

30 janvier : Chardin est reçu à l'unanimité associé libre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en remplacement du sculpteur Michel-Ange Slotz (1705-1764) [Rouen, bibliothèque municipale, archives de l'Académie

des sciences, belles-lettres et arts, registre des délibérations de l'Académie, vol. 2, p. 26].
25 août : Chardin expose au Salon les *Attributs des sciences*, les *Attributs des arts* (cat. 87), les *Attributs de la musique* (cat. 88), *Panier de prunes avec noix, groseilles et cerises* (cat. 85), le *Canard mort pendu par la patte avec pâté, écuelle et bocal d'olives* (cat. 86), la *Corbeille de raisins avec trois pommes d'api, une poire et deux massepains*.
12 novembre : Le prix des tableaux de Choisy est fixé à 2 400 livres (Archives nationales, O[1] 1911, 1765, vol. 1, document 94).

1766

5 juillet : Cochin propose de nouveau Chardin pour l'exécution de deux dessus-de-porte, les *Attributs de la musique civile* et les *Attributs de la musique guerrière* (cat. 91 et 92), destinés à la salle de musique du château de Bellevue (Archives nationales, O[1] 1911, 1766, vol. 2).
Commande par Catherine II (1729-1796) d'un dessus-de-porte, les *Attributs des arts* (cat. 89), pour la salle de conférences de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.

1767

26 juin : Arrivée de Jean-Pierre Chardin à Venise, où il accompagne le marquis de Paulmy, ambassadeur de France auprès de la Sérénissime (Cochin, 1780).
25 août : Chardin présente au Salon les deux dessus-de-porte de Bellevue (cat. 91 et 92).

1768

29 mars : À la mort de J. Restout, la pension de Chardin est augmentée de 300 livres (Archives Nationales, O[1] 1117, 1768, f° 432).
22 juillet : La direction générale des Bâtiments du roi arrête l'estimation des tableaux de Bellevue à 1 600 livres (Archives nationales, O[1] 1921[B]).

1769

25 août : Chardin participe au Salon avec neuf tableaux : une répétition des *Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées*, une répétition de la *Pourvoyeuse*, une *Hure de sanglier*, une *Femme nue occupée à traire une chèvre que retient un enfant*, un *Satyre tenant une chèvre que tète un petit satyre*, deux tableaux de *Gibier*, deux tableaux de *Fruits* dont *Plateau de pêches avec noix, couteau et verre de vin à demi plein* (cat. 95).
7 octobre : Une lettre adressée par Mme Chardin à Desfriches nous apprend que son mari est souffrant (Ratouis de Limay, 1907, p. 55).

1770

26 juillet : Nouvelle augmentation de 400 livres de la pension de Chardin à la mort de Boucher (Archives nationales, O[1] 1121, 1770, f° 437-438). J.-B.-M. Pierre (1714-1789) devient Premier peintre du roi et directeur de l'Académie.

1771

4 mai : Cochin conserve son poste de secrétaire de l'Académie mais perd une partie de ses fonctions au profit de Pierre, désormais chargé du « détail des arts » (P.V., VIII, 1888, p. 74).
1er juillet : Paiement des tableaux exécutés par Chardin pour Choisy et Bellevue (Engerand, 1901, p. 82-83).
25 août : Chardin expose quatre œuvres au Salon : l'*Automne* et trois *Têtes d'étude au pastel*, dont un *Autoportrait* (cat. 96).

1772

Chardin souffre de la maladie de la pierre, mais assiste néanmoins assidûment aux séances de l'Académie (Ratouis de Limay, 1907, p. 92 ; P.V., VIII, 1888, p. 93 et 95-100).
Avril : Joseph Adam (Rouen, vers 1744-?) aurait été élève de Chardin (Willk-Brocard, 1995, p. 141).
7 juillet : Jean-Pierre Chardin se noie dans un canal à Venise. Il s'agit vraisemblablement d'un suicide (document inédit communiqué par Van de Sandt).

1773

25 août : Chardin ne présente que deux œuvres au Salon : une répétition de la *Femme à la fontaine* et une *Tête d'étude au pastel*.
25 novembre : Les Chardin vendent en viager leur maison de la rue Princesse à un maître menuisier (Archives nationales, M.C., XVII, 760).

1774

30 juillet : Chardin démissionne de sa charge de trésorier de l'Académie et renonce à l'accrochage des tableaux du Salon. À cette occasion, il offre à l'Académie son portrait au pastel par La Tour. Il sera remplacé respectivement par Guillaume Coustou (6 août) et Vien (16 août) [P.V., VIII, 1888, p. 155-157 ; Archives nationales, O[1] 1125, 1774, f° 213-214].

1775

25 août : Chardin participe au Salon avec trois *Têtes d'études au pastel* dont un *Autoportrait* (cat. 98) et le *Portrait de Madame Chardin* (cat. 97).

1777

21 mars : Chardin intervient sans succès auprès du directeur des Bâtiments du roi, d'Angiviller, pour éviter la disgrâce de Cochin, contraint de démissionner de sa place de secrétaire de l'Académie (Archives nationales, O[1] 1925[B], 1777).

25 août-29 septembre : Chardin expose au Salon l'*Hiver* et trois *Têtes d'étude au pastel*.

1778

4 avril : Chardin est chargé avec Dandré-Bardon, Hallé et Renou de l'arrangement de la bibliothèque de l'Académie (P.V., VIII, 1888, p. 331).
28 juin : Chardin, dans une longue lettre adressée à d'Angiviller, sollicite une retraite en tant que trésorier honoraire (Archives nationales, O[1] 1925[B], 1778).
21 juillet : Réponse négative du surintendant des Bâtiments du roi (Archives nationales, O[1] 1925[B]).

1779

25 août : Dernier Salon auquel participe Chardin. Il y expose plusieurs *Têtes d'études au pastel*. L'une d'elles, représentant un jacquet, retient l'attention de Mme Victoire, fille de Louis XV. Elle fait remettre à l'artiste, qui lui avait vraisemblablement offert le pastel convoité, une boîte en or (Haillet de Couronne, 1780).
25 septembre : Dernière séance de l'Académie à laquelle assiste Chardin (P.V., VIII, 1888, p. 398).
6 novembre : L'Académie délègue à son chevet Lagrenée l'Aîné et Cochin (P.V., VIII, 1888, p. 403).
16 novembre : À la demande de Mme Chardin, le peintre G.-F. Doyen écrit à Desfriches pour lui faire part de la gravité de la maladie de Jean-Siméon : « l'enflure des jambes a passé dans différentes parties de son corps » (Ratouis de Limay, 1907, p. 101-102).
6 décembre (lundi) : Chardin, âgé de 80 ans, meurt à 9 heures du matin dans son logement des galeries du Louvre. Il est inhumé le lendemain à Saint-Germain-l'Auxerrois (Archives nationales, M.C., LVI, 248).
18 décembre : Inventaire après décès de Chardin. La prisée des tableaux est confiée à Joseph Vernet et à Cochin (Archives nationales, M.C., LVI, 246[3]).

1780

4 mars : Acte de notoriété attestant que l'artiste a été dénommé par erreur Jean-Baptiste-Siméon au lieu de Jean-Siméon (Archives nationales, M.C., LVI, 248).
6 mars : Vente Chardin à l'Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré.
19 juillet : Haillet de Couronne, secrétaire de l'Académie de Rouen, prononce l'éloge du défunt (Rouen, bibliothèque municipale, registre des délibérations de l'Académie, vol. 2, p. 320).
Décembre : La veuve de Chardin, Françoise-Marguerite Pouget, se retire chez un cousin, rue du Renard-Saint-Sauveur, où elle décédera le 15 mai 1791, à l'âge de 84 ans (inventaire en date du 6 juin suivant) [*Archives de l'Art Français*, 1857-1858, p. 219-220 ; Archives de la Seine, enregistrement, table des décès, reg. D 20 Q 8 ; Wildenstein, 1933, p. 151 ; Archives nationales, M.C., XCIX, 730].

1. Les éléments de la présente biographie sont empruntés pour l'essentiel à celle publiée par Sylvie Savina in Rosenberg, 1979, p. 381-408.
2. Singer-Lecocq, 1986, p. 215. Information aimablement communiquée par Bernadette Caille.
3. Je remercie vivement Claire Béchu, conservateur en chef adjoint au directeur du Centre historique des Archives nationales, qui m'a permis de rectifier cette cote.


chardin

Un peintre subversif qui s'ignore

PIERRE ROSENBERG

« Il y a, en premier lieu et dans le seul domaine de la peinture, la probité monumentale de Chardin, qui ne sut jamais mentir. C'est même ce qui le distingue de beaucoup d'autres : il ne peut donner un coup de pinceau que la vérité n'y trouve son compte et l'on sent qu'elle aime ce peintre qui lui demeure si obstinément fidèle ; elle a pour lui des grâces particulières, elle le comble, elle se réfugie en lui. On voit bien que les afféteries du siècle la gênent et qu'elle n'a que faire de tous ces rubans. Il y a quelque chose de mécanique dans le sourire et les attitudes des jolies femmes qui posent pour les peintres du jour, alors qu'une servante de Chardin qui récure sa poêle à frire avec la paille prend le pas sur la cour la plus élégante de la terre. Si merveilleusement fatigués qu'ils soient, les modèles de Nattier nous lassent à la longue. Chardin est le témoin irréfutable qui fait que les autres peintres ont l'air de mentir. »

JULIEN GREEN, *Œuvres complètes*, III, 1993, p. 1348-1349, à la date du 2 avril 1949.

Rien de plus simple, en apparence, que l'art de Chardin. Au premier coup d'œil et sans aucune hésitation, on comprend les sujets de ses tableaux. Rien de plus banal que ces lièvres et ces lapins morts, ces ustensiles de cuisine ou ces portraits au pastel, ces femmes faisant la lessive ou ces garçonnets construisant des châteaux de cartes… Simplicité trompeuse qui a laissé dans l'embarras les historiens d'art et jusqu'aux écrivains forcés d'admettre qu'ils « n'entend[aient] rien à cette magie ».

Il n'est pas de notre ambition d'expliquer le miracle Chardin, la « magie » de Chardin, de tenter d'en forcer le secret. Tout grand peintre, toujours, se dérobe et défie les mots, Chardin plus qu'aucun autre. Les quelques remarques qui vont suivre n'ont d'autre dessein que de distinguer le peintre des artistes de son temps. Son originalité est d'autant plus évidente qu'il eut soin de la dissimuler. Il se voulut de son siècle, auquel il échappa pourtant. Livré à lui-même, il inventa. Certes, il n'inventa pas de nouveaux sujets, il inventa la peinture pure, une nouvelle forme de peinture.

Jean-Siméon CHARDIN, *Un jeune écolier qui dessine* (détail ; cat. 37), Fort Worth, Kimbell Art Museum

I

La notion d'influence est à la mode. On ne peut écrire la monographie d'un artiste sans rechercher les influences qu'il aurait pu subir, sans tenter d'identifier les maîtres du passé qu'il s'était choisis ou dont, plus ou moins consciemment, il aurait tiré son inspiration.

Loin de nous l'intention de dénoncer à notre tour cette « doctrine des influences », que condamnait déjà Henri Focillon, et de nier que Watteau admirait Rubens et s'en inspirait ou qu'Ingres vénérait Raphaël et rêvait de l'égaler… Mais l'on a fait de ces influences une règle absolue à laquelle aucun artiste n'aurait échappé. C'est ériger en système ce qui tient à la nature profonde de tout créateur. Il y a celui qui est perméable à l'exemple, en retient les idées, éprouve le besoin d'un modèle pour l'absorber et le transformer selon ses propres vues, et celui qui, au contraire, ignore les maîtres, veut tourner le dos au passé et craint que ces exemples ne le paralysent. L'œuvre de Chardin nous oblige à nous interroger sur cette notion d'influence.

Résumons ses premiers pas dans la carrière : né à Paris en 1699 dans un milieu d'artisans, Chardin se sent attiré par la peinture. Il hésite, tâtonne, regarde autour de lui. Il se choisit pour maître (ou peut-être fut-ce son père, le fabricant de billards, qui en décida ainsi) Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), « l'un des plus habiles peintres d'alors » (Cochin ; Voltaire, dans son *Siècle de Louis XIV*, ne pensait pas autrement).

La peinture française traversait une grave crise. À la mort de Louis XIV, en 1715, le régent voulut y remédier en faisant appel aux plus célèbres artistes vénitiens du temps et imposer Venise à Paris (Rosalba Carriera, Sebastiano Ricci et, surtout, la décoration du plafond de l'Hôtel du Mississippi confiée par Law à G.A. Pellegrini). Ce fut un échec, un échec également pour les partisans de la couleur, de la Flandre et de Venise, et la revanche des défenseurs de Rome et d'une peinture plus intellectuelle, à l'exemple de Poussin. « À l'exception de M. Le Moyne, M. de Troy, et de quelques peintres de portraits [Cochin fait allusion à Largillierre et à Rigaud], tout le reste vivait dans une médiocrité assez approchante de la pauvreté. » Chez Cazes, Chardin apprit à dessiner, étudia la peinture d'histoire et, en quelque sorte, reçut l'enseignement que l'Académie royale de peinture et de sculpture dispensait à ceux qu'elle avait choisis de former, souvent les fils ou les proches parents de ses membres. On connaît quelques dessins qui remontent aux années de formation de Chardin. Ce sont les bien maigres vestiges de sa volonté initiale : devenir peintre d'histoire.

Pourquoi renonça-t-il, lui qui était alors et, selon la doctrine officielle, « dans la persuasion que le peintre devait tout tirer de sa tête » ? Plusieurs raisons peuvent être invoquées.

La première tient à sa date de naissance : 1699. C'est celle de Subleyras, celle aussi, à peu s'en faut, de Natoire (1700), de Trémolières (1703), de Boucher (1703), de Carle Van Loo (1705), d'une brillante génération de peintres qui allait valoir à la France la primauté européenne. La concurrence s'annonçait rude entre ces jeunes gens dont certains, particulièrement précoces, s'affirmèrent rapidement. Étudiant la peinture d'histoire, Chardin, au contraire, peinait : « ses succès furent médiocres », assure Haillet de Couronne. Il fallut renoncer et s'engager dans une nouvelle direction. Ce furent la *Partie de billard*, l'*Enseigne d'un chirurgien*, deux descriptions du quotidien montrant de nombreux personnages, deux scènes de la vie de tous les jours observées avec attention. Arrêtons-nous un instant à la seconde, une immense enseigne – elle mesurait 70 cm de hauteur sur plus de 4,50 m de largeur, celle de Watteau fait 1,60 m de hauteur sur plus de 3 m de largeur, et c'est sans doute avec celui-ci que Chardin voulut rivaliser. Watteau, rappelons-le, était du parti vénitien. La Rosalba l'admirait, Sebastiano Ricci copiait ses dessins ; sa mort en 1721, peu après qu'il eut mis la dernière main à son *Enseigne de Gersaint*, porta un rude

coup aux idéaux qu'il défendait. Chardin qui, en 1737, possédait « une petite esquisse de Vateaux [*sic*] peinte sur bois représentant une bataille », pensa-t-il prendre la place que Watteau avait laissé vacante ? Sa tentative, en tous cas, fit long feu. Il fallait opter pour une nouvelle voie.

« Une des premières choses qu'il fit fut un lapin. Cet objet paraît bien peu important ; mais la manière dont il désirait le faire le rendait une étude sérieuse. Il voulait le rendre avec la plus grande vérité à tous égards et cependant avec goût, sans aucune apparence de servitude qui en put rendre le faire sec et froid. Il n'avait point encore tenté de traiter le poil. Il sentait qu'il ne fallait pas penser à le compter ni à le rendre en détail. "Voilà, se disait-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. Il faut que je le pose à une distance telle que je n'en voie plus les détails. 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 ombres." »

Le récit de la conversion de Chardin – le mot n'est pas trop fort – à la nature morte a été maintes fois rapporté. Une phrase nous paraît essentielle : « Il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. » Qu'avait vu jusqu'alors Chardin qu'il fallait à tout prix qu'il oubliât ? Quelles influences avait-il subies ?

Le peintre ne fit pas le traditionnel voyage à Rome. De l'Italie, il ne connaissait que les tableaux du roi, du duc d'Orléans, des grandes collections parisiennes de son temps. Des Flandres, son monde de prédilection, celui avec lequel il partageait quelques affinités, il pouvait voir à Paris de nombreuses toiles. Quant au rapprochement avec Rembrandt, à qui il est régulièrement comparé, il étonne si l'on veut bien oublier le goût que les deux artistes ont en commun pour le clair-obscur dont surgit tel visage ou tel panier de pêches…

Qu'en est-il de ses contemporains français ? Deux noms s'imposent, ceux de Desportes (1661-1743) et d'Oudry (1686-1755). « Leur réputation était établie », à en croire Mariette. Est-ce par crainte de ses rivaux que Chardin renonça à introduire dans ses compositions des animaux vivants, domaine dans lequel les deux artistes excellaient ?

On répète, à propos de la réception de l'artiste à l'Académie royale, le 25 septembre 1728, l'anecdote rapportée par Haillet de Couronne : Chardin place ses tableaux, parmi lesquels la *Raie* et le *Buffet*, dans une « première salle » de l'Académie, qui se réunissait alors au Louvre. Largillierre, se rendant à une séance, s'arrête et les contemple : « Vous avez là, dit-il, de très beaux tableaux ; ils sont assurément de quelque bon peintre flamand… » Mais, à lire soigneusement Cochin, on comprend que Chardin présenta ses tableaux à Largillierre, non pas à l'Académie mais à son domicile, « chez lui », version plus crédible pour qui se souvient que, peu de mois auparavant sa réception à l'Académie, Chardin avait montré les mêmes tableaux à l'Exposition de la Jeunesse, place Dauphine. Très vraisemblablement les membres de l'Académie s'y étaient rendus. Il serait surprenant qu'ils n'aient pas remarqué les œuvres du jeune artiste. « De quelque bon peintre flamand » ! Pour flatteur qu'il soit sous la plume des premiers biographes de Chardin, le rapprochement plut-il à Chardin ? Qu'importe. Il serait de l'Académie.

« M. Chardin était alors dans la persuasion que le peintre devait tout tirer de sa tête et qu'on n'avait besoin de la nature que lorsqu'on manquait de génie. » La « nature », Chardin venait d'en faire la découverte. C'est à son étude qu'il s'appliquera dorénavant. Il s'y consacrera durant sa longue carrière, inlassablement, obsessionnellement et quel que soit le sujet qu'il abordera, la nature morte, la scène de genre, puis à nouveau la nature morte et enfin le portrait au pastel.

« Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature. » Cette remarque que Diderot, dans son Salon de 1765, place dans la bouche de Chardin, a souvent été relevée. Mais que peut-elle

vouloir dire ? Chardin oublie les œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains, oublie ce qu'il a appris de Cazes, fait table rase de ce qu'ont pu lui enseigner les artistes avec qui il a collaboré, Noël-Nicolas Coypel, Jean-Baptiste Van Loo ou Aved, il fait le vide… Il regarde toujours et encore. Et lorsqu'il saisit ses pinceaux, après avoir délicatement disposé sur un entablement de pierre des ustensiles de cuisine ou du gibier mort, placé sous l'angle le plus harmonieux un jeune dessinateur qui taille son crayon sans avoir pour autant ôté son tricorne, une fillette qui tient à la main une raquette et son volant, il consacre des heures et des heures à saisir le juste accord des couleurs, le rendu parfait de la matière, les reflets de la lumière et la qualité des ombres, la délicate respiration des objets et des êtres, l'air qui les enveloppe… Il ne plaint pas son temps. Il sait revenir sans cesse sur tel et tel détail et jamais ne s'estime satisfait…

Nous intitulions un texte que nous avons récemment écrit en introduction au catalogue de l'exposition *Chardin* de Karlsruhe : « Chardin : les débuts d'un autodidacte ». Ce mot est-il exact ou ne recouvre-t-il qu'une part de vérité ? Que Chardin ait tourné le dos à l'enseignement qu'il avait reçu ne fait aucun doute ; qu'il ait refusé les exemples du passé est certain et qu'il se soit approprié à son usage personnel une technique originale et l'ait sans cesse remise sur le métier est tout aussi indéniable, qu'enfin son approche de la peinture est sans véritable précédent est assuré, mais le terme « autodidacte » comporte un sens restrictif et limitatif qui ne prend pas suffisamment en compte la puissante originalité, la force novatrice de l'art de Chardin.

Un autodidacte s'instruit seul, sans maître. Chardin, comme Jean-Jacques Rousseau, en eut deux, la nature et la vérité. Comment parvint-il à en percer les mystères ?

II

Quelle idée nous faisons-nous aujourd'hui de l'art français du XVIIIe siècle ? Quelles sont, aux yeux de nos contemporains, ses caractéristiques principales, ses particularités, ses originalités, comment tenter de le définir, tout en n'oubliant pas l'aspect réducteur de toute généralisation ?

Les artistes du XVIIIe siècle savent tous peindre. Leur habileté technique, leur virtuosité, leur métier, la qualité de l'exécution dont parfois ils n'hésitent pas à faire étalage, sont unanimement reconnus. Ce professionnalisme, acquis grâce à l'excellent enseignement professé par l'Académie, explique les succès rencontrés hors de leur patrie par les peintres français comme par les sculpteurs, les graveurs et les architectes, concurrencés par les seuls artistes vénitiens et romains. Tous savent dessiner, du plus modeste « petit maître » au plus illustre peintre d'histoire, de Watteau à Gabriel de Saint-Aubin. Ils dessinent abondamment, avec habileté et une grande assurance. Ils dessinent en atelier, d'après le modèle, mais également d'après nature, devant le motif. Ces dessins sont très souvent des études préparatoires pour leurs tableaux.

Ce qu'ils montrent bouge. C'est un monde animé. Ils tentent de capturer un mouvement, les expressions changeantes d'un visage, de capter un geste qu'ils arrêtent au vol, une attitude, la position d'une main…

Ils savent raconter : qu'ils se saisissent de l'actualité ou qu'ils optent pour la Bible ou pour l'Antiquité, qu'ils décrivent une scène de la vie de tous les jours ou qu'ils privilégient l'Histoire, ils possèdent le sens du récit. Ils ne négligent ni l'anecdote ni l'historiette. À l'art « littéraire » et sentimental de Greuze, on opposera celui de David, historique et héroïque, mais l'un et l'autre racontent. On a parfois, et aujourd'hui plus qu'au début de notre siècle

Jean-Siméon CHARDIN, *Le bocal d'abricots* (détail ; cat. 78), Toronto, Art Gallery of Ontario

et peut-être un peu rapidement, reproché à la peinture française du XVIIIe siècle son goût pour le plaisant, le distrayant, l'élégant, le gracieux, en un mot sa superficialité. Et il est vrai que les artistes du temps ne se prennent pas au sérieux ou, pour être plus juste, taisent leur sérieux et tentent de le masquer. Rire ou plutôt sourire est la règle. Le grave n'est pas de bon ton (il ne le sera que trop à la fin du siècle avec la réaction davidienne).

On l'a trop souvent répété, le XVIIIe siècle est le « siècle de la femme ». L'expression est commode, bien vague. La femme n'est pas que soumise au seul plaisir masculin. Elle s'émancipe, conquiert sa liberté et sa place dans la société.

Qu'en est-il de Chardin, qui passe pour le symbole de son temps, pour l'artiste qui résume le mieux l'art de son siècle, un Chardin de quinze ans le cadet de Watteau, l'aîné de Fragonard de trente-trois ans (et de David de près d'un demi-siècle) ?

Écoutons Mariette (1749) : « Son pinceau n'a rien de facile. » Chardin peine. Souvent on le sent emprunté, mal à l'aise, on sent l'effort qu'il veut dissimuler, la « fatigue », pour reprendre un mot de Mariette. Toute sa vie, avec acharnement et sans jamais se lasser, Chardin luttera afin de surmonter ce manque de don naturel. Infatigablement, il recherchera la perfection et sans jamais se satisfaire. Il sait qu'il lui est difficile de rendre l'action, de peindre le mouvement. Il fera de ses faiblesses des forces et transformera son absence de facilité en une expression originale unique en son siècle.

Tout d'abord, il voudra se comporter comme les artistes formés par l'Académie. Il tentera de les imiter, d'emprunter leur formation. Dans sa jeunesse, il dessinera, il réalisera quelques académies, copiera sur le vif des figures qu'il introduira dans ses plus anciennes scènes de genre. En vain. Il cessera de dessiner, ce qui le distingue des virtuoses de son temps (et le rapproche des Le Nain qui, un siècle plus tôt, ne dessinaient pas non plus). Il se décidera à prendre le contre-pied de ses contemporains ou, plus justement, se résoudra à leur tourner le dos, à les ignorer.

Il se consacrera au monde inanimé et peindra, nous ne le répéterons jamais assez, seul artiste de son siècle à procéder de la sorte, ce qu'il a disposé devant lui, à bonne distance de son chevalet. Par monde inanimé, nous faisons tout aussi bien allusion aux natures mortes qu'aux admirables scènes de genre qu'aucun geste ne vient troubler, qu'aucun mouvement ne peut déranger. Chardin peint ce qu'il voit et ne peint que ce qu'il voit.

Il le fait en réinventant à son profit une technique qui ne peut être comparée à celle d'aucun de ses contemporains. Nous avons fait allusion à la liberté de la touche des artistes du XVIIIe siècle, que l'on songe au faire lisse de Boucher, au faire libre de Fragonard… Il faudra attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour retrouver les somptueux empâtements de Chardin, cette touche appuyée et apparente, ces couches successives de peinture, cette matière qui décourage l'analyse, cette exécution à la fois laborieuse et libre, de moins en moins laborieuse et de plus en plus libre. Ce métier suscitera l'admiration de Diderot qui observe (Salon de 1767) : « Personne ne l'a vu travailler. » Que tentait-il donc de cacher ?

Chardin choisit des sujets qui ne se laissent pas raconter. La démarche est à l'opposé de celle des principaux artistes de son siècle, que l'on songe à Greuze dont on rappellera pour mémoire qu'il fut l'autre grande admiration de Diderot.

Dès le XVIIIe siècle, cette spécificité de l'art du peintre intriguait et embarrassait. Elle gênait ses admirateurs, qui ne pouvaient se résigner à admettre qu'un tableau ne puisse se lire aisément. Les graveurs tournèrent la difficulté. Ils accompagnèrent leurs gravures de commentaires qui se voulurent strictement descriptifs :

« Sans souci, sans chagrin, tranquille en mes désirs ;
Une Raquette et un Volant forment tous mes plaisirs. »

Mais en certains cas, ils interprétèrent les sujets à leur façon et d'une manière toujours anecdotique. Citons la désastreuse lettre qui accompagne la gravure de Lépicié d'après la *Pourvoyeuse*.

« À vôtre air j'estime et je pense,
Ma chère enfant, sans calculer,
Que vous prenez sur la dépense
Ce qu'il faut pour vous habiller. »

Ces légendes reçurent-elles l'approbation de Chardin ? Ses gravures, on le sait par Mariette qui les qualifie « d'estampes de mode », par opposition aux « estampes sérieuses » de Le Brun, Poussin, Le Sueur et Coypel, connurent le succès et se vendirent fort bien ! Elles furent d'un bon rapport pour l'artiste, qui touchait ce qu'on appellerait aujourd'hui un droit d'auteur. Elles s'adressaient à une petite bourgeoisie qui n'avait, en aucune façon, les moyens d'acquérir le tableau original. Celle-ci souhaitait-elle ces légendes qui, en quelque sorte, la rassuraient ? Chardin eut l'audace, unique en son temps, de ne pas vouloir raconter (ses détracteurs lui reprochèrent de ne pas savoir raconter). Et il est vrai qu'il se refuse à toute anecdote, au pittoresque, au narratif ; rien qui fasse allusion à l'actualité, aucune morale, aucune idéologie. Notre siècle lui en saura gré.

Chardin ne sourit pas (sauf sur ses autoportraits tardifs au pastel). Son art est grave. Ses modèles ne nous regardent que rarement. Ils oublient le spectateur.

En ce « siècle de la femme », y a-t-il art plus chaste, plus pudique que celui de Chardin ? Certes les femmes ne sont pas absentes, qu'il choisit de peindre par prédilection aux hommes, même s'il leur préfère les adolescents et les adolescentes ou les enfants. Mais de sensualité point, et encore moins de ces allusions grivoises dont le siècle fut friand (de ces sous-entendus équivoques, de ces *Cruche cassée* et de ces *Oiseau pleuré* si fréquents dans l'œuvre de Greuze). Les modèles de Chardin, qu'ils soient du peuple ou qu'ils proviennent de la bourgeoisie, les adultes comme les enfants, sont concentrés et recueillis, plongés dans leur monde, rêveurs et absents. Quelles que soient leurs occupations ou leurs distractions, quel que soit leur jeu ou leur profession, qu'ils s'apprêtent à se rendre à la messe ou à nettoyer leur broc, qu'ils brossent le tricorne de leur élève ou qu'ils écalent l'œuf destiné à leur malade, ils veulent tout ignorer du monde du sexe. Rien de trouble, rien qui annonce l'éveil des sens, aucune sensualité, aucune perversion ou perversité, un monde innocent, sérieux, absorbé et silencieux…

En ce siècle bruyant et fracassant – on croit entendre les éclats de voix des modèles de Fragonard, le crissement des draps que froissent leurs corps nus, le clac sec du *Verrou* – Chardin se distingue par le recueillement de ses œuvres. Pas un geste ne vient troubler leur paisible harmonie. Certes, la toupie tourne, la soupe fume, on entend le *tic-tac* de la pendule de Fiacre Clément, le chant du serin, mais ce monde rangé et étroit est celui de la paix et du silence et non celui des cachotteries complices et des intrigues d'alcôve.

À y réfléchir, ce silence, cette vie silencieuse, pour reprendre les termes allemand et anglais de *Stilleben* et *still life*, illustre et différencie les natures mortes de Chardin de celles de la plupart des spécialistes du genre.

Sont-ils silencieux, les opulents étalages de légumes et de gibier de Snyders et de Fyt, ces accumulations de poissons et de crustacés de Van Beyeren, de J.D. de Heem, des Recco et des Ruoppolo, ces lourdes argenteries de Meiffren Conte, ces profusions de fruits exotiques et ces nautiles au beau corsage nacré dont tant de peintres de natures mortes, qu'ils soient de Naples ou d'Anvers, surent se faire les spécialistes ? Chardin ne tient pas à les imiter et voulut oublier « jusqu'à la manière dont ces objets [avaient] été traités par d'autres ». Il ne surcharge pas. Selon sa pratique, il ne tient pas compte de ses prédécesseurs.

S'il n'est pas anecdotique, l'art de Chardin n'est pas non plus intellectuel. Artiste cultivé, J.-B.-M. Pierre, Premier peintre du Roi à la mort de Boucher en 1770, qui, par ailleurs, le haïssait, rappelle que Chardin savait « à peine lire » et « écrivait à peine son nom ». Sans doute exagère-t-il « à peine » (Cochin, pour sa part, fait allusion à ses « connaissances théoriques »). Il y a cependant un mais de taille à l'assertion de Pierre, que

nous devons à Diderot : Chardin « parl[ait] à merveille de son art ». Ce que confirme Cochin : « Il avait de l'esprit et surtout un grand fond de bon sens et un excellent jugement. Il avait une force d'expression singulière pour rendre ses idées et les faire entendre… » Ce dont Diderot bénéficia et sut, sans nul doute, tirer parti.

L'art de Chardin n'est pas non plus allégorique. Aucun symbole, pas de crânes, ses natures mortes ne sont en aucune façon des *vanitas*… Défi à l'iconologie, sa peinture se refuse obstinément à toute interprétation.

Il nous faut revenir à la doctrine de la hiérarchie des genres. Nous n'en décrirons pas une nouvelle fois les principes. Rappelons qu'elle classait les peintres selon les sujets qu'ils abordaient : natures mortes, scènes de genre, portraits, peinture d'histoire enfin, la mythologie comme l'histoire sainte. Ce classement répondait à deux principes acceptés de tous : il est plus difficile de peindre ce que l'on ne voit pas, le martyre de tel saint, tel épisode de l'*Odyssée* ou de l'*Énéide*, que ce que l'on place devant soi, que l'on a sous les yeux, lapin ou « ouvrière en tapisserie ». Seuls les pinceaux les plus compétents sont dignes de représenter, dans ses actions les plus nobles, l'homme, créature de Dieu

Nous avons souvent répété que la doctrine de la hiérarchie des genres était, au XVIIIe siècle, unanimement admise. Est-ce certain ? Elle le fut, en tout cas, par Chardin. Non seulement il accepta avec un zèle exemplaire les règles de l'Académie et les principes de son fonctionnement, mais encore il voulut faire de son fils le peintre d'histoire qu'il n'avait pu (pas su ou voulu) être. Qu'il ait pâti de cette hiérarchie des genres qui lui interdisait d'enseigner à l'Académie et d'y occuper les rangs les plus élevés, qu'il ait souffert – un temps ? – de ne réussir que médiocrement dans le genre du portrait et en conséquence de ne pouvoir progresser dans la hiérarchie et qu'il ait renoncé à regret à l'histoire est certain. Mais il en prit son parti. Alla-t-il jusqu'à rêver de revanche ? Crut-il y parvenir ? Comprit-il que son art mettait en cause une doctrine dont il n'osa jamais contester le fondement ? Nous l'ignorons.

Mais qu'en fut-il pour Cochin et pour Diderot, deux des plus fidèles défenseurs de Chardin, deux de ses admirateurs inconditionnels, tous deux plus versés que lui en théorie ?

Posons la question différemment. Le XVIIIe siècle n'ignorait pas que le talent ne se commande pas. Lagrenée l'Aîné, directeur de l'Académie de France à Rome, pouvait écrire en 1781 à d'Angiviller, surintendant des Bâtiments : « On est né peintre comme on est né poète ; en vain, par des règlements, on exigera pour l'avancement de la peinture que l'on se lève à telle heure, que l'on se mette à telle ou telle autre heure, à tel ou tel autre ouvrage […] tout cela et rien, c'est la même chose. Les Arts ont toujours été et seront toujours enfants de la Liberté. » Ainsi admettait-on qu'un tableau d'histoire n'était pas forcément beau et bon parce que d'histoire ; le talent ne dépendait pas – ne dépendait pas uniquement et ne dépendrait jamais – de l'enseignement que l'on avait reçu. Mais reconnaître que le talent et, *a fortiori*, le génie ne se dictaient pas ne paraissait pas contradictoire avec la théorie de la hiérarchie des genres.

L'enthousiasme que Diderot et Cochin manifestèrent l'un et l'autre à l'égard de Chardin alla-t-il jusqu'à les faire douter de cette théorie dont l'art du peintre sapait et minait en quelque sorte le fondement ? Pensèrent-ils consciemment utiliser Chardin, peintre de ces natures mortes et de ces scènes de genre qui occupaient le rang le plus méprisé dans la hiérarchie mais que l'on s'accordait à admirer, pour contester cette doctrine et pour la battre en brèche définitivement comme le feront, un siècle plus tard, les peintres impressionnistes ? Comprirent-ils le caractère *subversif* de son art ? Ni l'un ni l'autre n'osèrent fermement se prononcer. Il n'en est pas moins certain que, seule en son siècle, l'œuvre de Chardin mettait à bas un édifice patiemment construit, auquel s'étaient consacrés, depuis deux siècles, les esprits les plus pertinents de la critique d'art française.

III

L'art est la transmutation de la réalité ordinaire ; l'art est la révélation d'une autre dimension de la réalité : définitions classiques qui conviennent parfaitement à Chardin. Proust a fait sienne la seconde en nous obligeant à « trouver beaux à voir » les objets domestiques d'une grande banalité que Chardin avait trouvés « beaux à peindre ».

Chardin peint ce qu'il voit et ne peint que ce qu'il voit. Mais il choisit, simplifie, compose et recompose, réduit à l'essentiel. « Il ne se contentait pas d'une imitation prochaine [c'est-à-dire servile] de la nature ; il voulait la plus grande vérité. » Vérité et nature sont les mots qui reviennent le plus fréquemment sous les plumes de Cochin et de Haillet de Couronne lorsqu'ils entendent donner la meilleure définition du talent de l'artiste : « vérité et nature », « nature et naïveté », « l'étude de la nature », « une étude exacte de la nature », etc.

Pourquoi Chardin se cachait-il pour peindre ? On ne lui connaît pas d'élève, sinon un certain Joseph Adam, de Rouen, tard venu, en avril 1772, qu'il protéga sans que l'on sache exactement sous quelle forme se manifesta cette protection. Pensait-il détenir une recette magique, avoir découvert une nouvelle manière de peindre dont il ne souhaitait pas divulguer ou partager le secret ? Ou, au contraire, craignait-il que les efforts qu'il faisait pour atteindre cette vérité qui lui tenait tant à cœur et la proverbiale lenteur avec laquelle il y parvenait ne décourageassent ses admirateurs, déçus par son manque de facilité ? « Ses tableaux lui coûtaient beaucoup de travail », précise Haillet de Couronne. Ce faire laborieux, il importait de le dissimuler. Plus il demeurerait « caché », plus l'œuvre achevée serait « admirable » (Cochin). La recherche est longue, pénible, de toutes les heures, éprouvante. Rien ne doit transparaître. Il faut la camoufler, la rendre invisible. Celui qui contemple un tableau de Chardin ne doit d'aucune manière avoir conscience des efforts du peintre. La perfection est à ce prix.

Nous nous sommes souvent interrogé sur les raisons qui poussèrent Chardin à progressivement renoncer, à partir de 1751, à ces scènes de genre qui requéraient de longues études. Une l'emporte : « le travail lui coûtait infiniment. » Il n'eut plus la force de persévérer.

L'intemporalité qui caractérise les œuvres de Chardin est liée au refus de tout récit. Intemporelles, elles ne se répètent cependant que rarement. Il y a évolution, mutation, renouvellement. Ainsi le vide tient une place croissante, comme l'air qui circule et une certaine douceur. Dans sa recherche de la perfection, Chardin découvre la simplicité, l'harmonie entre les gens et les intérieurs où ils vivent. Il sait de mieux en mieux guider notre regard et décrire les états d'âme d'un instant, mais le commentaire s'épuise... Sans le savoir et comme sans y prendre garde, en remettant en cause la hiérarchie des genres, en ne se prêtant ni au discours ni à la morale, en n'attachant aucune importance à l'interprétation et à l'allégorie, Chardin – est-ce un paradoxe ? – échappe au XVIIIe siècle. Sans l'avoir voulu, il refusait son temps, il ouvrait une porte à la modernité.


1764

À propos de quelques objets de céramique et de verre dans la peinture de Chardin

MARIE-LAURE DE ROCHEBRUNE

Jusqu'en 1771, date à laquelle Jean-Siméon Chardin renonça à la peinture à l'huile pour se consacrer au portrait au pastel, les objets d'art occupèrent une place éminente dans l'œuvre de l'artiste. Des humbles chaudrons de cuivre et cruches en terre à la précieuse aiguière de bronze doré[1] ou à l'élégante pendule en marqueterie de cuivre et d'écaille de l'horloger Fiacre Clément[2], ils constituèrent fréquemment le sujet principal de ses tableaux et montrèrent souvent autant de dignité et d'importance que ses personnages. Témoins muets d'un art de vivre aujourd'hui disparu, leur rôle était aussi de camper un décor, une ambiance, voire de caractériser un milieu social.

Quelques pièces remarquables de céramique et de verre, parfois représentées à plusieurs reprises par l'artiste, ont particulièrement retenu notre attention, et nous avons tenté d'en retrouver la trace, nous interrogeant sur leur provenance, nous demandant si elles pouvaient être contemporaines de Chardin et, enfin, lorsqu'elles ne nous étaient plus guère familières aujourd'hui, quel était leur usage originel précis.

◆ Les objets de céramique

En matière de céramique, nous avons tout d'abord constaté que les objets, forts nombreux, peints par l'artiste étaient d'une grande variété. Trois techniques principales – et non des moindres, puisque ce sont les plus répandues en France au temps de Chardin –, la terre vernissée, la faïence et la porcelaine, sont représentées tout au long de l'œuvre du peintre.

Les terres vernissées

On trouve tout d'abord, dans les tableaux des vingt premières années de la carrière de Chardin, de très nombreux objets d'usage domestique en terre nue ou en terre cuite vernissée. Ils sont, bien sûr, particulièrement à l'honneur dans les natures mortes consacrées aux « ustensiles et objets de ménage[3] » où, en compagnie de quelques fruits, légumes et autres aliments, ils forment le plus souvent l'unique sujet du tableau. Mais on les retrouve aussi dans les scènes de genre des années 1730. En revanche, les objets en terre, vernissée ou non, sont quasiment absents des tableaux exécutés à partir de 1748, après le retour de Chardin à la nature morte, à l'exception de la fameuse cafetière du tableau *Verre d'eau et cafetière* (fig. 1, cat. 82), conservé au Carnegie Institute (Museum of Art) de Pittsburgh, et d'une cruche visible dans *Table de cuisine avec un poulet plumé…* du musée Thomas-Henry de Cherbourg, daté de 1756.

La terre vernissée est une technique céramique en usage en France depuis l'époque gallo-romaine et qui connut son heure de gloire à la fin du Moyen Âge, puis à l'époque de la Renaissance avec l'œuvre remarquable de Bernard Palissy. Elle consiste à enduire

Jean-Siméon CHARDIN, *Canard mort pendu par la patte avec pâté, écuelle et bocal d'olives* (détail ; cat. 86), Springfield, Museum of Fine Arts (The James Philip Gray Collection)

FIG. 1
Jean-Siméon CHARDIN,
Verre d'eau et cafetière (cat. 82),
Pittsburgh, Museum of Art,
Carnegie Institute.

une pièce façonnée en terre d'une glaçure plombifère transparente, colorée ou non, appelée improprement vernis. La glaçure plombifère présente l'inconvénient de n'offrir qu'une imperméabilité toute relative à la pièce qu'elle recouvre et de laisser transparaître la terre brune ou orangée sous-jacente.

Il n'est pas facile de dater les objets en terre vernissée visibles dans les œuvres de Chardin. En effet, beaucoup d'entre eux, comme la cruche qui apparaît déjà dans la *Raie* du musée du Louvre (cat. 2) et que l'on retrouve très souvent avec quelques variantes jusqu'en 1756, existent depuis le XVe siècle, et on les fabriquait encore dans toute la France au début du XXe siècle[4]. L'aspect quasi intemporel que revêtent ces pièces en terre vernissée contribue d'ailleurs à accentuer le caractère familier des objets peints par Chardin. Les cruches, qui se différencient des simples pichets par la présence d'un bec, sont certainement, avec le chaudron et la fontaine de cuivre, les objets les plus emblématiques des intérieurs de cuisine du peintre, puisqu'on retrouve les premières au moins une trentaine de fois dans son œuvre. Tantôt recouvertes d'une glaçure noire très brillante, tantôt rehaussées de marbrures vertes ou brunes, elles affectent des formes diverses qui permettent de supposer que l'artiste en avait plusieurs sous les yeux dans sa propre maison.

On trouve, dans les œuvres de Chardin, de nombreuses autres pièces en terre ou en terre vernissée, notamment une cruche toute simple sans glaçure, visible dans un *Chaudron avec son écumoire, une cruche, une tranche de saumon…*, tableau non daté et conservé au musée du Louvre. Une belle cafetière en terre vernissée, dont la forme est d'ailleurs reproduite dans les planches de l'*Encyclopédie* en rapport avec l'article *faïence*[5], figure dans *Verre d'eau et cafetière* (fig. 1 ; cat 82). Une théière, exécutée dans le même matériau, est visible dans le *Menu de maigre* du musée du Louvre (cat. 29), daté de 1731, et dans une *Dame qui prend du thé*, tableau peint en 1735 (cat. 46). On sait, grâce à son inventaire après décès daté de 1737 – Georges Wildenstein l'avait d'ailleurs déjà signalé en 1959[6] –, que Marguerite Saintard, la première femme de Chardin, possédait dans sa

maison une « tayère de terre de flandre [dans] une chambre de plain pied à coucher ayant vue sur la rue Princesse[7] ». Un chaudron en terre partiellement vernissée, visible dans l'*Écureuse* du musée de Glasgow, répond comme un écho au grand broc sans glaçure du *Garçon cabaretier* (cat. 52).

Le type d'objets en terre vernissée représenté par l'artiste est donc essentiellement d'ordre domestique et tend à confirmer le fait qu'au début du XVIIIe siècle la terre vernissée n'était déjà plus, à quelques remarquables exceptions près, comme elle l'était encore au temps de Louis XIII, une catégorie céramique noble, mais était devenue la technique en usage pour la fabrication des objets domestiques et des ustensiles de cuisine.

Les faïences

La faïence occupe une place privilégiée dans les œuvres de Chardin. Elle est en effet le matériau de quelques-uns des plus beaux objets de table représentés par l'artiste. Ceci n'est pas surprenant et confirme ce que l'on savait déjà de l'exceptionnel développement de la faïence française et de l'extrême faveur dont elle bénéficia à la fin du règne de Louis XIV et pendant tout le règne de Louis XV, période qui correspond en gros à l'existence de Chardin. Souvenons-nous, tout d'abord, qu'à la suite des édits de fonte de l'orfèvrerie pris par Louis XIV pour financer la guerre en 1689 et en 1709, la France entière adopta l'usage des services de table en faïence. Saint-Simon ne signale-t-il pas lui-même dans ses *Mémoires*, pour l'année 1709[8], que « tout ce qu'il y eut de grand et de considérable se mit en huit jours en faïence, en épuisèrent les boutiques, et mirent le feu à cette marchandise » ? La faïence, qui se diffusa rapidement dans les intérieurs de la bourgeoisie, avait le mérite de remédier aux inconvénients de la terre vernissée, qui présentait à la fois un fond de couleur sombre peu plaisant à l'œil pour des pièces de service de table et un émail plombifère perméable qui n'empêchait pas les salissures de s'infiltrer dans la terre. Grâce à son émail blanc stannifère, très couvrant et imperméable, qui dissimulait la terre originelle, la faïence permettait de pallier ces inconvénients et d'imiter l'aspect de la porcelaine, matière précieuse venue d'Extrême-Orient.

Deux pièces remarquables en faïence apparaissent dans les deux versions de la *Table d'office*, conservées au musée de Carcassonne et au musée du Louvre (fig. 2 ; cat. 74) et datées respectivement de 1756 et de 1763 (?). Dans ces tableaux, presque identiques, plusieurs objets sont disposés négligemment sur une lourde table de cuisine en bois et sur une ravissante petite table cabaret en vernis Martin rouge, qui est peut-être la table « en cabaret

En bas, de gauche à droite
FIG. 2 et 3
Jean-Siméon CHARDIN, *La table d'office* (cat. 74), Paris, musée du Louvre. *Un chat guettant une perdrix et un lièvre morts jetés près d'un pot à oille* (cat. 17), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Réunion
des Musées
Nationaux

9 782711 838462

240 F
36,59 €
ISBN : 2-7118-3846-3
EC 10 3846
Diffusion Seuil

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia
– Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit –
dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre