

## Chardin, bonheur, sculpture

*Chardin ou l'admirable simplicité*, Pierre Rosenberg, Paris, Flammarion, 1983, collection « Tout l'oeuvre peint », 128 p.

Fernand Ouellette

Volume 26, Number 4 (154), August 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30800ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Ouellette, F. (1984). Review of [Chardin, bonheur, sculpture / *Chardin ou l'admirable simplicité*, Pierre Rosenberg, Paris, Flammarion, 1983, collection « Tout l'oeuvre peint », 128 p.] *Liberté*, 26(4), 144–154.

FERNAND OUELLETTE

## CHARDIN, BONHEUR, SCULPTURE

### **Chardin ou l'admirable simplicité**

Pierre Rosenberg, *Paris, Flammarion, 1983, collection «Tout l'oeuvre peint», 128 p.*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré l'appui des directeurs de Bâtiments, s'impose la désaffection envers la peinture d'Histoire, considérée comme la «grande peinture», la «grande manière», celle qui ennoblit, celle qui se situe au premier rang dans la hiérarchie des genres. La peinture reflétait les classes. Mais Watteau n'ira pas à Rome. Il n'a guère besoin de se confronter aux ruines et aux monuments. Ni Chardin, autodidacte, qui lui ne sortira jamais de Paris. La formation romaine nourrissait avant tout la peinture d'Histoire.

Le spectacle, le plaisir mondain, écrit Pierre Francastel, prédominent désormais sur la guerre, l'héroïsme et la grandeur du règne de Louis XIV.

On doit parler d'un ébranlement de l'Art, d'une secousse parmi les genres, d'un renversement même. Ni David, malgré son triomphe momentané, ni Delacroix (dont l'avis de décès mentionne comme premier titre: peintre d'Histoire) ne pourront l'endiguer. Chardin, dit-on, sera le premier à regretter de n'avoir pas reçu l'éducation qui lui aurait permis de peindre des sujets plus nobles, historiques ou mythologiques. De n'avoir pas été formé par l'Académie. (N'importe, ce sont les peintres eux-mêmes qui le consacreront,

conscients qu'ils étaient de son don, de son haut métier.) Par la suite les pompiers resteront attachés au genre noble, mais ils ne feront plus l'histoire de la peinture. Ils resteront en marge, malgré quelques tentatives toutes récentes de les réhabiliter. Ils resteront étrangers à ce qui a fait la grandeur de Watteau, de Chardin, de Corot, de Courbet et de Manet: une apparition de la peinture comme magie, poésie, manifestation de la lumière, en somme une peinture de l'admirable simplicité de l'authentique, et non un travail sur quelques idées et concepts. Sur ce plan, dans la foulée des grands Hollandais, nul n'est plus peintre que Chardin. Elie Faure écrit qu'il est avec Watteau «le seul peintre religieux dans ce siècle sans religion», certes, et on pourrait ajouter: dans une oeuvre sans signes du religieux.

Tels les personnages d'un théâtre silencieux, des objets choyés, des personnes, nourrissant quelques thèmes de Chardin, reviennent et disparaissent de nouveau. Rien de plus intimiste que cet univers qui se «limite à son entourage le plus proche» (Francastel), «à ce monde au repos» (P. Rosenberg), sans tragédie. Mais Chardin pose dans l'intemporel tout ce qu'il aime, tout ce qu'il regarde. Y a-t-il plus profonde célébration?

Nul ne s'introduit pour ainsi dire par effraction dans son regard. Il n'exécute aucune commande de portrait. Il va vers ce qui le fascine. Il n'écoute que sa joie. Et d'ailleurs il préfère ce qu'il y a de plus difficile à faire, «l'infaisable», les portraits de femme et d'enfant. Nul portrait ne sera plus vrai que celui de sa propre femme. Sa femme devient *la* femme vieillissante, encore remuée par la nostalgie des jours solaires. Ce portrait-là n'a d'égal que l'autoportrait du peintre. Son contemporain, Quentin de la Tour, au contraire, va peut-être dans cette direction du portrait mais il ne peint que ce qui a un nom, une *qualité*, dirait Musil. Oudry, quant à lui, se choisit avant tout comme peintre animalier.

Il y a peu d'alchimistes en peintre. Peu qui comme Chardin ont travaillé dans le secret de leur vie

quotidienne en sacralisant les êtres et les objets qui la peuplaient, ou plutôt l'éveillaient. Et cela, il l'a réussi en saisissant les relations de lumière, l'interaction des lumières. «Chardin peint chaque objet dans les reflets combinés de tous les autres objets», dit Faure. Je ne vois que le peintre Luis Marsans, aujourd'hui, qui continue cette tradition — au-delà du *Pop Art* (car cet art, me semble-t-il, n'a pas réussi à «voir» nos objets quotidiens, il a manqué de patience). Et de plus il a fallu à Marsans la présence solide et discrète de Morandi pour y parvenir.

*Pipes et vases à boire* (1760-1763, Louvre). *Gobelet d'argent* (1760, Louvre). Je les ai captés je ne sais plus combien de fois grâce aux lumières diverses qui traversent les fenêtres du Louvre. Il faut bien avouer que l'on ne regarde jamais deux fois le même tableau. Il y a toujours l'accident, ou plutôt le support imprévisible de la lumière qui atteint le tableau et l'âme. Il y a notre regard changeant. Si bien qu'à certains moments ces tableaux-là ont échappé à ma perception. Je n'ai plus perçu le beau vert de cobalt foncé qui éclaire l'intérieur de la boîte. (Bien entendu, le cinabre clair foncé de «Tout l'oeuvre peint» n'a rien à voir avec la couleur du tableau.) Quant au *Gobelet d'argent*, là où la lumière ne frappe pas, les fruits sont comme marqués fortement de rouge cadmium clair très soutenu.

*Verre et panier de prunes* (1758, Winterthur). On pourrait se souvenir des fameux points lumineux de Vermeer, mais il s'agit plutôt d'une poudre, d'une neige.

*Jeune fille jouant au volant* (1741, Musée des Offices, Florence). Je viens de la voir récemment. Cette dernière fois elle m'est apparue comme une poupée étrange sortie de quelque grenier ancien. Encore tout étonnée d'être sur la toile, sous un réflecteur. Nature morte mue soudain par un magicien. Les joues sont fardées d'une teinte qui semble imprégner de la porcelaine. Le blanc de la robe est crayeux. L'ensemble dégage une impression de pastel.

Chardin, peintre de l'intimité. On parle aussi de

peinture de genre. Un exemple magnifique: *La Gouvernante* (1739, Galerie nationale d'Ottawa). Quelques traits de pinceau spiritualisent le visage de l'enfant. Et toute sa tristesse nous remonte à la gorge comme la tristesse grave, profonde de notre propre enfance. L'enfant, je veux bien le croire, se prépare à partir pour l'école. Pour plusieurs, se rendre à l'école est une tragédie, une rupture cinglante. Peu de peintres ont mieux vu l'enfance. Quelques moments d'intensité, mais jamais rien de dramatiquement spectaculaire. Je songe au *Bénédictité* (1740-49) qui est au Louvre. On pourrait imaginer que la lumière qui provient de la nappe blanche naît du courant que les deux enfants tentent d'établir en se concentrant pour la prière, mais ce serait une illusion. La lumière se dégage essentiellement de la qualité des rapports de tons. Elle s'élève en animant une constellation feutrée de blancs, de verts et de rouges. Car avant que d'être un peintre de natures mortes, de scènes d'intimité, Chardin est peintre. «L'humilité de Chardin, écrit Malraux, implique moins une soumission au modèle qu'une destruction secrète de celui-ci au bénéfice de son tableau.» «Je peins, donc je suis.»

C'est parce que la peinture est une matière magnifiée, glorieuse, que les sujets, vases ou enfants, y ont une présence si envoûtante. Et la peinture pour Chardin n'advient qu'à travers la matière lumineuse du monde, du monde immédiat, de ce qu'il voit et aime.

La collection «Tout l'oeuvre peint», comme son titre l'indique, a le mérite d'être un inventaire, une documentation complète. Introduction à l'oeuvre, critiques à travers le temps, bibliographie, chronologie. Et surtout le catalogue raisonné des oeuvres qui note en quelque sorte un rapport sur chacune des oeuvres, et même sur les oeuvres qui ont été attribuées jadis au peintre ou qui ont été détruites. La dimension du tableau est indiquée, l'emplacement de la signature, et quelquefois la nature du support de l'oeuvre. Dans le cas de Chardin, l'auteur a même établi un tableau de concordances entre son catalo-

gue et celui de l'ouvrage de G. et D. Wildenstein. S'ajoute un index des titres et des sujets, sans oublier l'index topographique qui précise l'endroit où les œuvres sont conservées. Une partie de l'ouvrage, non négligeable bien entendu, est celle qui est intitulée «La couleur dans l'œuvre de...» On peut toujours se demander de quelles couleurs il s'agit? De celles du peintre ou de celles de l'imprimeur? Il me semble difficile de s'y fier. Il faut avoir vu le tableau. Le principal mérite de cette collection demeure son catalogue raisonné. On recourt à de véritables experts de l'œuvre. Il est rare que chaque volume d'une collection devienne une référence indispensable. En ce sens, la collection «Tout l'œuvre peint» prouve qu'elle est nécessaire.

### Les Peintres du bonheur

Yann le Pichon, *Paris, Robert Laffont, 1983, collection «Aux sources de l'art», 286 p., préface de Maurice Rheims.*

Quand on pense «bonheur», le nom de Chardin ou de Corot surgit plus spontanément que celui de Géricault. «Bonheur», qu'est-ce à dire? La contemplation des moments heureux du passé? Et si on soulignait plutôt l'instant unique de la création, le bonheur «d'exercer le plus beau métier du monde», comme le suggère le préfacier? Je veux bien, par exemple, que mon bonheur soit lié à la contemplation d'un beau nu de Renoir, mais que dire de la blessure, du trouble que laissent *la Fille au miroir* de Rouault, ou *les Pensionnaires de Moulins se rendant à la visite* de Toulouse-Lautrec? Oublions donc ce mot, ou cette réalité, cet état indicibles, et voyons quel est le dessein de l'auteur.

«Dans ce nouvel ouvrage (...) j'ai choisi (...) de remonter aux sources claires des courants décisifs de la grande et belle peinture qui est née en France de 1848 à 1918 et de me pencher, en ami intime, sur ses propres berceaux, sur ses lits de rivière où se répandait un Pactole fluctuant, cascasant, enivrant.» A

quelles sources se réfère l'auteur? Les cafés, les auberges, les guinguettes, les bordels, les forêts, les fleuves, la mer. Bref, on l'aura saisi, il ne s'agissait pas de refaire une histoire chronologique de la peinture. Ce qu'a voulu le Pichon, c'est «établir ces ponts», ces passerelles vers les origines géographiques, sociologiques, historiques et profondément affectives de leur inspiration et de leurs créations (...), expliquer simplement l'histoire étonnante des *heureux avènements* dont ses colonies d'artistes furent les géniteurs féconds.» Et cette histoire des relations secrètes et négligées, on en prend conscience, passe par certains lieux de France qui articulent d'ailleurs les parties mêmes de l'ouvrage, certains lieux choisis devenus des creusets, des foyers de la nouvelle peinture qui mûrissait loin de l'académisme et de la bourgeoisie.

*Barbizon, Chailly-en-Bière, Fontainebleau.* On songe immédiatement à l'auberge Ganne, à l'auberge du Cheval-Blanc. Les noms de Corot, Rousseau, Millet, Monet en sont indissociables.

*Honfleur, la Côte de Grâce, Trouville.* Boudin, Jongkind, Daubigny, Courbet, Corot et Monet.

*La Seine et ses affluents.* Qui n'a vu, grâce à la peinture, la Grenouillère, café flottant amarré en face de Bougival? Qui ne se souvient d'Argenteuil, de la Grande Jatte? Mais devant *le Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, qui pourrait encore faire allusion à l'idée même du bonheur? Et pourtant, pour celui qui a vu le tableau à Amsterdam, par sa présence étouffante ce champ de blé demeure une force vive. La tragédie de Van Gogh a trouvé son bonheur d'expression. Voilà le paradoxe, voilà la peinture.

*Les Batignolles, Montmartre.* Combien de peintres, de Toulouse-Lautrec à Picasso, ont su voir le Moulin de la Galette! Puis le Moulin-Rouge, les Folies-Bergères, les rues, les boulevards, les prostituées, les repasseuses. Et le Chat Noir, le cirque Fernando.

*Pont-Aven, le Pouldu: la Bretagne.* On ne peut plus imaginer Gauguin sans la maison Gloanec.

*La Butte Montmartre et Montparnasse.* Utrillo et

le Lapin Agile, bien entendu, mais surtout Picasso et le Bateau-Lavoir. Puis le cubisme. Les poètes Apollinaire et Cendrars. D'autres peintres: Modigliani, Matisse, Chagall, Delaunay, Soutine, etc.

Vraiment cet album est insaisissable. Par sa diversité et sa richesse. Les lieux sont devenus des théâtres mythiques, ou plutôt des personnages. Les touristes les assiègent.

L'éditeur a rassemblé non seulement les reproductions de grande qualité de tableaux rarement vus ou inconnus, mais, dans la mesure du possible, il a juxtaposé aux tableaux une photographie des lieux peints, des auberges, des peintres. On ne voit pas uniquement le Lapin Agile de Maurice Utrillo, mais aussi le père Frédé y jouant de la guitare. Je ne dis pas que ces photos sont toujours nécessaires, mais quelle présence concrète elle donnent à l'album! Sans doute l'un des plus agréables à regarder, à feuilleter avec ceux de Hachette et de Skira qui ne négligent pas la documentation photographique. Du moins, l'iconographie convient admirablement au projet de le Pichon.

Il me semble que la nouvelle collection de Laffont apporte un point de vue nouveau, nécessaire. Heureux qui a vu Giverny, Honfleur, Fontainebleau! Mais pour ceux qui veulent s'y rendre, l'auteur propose à la fin de l'album un *Guide touristique sur les pas des peintres*. Barbizon reste vivant. L'auberge du Cheval-Blanc. Le musée de Théodore Rousseau, etc.

Il nous faudra attendre à chaque année la parution d'un nouvel album, car c'est une façon unique de se souvenir ou de rêver.

### **Histoire universelle de la sculpture (des Cyclades à Brancusi)**

G. Pischel, *adaptation de Bernard Guyader, Paris, Félix Nathan, 1983, 752 p.*

Vingt-deux mille années de travail sur la forme. Un sujet tout particulièrement privilégié: l'homme lui-même. Mais aussi les dieux, les idoles, les symbo-



les. Le sculpteur génial se confronte aussi bien aux mythes qu'aux légendes et aux faits historiques. Bref, le corps humain lui-même, depuis la statue-cube de l'Égypte jusqu'à la puissance dynamique de la *Victoire de Samothrace*, est un volume, un solide sans cesse questionné. Et pourtant. De la *Vénus de Lespugue* (20 000 av. J.-C.) à la *Femme sur le lit* de John de Andrea (1974), on peut constater un rapport avec la forme totalement renversé. Autant la *Vénus* a d'abord été saisie comme un symbole sacré de la fécondité, autant la *Femme* d'Andrea n'est plus qu'un corps dans son immédiateté offerte sur le drap, hyperréaliste, yeux clos, dont le moindre détail anatomique est traité en «trompe-l'oeil». L'âme est profondément enfouie au secret de cette femme. Elle serait bien incapable d'animer le moindre symbole. En elle tout est corps. Il n'y a plus que la certitude du corps, la vérité du corps. La rupture est totale. Certes, la *Vénus* de Giorgione a aussi les yeux scellés, mais quelle poésie que l'osmose de sa rêverie avec le paysage!

Sans supprimer la différence, l'altérité, il est possible de prolonger quelque peu notre travail des correspondances. Ainsi l'esprit de l'«art nègre» apparaît dans quelques oeuvres préhistoriques. Je songe à *l'Homme assis sur un tabouret* (Bucarest). Il me plaît de rapprocher *l'Idole ithyphallique* (art thessalien néolithique, 2500-2200 av. J.-C.) de certaines oeuvres précolombiennes. De même la *Triade d'Amida* (VII<sup>e</sup> s., Japon), de *l'Ange au sourire* de Reims. Il est passionnant de mettre en parallèle la *Mère sur un trône avec un enfant* (art étrusque, V<sup>e</sup> s. av. J.-C.) avec une madone romane. Mais il y a de l'angoisse dans la mère étrusque. N'oublions pas qu'il s'agit d'une statue-urne cinéraire. Ce n'est pas par hasard que deux sphinx décorent les bras du trône.

Autre exemple. Les historiens sont d'accord pour affirmer que l'art étrusque a été marqué par l'art archaïque grec. J'ai d'ailleurs une admiration profonde pour les oeuvres de cette période, qu'elles soient ioniennes ou étrusques. Je me tourne vers le



*Kouros d'Anavyssos*. L'Égypte n'est pas loin, mais le corps du Grec a plus de volume. Le visage sourit. L'œuvre se rapproche du canon classique. J'ai aussi une admiration vive pour la *Korè au péplos* (Athènes). Mais lorsque je revois le *Sarcophage des époux* (du Musée national de la villa Giulia) à Rome, qui précède d'une dizaine d'années l'apparition de la *Korè*, je reste subjugué par l'œuvre étrusque. C'est une œuvre si émouvante, dans l'histoire de la sculpture, que je pourrais presque dire qu'elle a plus marqué la sculpture ionienne qu'elle n'a été influencée par elle. J'imagine la richesse des échanges. Le sourire semble le même. On l'a d'ailleurs nommé le «sourire archaïque». Par le visage souriant apparaît le premier effort vers l'expression. A cette différence près que l'œuvre étrusque renfermait une urne cinéraire, qu'elle est en terre cuite, tandis que la *Korè* est en marbre. Mais tout l'art étrusque est tourné vers l'au-delà. Cet art n'advient que pour les morts. Serait-ce, dans ce cas-ci, le simple rappel d'une scène de banquet? Un moment de grande tendresse? Une cristallisation de la mémoire? Une façon de regarder la mort qui terrorise? Je rêve plutôt que le couple a trouvé ce sourire dans la mort quand il a découvert qu'il était uni pour les siècles et les siècles. Son sourire devient une irradiation joyeuse. Tout en lui est raffinement. Regardons les mains. Tout est spiritualité... Je ne sais pas de plus beau monument consacré à des morts, et pourtant ceux-ci n'avaient pas de titres, de qualités apparentes sinon d'être des époux, des amants. Nous sommes aspirés dans leur espace, comme s'ils nous transmettaient leur mémoire du bonheur ou leur désir d'éternité. J'ai fait plusieurs fois le tour du sarcophage sans parvenir à m'en détacher. Cette œuvre exprime certainement une dimension de mon propre imaginaire, de mon propre désir. Peu importe, ici, que mon fantasme s'accorde ou non à la lecture vraisemblable qu'un historien peut en faire. Mais n'en va-t-il pas de même avec toute œuvre d'art?

L'information de Pischel est immense. Racontant l'histoire universelle de la sculpture, il survole l'his-

toire des civilisations. Plusieurs chapitres sont imprégnés de connaissance et de passion. Mais, à vrai dire, il est presque impossible de lire un pareil ouvrage, précisément parce que la somme d'informations est trop considérable. Et passer de la sculpture romaine à la sculpture indienne, de la sculpture chinoise à la sculpture médiévale est en soi un tour de force.

On nous propose cinq cents images à regarder qui sont autant de chefs-d'œuvre (du moins jusqu'aux œuvres récentes). Mais la photographie ne capte tout de même qu'un seul point de vue. Il suffit d'avoir fréquenté le moindrement le «visible» en livre d'art pour savoir que l'*Eve* de Gislebert doit être photographiée de multiples façons, et encore il s'agit d'un bas-relief. Si l'on passait à la statuaire: aux œuvres de Phidias, de Michel-Ange, de Donatello, de Cellini, de Rodin et de Brancusi, l'ouverture des points de vue deviendrait presque infinie.

Dans son introduction importante, Pischel a le mérite de nous initier aux diverses techniques de la sculpture, de nous faire prendre conscience de ses multiples matériaux. Rappelons-nous que la *Vénus* préhistorique est en ivoire et que la *Femme* de Andrea est en polyester et fibre de verre polychromes. Un sculpteur n'a pas la même relation avec un bloc de marbre qu'avec le fer qu'il va souder. Julio Gonzalès ne peut pas finir sa *Femme se coiffant* avec le fini sensuel d'Antonio Canova qui donne au marbre d'*Amour et Psyché* toute sa lumière.

Livre d'images admirable, indispensable pour qui aime la sculpture ou commence à la découvrir.