

Le style de natures mortes de Chardin: est-ce que c'est « maladroit » ?

Mihoko FUNAOKA

Avant-propos

La carrière de Jean-Siméon Chardin est divisée en trois périodes. La première période ce sont des natures mortes, puis la période de peinture de genre, et enfin un retour à la nature morte¹. Le catalogue raisonné rédigé par Pierre Rosenberg comprend 72 numéros de natures mortes de 1720 à 1730. Puisqu'il y a beaucoup de tableaux sans date, il est difficile d'établir une chronologie. Rosenberg remarque certaines « maladroites dans l'exécution » ou « un équilibre précaire » pour attribuer les tableaux à la première période². Il distingue le premier style et le dernier et construit toute une théorie de l'évolution de son style. Son étude est excellent. Cependant, tous les problèmes ne semblent pas résolu.

Contrairement à lui, certains chercheurs considèrent que le style de Chardin est déjà à maturité dès la première période, puisqu'il est agréé et reçu à la fois exceptionnellement à l'Académie³. Dans certains cas, il y a environ trente ans d'écart entre les chronologies des natures mortes que les chercheurs proposent. Les caractéristiques maladroites ou déséquilibrées sont-elles balayées complètement dans les dernières natures mortes ?

Je pense que le style des premières natures mortes est important pour toute sa carrière. Dans le présent article, je reconsidérerai le rapport entre l'évolution de son style et la « maladie » que Rosenberg et d'autres chercheurs remarquent dans les premières natures mortes. Je considérerai la possibilité que la « maladie » ne provient pas nécessairement de sa seule inexpérience.

1. La formation du style des premières natures mortes et la « maladie »

Jatte de prunes, une pêche et un pot à eau est un tableau pour lequel Rosenberg propose la date 1728-30, tandis que, autrefois, Wildenstein a suggéré 1756 (fig. 1)⁴. Rosenberg remarque que « la composition garde encore l'instabilité de ses premières natures mortes », « en déséquilibre », « le rendu encore incertain de la perspective », et la date de 1728-1730⁵. Des chercheurs sont d'accord avec lui⁶. Dans ce tableau, il y a une jatte d'étain remplie de prunes, le pot à eau avec sa monture d'argent, une cerise, et une pêche. L'entablement de pierre penche à gauche où se trouve une ombre mystérieuse. Le rendu de l'entablement est très vague, la largeur est désaccordée entre la gauche et la droite. Bien plus, le premier plan est vu de haut tandis que l'entablement est vu à l'horizontale. Et la jatte d'étain penche aussi à gauche. Sans aucun doute, Rosenberg considère ces éléments comme de l'instabilité ou comme une incertitude dans la perspective.

On peut constater les mêmes caractéristiques pareilles dans *Panier de prunes, bouteille, verre à demi plein d'eau et deux concombres* (fig. 2)⁷. Rosenberg propose une modification de la date, en passant de 1759 à environ 1728⁸. L'entablement de pierre s'incline aussi à gauche. La maladie de perspective et d'exécution est remarquée non seulement par Rosenberg, mais aussi par d'autres chercheurs. Marianne Roland Michel remarque : « les difficultés qu'éprouve Chardin pour rendre la perspective : la tablette de pierre n'est pas horizontale, et surtout on ne devrait pas voir le haut du goulot de la bouteille, qui vient curieusement en avant »⁹. Philip Conisbee considère aussi les maladroites du tableau comme typiquement caractéristiques de sa première période¹⁰.

Les caractéristiques du « maladroit » que nous trouvons sont ci-dessous : la pente sur la gauche, il existe des points de vue multiples, la forme des motifs est déformée ou penchée. On les

trouve aussi par-ci par-là dans d'autres premières natures mortes ¹¹. Rosenberg considère que ces caractéristiques montrent l'inexpérience du jeune Chardin.

Ces caractéristiques sont à cause des débuts difficiles de Chardin. Car, il ne fait ni son apprentissage à l'Académie, ni voyage en Italie, toujours considérés à cette date comme indispensables à toute formation. Et il n'apprend pas à peindre des natures mortes à l'école flamande, comme le fait François Desportes ¹². Desportes et Jean-Baptiste Oudry, qui réussissent déjà dans le même genre et sont rivaux de Chardin (fig. 3). Par exemple, si l'on compare *Jatte de prunes, une pêche et un pot à eau avec la Nature morte avec des fruits, du céleri et une coupe de porcelaine* par Oudry, les différences d'entre eux émergent (figs. 1, 3). Dans celui-ci, Oudry dispose des fruits, des légumes et une coupe de type kakiemon devant une niche de pierre en perspective ¹³, tout s'équilibrent dans l'espace, contrairement à Chardin. Il n'y a pas d'ambiguïté, ni de déformation, ni de pente de la table. En effet, Pierre-Jean Mariette commente dans sa biographie: « Il craignit, et peut-être avec raison, que, ...il ne demeurât trop au dessous de MM. Desportes et Oudry, deux concurrents redoutables...il faut en convenir, les tableaux de M. Chardin sentent trop la fatigue et la peine. Sa touche est lourde et n'est point variée. Son pinceau n'a rien de facile ; il exprime tout de la même manière. ... Faute d'être assez foncé dans le dessein et de pouvoir faire ses études et ses préparations sur le papier,... » ¹⁴. Il suppose que Chardin n'est pas habile, et est, en quelque sorte, maladroit.

Il n'entre pas dans mes intentions de contester les datations par Rosenberg dans le présent article. Cependant, est-ce que c'est pertinent d'attribuer exclusivement la maladresse à l'insuffisance de la formation? Analysant la « maladresse » en détail sur la base de sa investigation, je tenterai d'éclairer le processus de la formation du style de Chardin.

2. Le style des dernières natures mortes

Chardin fait un retour à la nature morte dans les années 1750-1770. La touche devient plus raffinée, le coloris plus harmonieux. La composition devient plus simple, plus monumentale, plus classique ¹⁵. Il est évident que le style a évolué ¹⁶. Si l'on considère la « maladresse » comme une caractéristique particulière de ses premières périodes, il n'y a nécessairement pas de maladresse dans ses dernières œuvres. Est-ce qu'il vainc sa difficulté et sa faiblesse?

Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes (fig. 4) qui est daté 1759 par Rosenberg est conçu « à tout » autrefois comme le pendant de *Panier de prunes, bouteille, verre à demi plein d'eau et deux concombres* (fig. 2) ¹⁷. Celui-ci est daté aujourd'hui aux alentours de 1728, donc de la première période comme nous avons mentionné plus haut. Dans *Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes*, il dispose un panier, des fruits, un verre d'eau en largeur. Certes, la composition solide, la touche magnifique et le coloris délicat viennent à maturité, mais si l'on examine soigneusement, l'on remarque que la table de pierre penche à gauche, et que la table et les objets, à gauche, sont vus de haut tandis qu'à droite, c'est vu à l'horizontale (figs. 4, 5). Les amandes se trouvent plus haut que les cerises malgré que celui-ci sont placées plus loin sur le plan. Bien plus, la table est vue de haut, tandis que le panier de prunes est vu à l'horizontale. Si l'on voit les prunes empilées selon l'angle de la table, le contour du panier ne devrait pas paraître en triangle.

Regardons un autre tableau où Chardin reprend ces caractéristiques stylistiques. Il y a une brioche ornée d'une branche d'oranger, une porcelaine et un carafon à liqueur dans *La brioche* (fig. 6). Au premier abord, les motifs sont disposés de façon très équilibré dans cette composition. Mais une observation attentive dévoile la pente subtile de la table à gauche. D'un côté, une ombre cache bien la table derrière la porcelaine, mais elle sont vue à l'horizontale à gauche; d'un autre côté, le carafon

à liqueur est vu de haut et paraît flotter. Il est clair que l'assiette de la brioche penche aussi à gauche vers l'avant. Deux pêches cachent en partie l'assiette; la spirale de la brioche part dans une direction opposée à la pente de la table; la porcelaine, les pêches et les biscuits sont disposés par ordre de grandeur¹⁸. C'est pourquoi il est difficile de remarquer la pente subtile et les points de vue multiples.

Son style atteint sa pleine maturité. Sans doute ces caractéristiques sont plus douces et plus délicates que celles de la première période. La pente des tables et des points de vue multiples évoluent ingénieusement dans ses derniers tableaux. En conséquence, il y a aussi les caractéristiques qui ont quelque points communs essentiels avec celles de la première période. Les « maladreses », selon le mot de Rosenberg, ne se perdent pas complètement dans ses dernières natures mortes. Son style est toujours différent de celui d'Oudry (fig. 3). A la réflexion, les désaccords sur la chronologie des natures mortes, *Jatte de prunes, une pêche et un pot à eau, le Panier de prunes, bouteille, verre à demi plein d'eau et deux concombres et Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes* (figs. 1, 2 et 4) -il y a environ trente années d'écart selon plusieurs chercheurs, signifient les communs essentiels entre le style de la première période, et celle de la dernière. Il est possible que Chardin sublime laborieusement certaines « maladreses » ou selon l'expression de Mariette : « son pinceau n'est pas facile » de sa première période, jusqu'à cet imparable « faire qui lui est particulier ».

3. De la «maladresse» au «faire qui lui est particulier»

Alors, d'où provient ces perspectives déformées dans le style de sa dernière période ? Il peint ces natures mortes dans les années 1750-1770, c'est-à-dire qu'il a fait déjà une carrière de peintre depuis une trentaine d'années. Ses œuvres sont applaudies passionnément par les critiques et les amateurs. Il n'est plus inexpérimenté. Ils louent ses expressions de la nature, surtout son faire « magique ».

En 1759, Chardin expose *Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes* (fig. 4) et des autres 6 natures mortes et un pendant de peinture de genre. Elles gagnent la faveur des critiques. Un des ces critiques écrit : « l'ancien favori du public dans le même genre des imitation naturelles et des expressions naïves d'objets familiers, le célèbre Monsieur Chardin, par un faire qui lui est particulier, parvient toujours à des effets qui répondent à ses vues et qui satisfont encore les amateurs de ce genre... »¹⁹. Encore plus intéressante c'est qu'il considère son manière comme propre à lui admirable. L'on regarde ces expressions comme ce qu'il vise. Chardin peut peindre ainsi parce qu'il le veut. Il est certain que les dernières natures mortes qui contiennent les caractéristiques stylistiques déformées sont intentionnelles.

Pourquoi Chardin garde-t-il intentionnellement les caractéristiques stylistiques déformées pendant sa carrière? Et comment son style évolue-t-il de la «maladresse» au « faire qui lui est particulier » ? Il est difficile d'élucider ce mystère. Mais il y a des études stimulantes qui donnent une des clefs de problème. Citant et considérant deux études, je conclurai ainsi cet article.

Chardin peint des scènes de genres dans les années 1730 à 1750. Michael Baxandall essaie d'expliquer les représentations singulières d'*Une dame qui prend du thé* datée 1735 (fig. 7) comme une réflexion des idées contemporaines sur la psychologie métaphysique du système sensoriel²⁰. Il le rapproche des théories de la perception visuelle telles qu'elles étaient généralement comprises en France à cette époque. Le visage de la dame et le fond s'estompent, et la chaise, le pot sur la table et les reins de dame se déforment curieusement, ainsi que la main droite et le service à thé. Rosenberg considère ces déformations comme « certaines maladreses », « une manière instable », « ces faiblesses » et s'oppose ainsi à Baxandall²¹. Ce dernier examine la psychologie de la perception visuelle de Locke et la physique des couleurs de Newton. Chardin exprime des



fig. 1 Jean Siméon Chardin, *Jatte de prunes, une pêche et un pot à eau*, 45 x 57cm, Washington, The Philips Collection



fig. 2 Jean Siméon Chardin, *Panier de prunes, bouteille, verre à demi plein d'eau et deux concombres*, 45 x 50cm, New York, The Frick Collection



fig. 3 Jean-Baptiste Oudry, *Nature morte avec des fruits, du céleri et une coupe de porcelaine*, 1725, 92x75cm, Schwerin, Staatliches Museum



fig. 5 Détail, fig. 4

fig. 4 Jean Siméon Chardin, *Panier de prunes avec un verre d'eau à demi plein, deux cerises, un noyau et trois amandes vertes*, 1759, 36.5x45cm, Winterthur, collection Dr. Oskar Reinhart



fig. 6 Jean Siméon Chardin, *La brioche*, 1763, 47x56cm, Paris, Musée du Louvre



fig. 7 Jean Siméon Chardin, *Une dame qui prend du thé*, 1735, 80x101cm, Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery



fig. 8 Jean Siméon Chardin, *Panier de prunes avec noix, groseilles et cerises*, 32x42cm, Norfolk, The Chrysler Museum

phénomène des différents degrés de réceptivité de certaines régions de la rétine et les degrés de distinction dans le champs de vision, et des illusions d'optique de sens des distances causé par des couleurs dans le tableau. Il tente d'interpréter la perspective bizarre du dossier de la chaise à gauche et le bec aplati de la théière à droite comme la périphérie du champ visuel. C'est-à-dire, selon lui, Chardin ne s'intéresse pas à la substance, mais préfère raconter l'histoire d'une expérience perceptive qui feint de ne durer qu'un instant ou deux.

La vérification de la probabilité de cette étude n'est pas dans la mesure de mes moyens et est hors du sujet. Et c'est difficile d'appliquer immédiatement ses théorie aux natures mortes en question. Toutefois, certainement, Chardin utilise l'ambiguïté du point focal et les décalages proviennent de la relation entre les positions des couleurs des objets dans ses tableaux tout au long de sa carrière. L'éclairage et la disposition du fruit à gauche donnent des illusions visuelles qui se contredisent en fait dans *Jatte de prunes, une pêche et un pot à eau* (fig. 1). Ses recherches sont significatives pour considérer le tâtonnement du jeune Chardin, puisqu'il traite d'une manière neuve les représentation singulières non pas comme des maladroites mais comme des éléments intentionnels. Sans doute, Chardin commettait des maladroites dans sa première période, mais il ne les quitte pas complètement. Plutôt, il forme son style, ce « faire qui lui est particulier », qui fait valoir sa maladroite. Le peintre tire positivement profit de ses faiblesses à cette époque-là. C'est le siècle des lumières où les notions concernant la perception visuelle et celles de l'imitation de la nature changent.

Il y a une autre étude concernant la composition et la représentation ambiguë dans ses natures mortes. Analysant la nature morte suivant l'histoire de l'art, Bryson discute le renouvellement de Chardin. Il remarque que Chardin ne met pas en valeur la grandiloquence par la composition stricte et le rendu minutieux comme le faisaient les artistes du Nord du XVII^e siècle et celle des Français de son époque, mais rend la familiarité et le relâché sans cérémonie par la composition naturelle et le style ambigu (fig. 8). Il évite les compositions conscientes, rends des objets banals avec la focale estompée et relâchée.

Je pense que les perspective déformées douces et les formes ambiguës sont aussi des facteurs de la vision naturelle et familière. La phrase « un faire qui lui est particulier » par un critique anonyme que j'ai citée plus haut signifie que les gens attachent de la valeur, non seulement aux sujets, mais aussi au faire de la peinture dans le monde artistique de plus en plus. Et il me semble aussi que la phrase contemporaine, des « imitation naturelles et des expression naïves d'objets familiers » s'accorde avec la familiarité que Bryson a analysée.

Charles-Nicolas Cochin traite et compare de l'art de Chardin de celle d'Oudry dans son article *De l'illusion dans la peinture*²². Il pense que Chardin était bien au dessus d'Oudry malgré que celui-ci était « très-habile homme, & peignoit avec facilité ». Confrontant avec la critique de Mariette, l'on peut interpréter que Cochin reconnaissait tacitement la maladroite de Chardin. Cependant il apprécie son « faire que l'on peut appeller magique, spirituel, plein de feu & cet art inimitable ». Après tout, la maladroite et l'inexpérience de la première période prennent part à l'évolution du « faire qui lui est particulier » de sa dernière période.

En conséquence, tirant son origine de la maladroite, Chardin procède par tâtonnements et travaille son style. Il réalise sa représentation naturelle et naïve qui nous rappelle l'aisance de mouvements des yeux ou les changements des focaux.

Conclusion

Rosenberg qui jette les fondements des études sur Chardin remarque qu'un des critères de la

chronologie des premiers tableaux est la maladresse ; la pente sur gauche, des points de vue multiples (figs. 1, 2). Certes la composition devient plus simple et plus monumentale dans ses dernières natures mortes, toutefois il y a des caractéristiques communes (figs. 4, 6 et 8). Il est certain que les caractéristiques stylistiques déformées sont intentionnelles. Sans doute, il forme son style ou « manière qui lui est propre » dans cette dernière période, en faisant valoir toute la maladresse. Par la tentative de la description, reflet des idées contemporaines sur la psychologie métaphysique et par le goût pour l'imitation de la nature intime, il tire parti délicatement de la perspective déformée et des points de vue multiples dans son style plus mûr.

* 付記：本稿は、平成 27-29 (2015-2017) 年度科学研究費補助金 (特別研究員奨励費) による研究課題「フランス美術と啓蒙主義—18 世紀後半のフランス国内外における受容の研究」(課題番号 15J40035) による研究成果の一部です。また、仏文校閲をしていただいたマルグリット・ドゥマルヌ氏に、記して感謝します。

Notes

- 1 ROSENBERG, Pierre et TEMPERINI, Renaud, « Catalogue des œuvres », dans : *Chardin*, Paris, 1999, p. 188-290.
- 2 *Ibid.*, p. 189-220.
- 3 BRYSON, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981, p. 110-121.
- 4 ROSENBERG et TEMPERINI, *op. cit.*, n° 38; WILDENSTEIN, Georges, *Chardin*, Zurich, 1963-1969, n° 257.
- 5 Cat. exp., *Chardin 1699-1779*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1979, n° 19.
- 6 ROLAND MICHEL, Marianne, *Chardin*, Paris, 1994, p. 150-151.
- 7 ROSENBERG et TEMPERINI, *op. cit.*, n° 27.
- 8 Wildenstein propose la date 1759. WILDENSTEIN, *op. cit.*, n° 271.
- 9 ROLAND MICHEL *op. cit.*, p. 147.
- 10 CONISBEE *op. cit.*, p. 472.
- 11 Par exemple, il y a une certaine maladresse dans la mise en place des objets dans le *Deux lapins morts avec gibecière, poire à poudre et orange* (ROSENBERG et TEMPERINI, *op. cit.*, n° 35). C'est un des rares tableaux de daté.
- 12 LASTIC, Georges de et JACKY, Pierre, *Desportes*, Saint-Rémy-en l'Eau, 2010.
- 13 Cat. exp., *J.-B. Oudry*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1982-1983, p. 92-93, n° 37.
- 14 P.-J. Mariette, *Notes sur les peintres et graveurs*, volume II, p. 217, 220, 1749 (Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale, Paris. RESERVE YA²-4-PETIT FOLIO); MARIETTE, Pierre-Jean, « Chardin », *Abecedario*, Publié par Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, *Archives de l'art français*, 1853-62, p. 426-434.
- 15 ROSENBERG et TEMPERINI, *op. cit.*, p. 249-250.
- 16 Soit dit en passant, j'ai considérée l'importance du style géométriquement déformé dans un autre article. FUNAOKA, Mihoko, «Natures mortes peintes par Chardin dans les années 1750-1760 et le goût patriotique», *Journal of the Faculty of Fine Arts Tokyo University of the Arts*, n° 10, March 2014, p. 17-27 (en japonais).
- 17 ROSENBERG et TEMPERINI, *op. cit.*, n° 155 ; Wildenstein, *op. cit.*, n° 277.
- 18 Kuroe fait remarquer cette composition en spirale. KUROE, Mitsuhiko, *Chardin*, Tokyo, 1975 (en japonais), n° 26.
- 19 *Observateur littéraire*, 1759, dans : Deloyne n° 1259
- 20 BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention: On the historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, 1985. L'on discute de cette étude dans le catalogue suivante. Cat. exp., *Chardin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1999, p. 84-86.
- 21 *Ibid.*, p. 216.
- 22 COCHIN, Charles-Nicolas, « De l'illusion dans la peinture », dans : COCHIN, Charles-Nicolas, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, 1757-1771(ed. par JOMBERT, repr. Genève, 1972), p. 44-75, et surtout p. 72-73.

[Crédits photographiques]

Cat. Exp., *Chardin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1999. (figs. 1, 2, 6, 7) / Cat. Exp., *Jean Siméon Chardin : Werk Herkunft Wirkung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1999. (fig. 3) / CONISBEE, Philip, *Chardin*, Oxford, 1986. (figs. 4, 5) / ROLAND MICHEL, Marianne, *Chardin*, Paris, 1994. (fig. 8)

Summary

シャルダンの静物画様式——「ぎこちなさ」をめぐって

船岡美穂子

ジャン・シメオン・シャルダン (1699-1779) は、修業時代から初期時代にあたる 1720 年から 30 年にかけて、小型の静物画作品を多数制作した。1979 年に開催された回顧展を契機に発表されたカタログ・レゾネにおいて、ローザンベール (1979、1999) は多数の作品の編年に大幅な見直しを行い、大きな成果があげられている。不安定な構図や、パースペクティヴの不正確さといった造形を「ぎこちなさ」あるいは「不手際」と見なし、未習熟から成熟へと向かう様式発展の論理をすえて、初期作品の編年根拠とした。

そうした初期作品の造形を詳細に検討してみるならば、一定の特徴が観察される。左に向かって傾くテーブル、俯瞰視と水平視が混在する複数の視点、モチーフの形態の歪みである。こうした特徴は、確かに従来指摘されてきたとおり、画家の修業時代の教育環境の不遇にも起因すると考えられるがしかし、この解釈のみでは説明できないのではないだろうか。1750 年代以降の後期作品になると、モチーフはより洗練されたものとなり、空間の面積が大きくなり、巧みな光と色彩の表現がみられるなど、円熟を感じさせる造形となった。しかしながら、テーブルはしばしば左に傾き、テーブルの縁も途中で消え、複数の視点が導入された空間といった特徴が、初期時代よりも精妙で目立たないものとなっているものの、認められるのである。研究者によって、しばしば編年に 30 年もの開きがあることそのものが、画業を通じて、小型静物画作品の様式に通底する要素があることを示していると考えられる。本稿は、作品の編年に異議を唱えるのではなく、「ぎこちなさ」造形を再考することによって、様式の生成過程に新たな解釈を提示するものである。

後期の静物画は、異例なまでの高い評価を獲得し、その自然さや真実味、「魔術のような」独特の技法が賞讃を集めた。18 世紀に流布した知覚心理学の反映を分析したバクサンドール (1985)、また静物画史の観点からシャルダン作品の自然で格式ばらない表現の革新性を論じたブライソンの研究 (1990) を敷衍するならば、シャルダンは、初期時代の不器用さや不手際な造形を捨て去るのではなく、それを発展させながら、気取りのない自然さを感じさせる描写へと昇華させたと考えられる。あいまいさやずれ、歪みを含む描写によって、目の動きや焦点の変化を感じさせる自然な表現—同時代の批評家や愛好家が賞讃したところの「特有の絵画技法」—を完成させたと言えるのである。