

Le XVIII^{ème} siècle français

Chardin et l'art du portrait

L'Académie

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture fut fondée en 1648 dans le but de donner au pouvoir central le contrôle sur les arts. Au XVIII^{ème} siècle elle dominait la vie artistique française. Seuls ses membres pouvaient recevoir des commandes royales ou participer aux Salons officiels, les expositions prestigieuses de l'Académie.

Pour être membre à part entière il fallait être accepté par l'Académie sur présentation d'un "chef-d'œuvre". Les peintres étaient reçus comme spécialistes d'un certain genre de peinture. Dans la stricte hiérarchie imposée par l'Académie, la "peinture d'histoire" — qui comprenait les sujets religieux, mythologiques et historiques — occupait la plus haute place. Puis venait le portrait, enfin le paysage et la nature morte. Cette gradation correspondait à l'idée que certains types de peinture exigeaient de l'artiste qu'il travaillât avec son esprit autant qu'avec ses yeux.

Chardin, le grand magicien du monde quotidien

Bien qu'elles fussent peu estimées de l'Académie, les natures mortes et les scènes de la vie quotidienne avaient beaucoup de succès. Le plus grand peintre de ces sujets était Jean-Siméon Chardin. Denis Diderot, le critique le plus important de l'époque, l'avait surnommé le "grand magicien" pour suggérer l'apparente spontanéité avec laquelle, dans ses œuvres, l'harmonie de la couleur et de la composition donnait de la gravité aux choses et aux occupations les plus ordinaires.

Chardin s'était déjà acquis une réputation considérable quand il fut reçu à l'Académie — le jour même où il en fit la demande — comme peintre "d'animaux et de fruits". Après une raillerie amicale d'un autre artiste sur le statut peu élevé de sa peinture, Chardin commença vers 1730 à peindre des figures, en particulier de femmes et d'enfants occupés à des activités simples de la vie des classes moyennes. Sa représentation du monde domestique était entièrement nouvelle en France. Les scènes animées de la vie paysanne dans la peinture flamande et hollandaise, avec leur morale sur la vanité et le caractère transitoire des biens terrestres, connaissaient depuis longtemps du succès auprès des collectionneurs français. Chardin, cependant, représentait un monde plus contemplatif et réservé, peignant des moments d'activité suspendue. Ses sujets, absorbés dans des occupations qui exigent une calme concentration, s'apparentent à des natures mortes.

Chardin travaillait laborieusement d'après des assemblages directement devant lui et faisait rarement les dessins détaillés typiques de la pratique académique. Superposant patiemment d'épaisses couches de peinture, il obtenait, par des mélanges de teintes diverses, des couleurs profondes et complexes appliquées au moyen de pinceaux différents selon la texture de chaque surface.

Parce que sa technique était lente et difficile — et le prix de ses tableaux peu élevé — Chardin recopiait souvent les mêmes compositions. A son époque, c'était dans la conception originale d'une œuvre que l'on appréciait la créativité d'un artiste, aussi les copies successives n'avaient-elles pas moins de valeur que la première version. De nombreuses œuvres exposées ici existent en plusieurs versions, toutes peintes par Chardin lui-même.

Le portrait et les nouveaux mécènes

L'art du portrait acquit de plus en plus d'importance au cours du XVIII^{ème} siècle et attira un grand nombre de peintres de premier rang. Ce genre devint si lucratif que l'Académie essaya de limiter sa popularité — qui nuisait à la peinture d'histoire — en réduisant les prix officiels. La demande émanait essentiellement de la nouvelle classe moyenne enrichie. Mais à cela s'ajoutait un intérêt croissant pour la psychologie individuelle, en accord avec la philosophie des Lumières qui se livrait à une profonde investigation de l'homme et de la perfection humaine. Ceci se reflétait non seulement dans le nombre de portraits exécutés mais aussi dans le développement de nouveaux types de portraits, à partir de 1740 environ, dans lesquels les modèles étaient représentés l'air pensif, entourés d'attributs évoquant leurs intérêts autant que leurs revenus.



Jean-Siméon Chardin

Français, 1699–1779

Les bulles de savon

vers 1733–1734. Huile sur toile. Don de Mrs. John W. Simpson 1942.5.1

Ce tableau est l'une de plusieurs versions des *Bulles de savon*, la première œuvre de Chardin représentant des figures humaines. Un garçon concentre toute son attention sur une bulle de savon tremblante, qui semble sur le point de se détacher de sa pipe. Le public français du XVIII^{ème} siècle aura reconnu la bulle de savon des tableaux hollandais et flamands, dans lesquels elle symbolise la fragilité de la vie et la vanité des entreprises terrestres.

Chardin concevait probablement et exposait ses tableaux en paires, appelées des "pendants". Il renforçait ainsi, ou amplifiait, la signification d'une œuvre, et pouvait aussi la varier en alternant les pendants. Ainsi ce tableau-ci était-il alternativement associé à deux autres œuvres, dont des versions sont exposées dans cette salle : *Le château de cartes* dans lequel un autre garçon s'adonne à un passe-temps tout aussi futile, et *La jeune gouvernante* où une jeune fille concentre au contraire toute son attention sur son travail.

Deux tableaux de Charles Amédée Vanloo exposés également ici explorent le même thème. Vanloo donna comme pendant à ses *Bulles de savon*, la *Lanterne magique*, dans lequel des enfants (peut-être les siens) jouent avec une *camera obscura*. Cet outil d'artiste, dont les miroirs produisent une image réfléchie à peine visible évoque, comme la bulle de savon, le caractère éphémère de la vie.



Nature morte au gibier

1760/1765. Huile sur toile. Collection Samuel H. Kress 1952.5.36

Quand Chardin se remit à peindre des natures mortes vers la fin de sa vie, il adopta un style plus libre, différent de la technique raffinée qu'il avait utilisée pour les figures. Les artistes de son époque peignaient généralement le gibier mort avec un réalisme minutieux — en trompe-l'œil — et avec

une grande virtuosité. Chardin, cependant, préférait rendre les chairs grasses et flasques de ces animaux avec douceur et une certaine ambiguïté. Une multitude de nuances se déploie comme des rayons de lumière se diffusant sur toute la surface de la toile. Dans les plumes, de vifs rehauts de turquoise et de corail forment des accents sur le fond de couleurs chaudes neutres et se répondent en écho avec une force qui va s'amoindrissant de gauche à droite. Les plumes sont rendues par des arcs de cercle lisses régulièrement superposés, tandis que la fourrure des lapins est traitée en touches plus épaisses appliquées irrégulièrement sur la surface.

"Approchez-vous du tableau", comme le suggérait Diderot aux visiteurs des expositions du Salon, et les formes du gibier disparaissent en une mosaïque de peinture pure. "Reculez", continuait Diderot, et "tout se crée et réapparaît".



La nourrice attentive

probablement 1738. Huile sur toile. Collection Samuel H. Kress 1952.5.37

Derrière la simplicité de la scène représentée ici, Chardin révèle la dignité et la beauté de la vie quotidienne. L'expression de la femme qui se concentre sur sa tâche suggère que ses pensées sont ailleurs, peut-être auprès de l'infirmes dont elle est en train de préparer le repas (Chardin perdit sa première femme et sa fille encore jeune toutes deux victimes d'une maladie). Chaque objet est soigneusement rendu par le pinceau de l'artiste. La table est une harmonie de tons blancs : la cruche, la nappe, l'oeuf et l'assiette, tous subtilement différents dans leur éclat. Chaque pot, chaque pièce de faïence a une présence palpable. Comme Diderot le dit de Chardin à un de ses collègues, "ce ne sont pas des pigments blancs, rouges ou noirs que l'on mélange sur la palette, c'est la substance même des objets".

Les sujets modestes de Chardin — comme celui-ci ou comme *La fille de cuisine* un peu plus loin — avaient beaucoup de succès auprès de toutes les classes de la société, y compris l'aristocratie. Peut-être leur charme tenait-il à leur sens de l'ordre, à l'impression qui s'en dégageait que chaque chose était à sa place. Chardin, qui confiait à un collègue que "l'on utilise de la couleur, mais l'on peint avec des sentiments", anticipa donc la popularité de cet art de la "sensibilité" qui s'épanouit à partir des années 1740.



Jean-Siméon Chardin
Français, 1699 – 1779

Le château de cartes

1735. Huile sur toile. Collection Andrew W. Mellon 1937.1.90

Comme *Les bulles de savon* qui lui est parfois associé, ce tableau montre la futilité et la vanité des entreprises terrestres. Le tablier du garçon indique qu'il s'agit probablement d'un domestique chargé de remettre de l'ordre après une partie de cartes. Au lieu de cela, il se sert des cartes—pliées pour qu'elles ne puissent pas être marquées et utilisées à nouveau—pour élever les constructions les plus fragiles. La stabilité de la composition triangulaire du tableau immobilise l'instant : le garçon se tient d'aplomb, retenant son souffle, pour retirer sa

main et vérifier l'équilibre précaire de son édifice. Dans le tiroir ouvert, le valet de coeur fait allusion à sa friponnerie.

Quand Chardin exposait ce tableau ou *Les bulles de savon* à côté de *La jeune gouvernante*, présente aussi dans cette salle, il opposait l'oisiveté des garçons à la diligence de la fille, et soulignait la futilité des objets qui retiennent leur attention. L'idée est particulièrement mise en évidence par la pose presque identique de la fille et du jeune serviteur que l'on voit ici. Tous deux sont représentés sur des fonds chauds et neutres dont les tons subtilement mélangés suggèrent la profondeur tout en faisant ressortir les accents brillants de rouge et de bleu.



Nicolas de Largillierre
Français, 1656 – 1746

Elizabeth Throckmorton

1729. Huile sur toile. Fonds Ailsa Mellon Bruce 1964.2.1

La pose affectée et la précision des contours dans le *Jeune homme et son précepteur* de Largillierre exposé dans cette salle appartiennent encore à la tradition de la "grande manière" baroque. Quand ce tableau fut peint, à la fin du règne de Louis XIV, de telles représentations de garçons avec leurs maîtres étaient fréquentes dans les portraits royaux. Ici cependant, l'identité, et même la nationalité, du modèle nous sont inconnues. La richesse des couleurs et des matières, ainsi que la précision délicate des détails dans le visage du maître révèlent l'influence de la peinture flamande.

Largillierre avait passé sa jeunesse à Anvers et à Londres, à l'époque où le grand portraitiste flamand, Antoine van Dyck, était peintre de la cour.

Durant la longue vie de Largillierre, l'art du portrait évolua afin de satisfaire les nouveaux mécènes de la riche bourgeoisie. Elizabeth Throckmorton était une catholique anglaise dont la famille avait quitté l'Angleterre plutôt que de reconnaître l'église protestante. Elle entra dans une maison d'Augustines à Paris et servit quatre fois comme Mère Supérieure avant de mourir en 1760. Le talent de Largillierre à manier la couleur se voit dans les plis compliqués de la robe, la transparence du voile sombre et la délicatesse du teint. Les teintes subtiles et l'atmosphère douce renforcent la beauté paisible du modèle.

Jean-Marc Nattier
Français, 1685 – 1766

Joseph Bonnier de la Mosson

1745. Huile sur toile. Collection Samuel H. Kress 1961.9.30

Nattier entra à l'Académie comme peintre d'histoire, mais après avoir subi de lourdes pertes d'argent dans une intrigue financière douteuse il se tourna vers la carrière plus lucrative de portraitiste. En peu de temps il devint le peintre le plus en vogue à Paris.

Madame de Caumartin en Hébé, que l'on peut voir aussi dans cette salle, est l'un de plusieurs portraits de femmes que Nattier représenta dans le rôle de la servante éternellement jeune qui sert le nectar aux dieux. Le père de Hébé, Zeus, apparaît sous la forme d'un aigle, tandis que le vase qui contient le nectar de jeunesse éternelle reproduit les formes de modèles anciens que l'on venait de retrouver à Pompéi. La perfection de *Madame de Caumartin* en personnage mythologique, immortel et sans défaut, se reflète dans la brillance émaillée de la technique de Nattier. Casanova s'émerveillait du talent incomparable de Nattier à rendre belles les femmes les plus ordinaires, sans toutefois sacrifier la vérité.

Un contemporain plus jeune, en revanche, se moqua des portraits mythologiques de Nattier qu'il trouvait absurdes et artificiels. Bien qu'il ait été peint plus tôt, le portrait de Joseph de Bonnier présente une approche plus moderne. Bonnier était le type même de l'"amateur" du XVIII^{ème} siècle à qui la richesse laissait le loisir de s'adonner à l'étude des curiosités de la nature. Son immense collection, ouverte au public, comprenait des cabinets consacrés à l'anatomie, la chimie, la pharmacie, et la construction mécanique. Le portrait de Nattier nous montre un homme à l'intelligence vive, simplement vêtu, la pose détendue, et entouré d'objets évoquant ses intérêts : des livres d'histoire naturelle, des bocaux de spécimens biologiques et des maquettes mécaniques.



Jean-Baptiste Greuze
Français, 1725 – 1805

Ange-Laurent de Lalive de Jully

probablement 1759. Huile sur toile. Collection Samuel H. Kress 1946.7.8

Lalive de Jully était un riche collectionneur et un peintre amateur. A la différence de beaucoup d'autres collectionneurs parisiens qui préféraient les œuvres de Rembrandt, de Rubens, et des grands maîtres de la Renaissance, Lalive de Jully s'efforçait de collectionner des artistes français contemporains. Il est représenté ici au milieu d'un ensemble de mobilier dans le style néoclassique nouveau à

l'époque. Ce style géométrique et décoré de motifs dérivés de l'architecture de l'Antiquité grecque et romaine, allait se répandre de plus en plus et remplacer les courbes sinueuses du rococo.

Lalive de Jully fut très tôt un admirateur de Greuze, qui exposa ce portrait de lui au Salon de 1759. Il fut parmi les premiers à apprécier les sujets moralisants pour lesquels Greuze était surtout réputé. Ces œuvres mélodramatiques que les générations suivantes rejetèrent comme chargées d'une sentimentalité excessive étaient très admirées par le public du XVIII^{ème} siècle, et l'on reconnaît maintenant qu'elles jouèrent un rôle important dans le changement du goût français de la frivolité du rococo aux styles plus sobres qui dominèrent les dernières décennies du siècle. Cette sobriété est suggérée ici par le regard direct de Lalive de Jully qui se détourne de sa harpe un instant pour confronter le spectateur.

Jean-Antoine Houdon
Français, 1741 – 1828

Voltaire

1778. Marbre. Collection Chester Dale 1963.10.240

Quand Voltaire (1694-1778) rentra à Paris en février 1778 après plusieurs décennies d'exil en Suisse, il fut accueilli avec enthousiasme dans les rues de Paris. La foule tirait son carrosse et entourait sa maison, s'efforçant au milieu des clameurs d'apercevoir ce philosophe sceptique, qui était à la fois auteur dramatique, romancier, historien, satiriste, défenseur des opprimés—et le plus grand esprit du siècle. Il avait quatre-vingt quatre ans et mourut d'épuisement avant la fin du mois de mai.

Pendant ces quelques mois Voltaire posa plusieurs fois pour Houdon dont il devint le sujet le plus célèbre et l'un des plus convaincants dans son expression. Cette version, qui est la plus simple, est sans doute aussi la plus ressemblante. Son réalisme—la peau ridée et le crâne chauve—a la vérité austère des bustes de la Rome Républicaine. Cette conception fut probablement à l'origine d'autres interprétations, comme celle du Voltaire à perruque, exposé à côté. L'expression de Voltaire semble changer selon la lumière ou selon le point de vue de celui qui le regarde. Il apparaît tour à tour sage ou sarcastique, compréhensif ou impatient, ouvert ou renfermé. Mais ses traits, ses yeux surtout, sont toujours brillants d'intelligence et d'esprit. Houdon avait développé une méthode efficace pour suggérer la profondeur et le miroitement d'un oeil de marbre. A l'intérieur du creux de l'iris des rayons émanent de la pupille profondément perforée, et juste au-dessous de la paupière Houdon laissait un tout petit morceau de pierre pour suggérer la réflexion de la lumière.

Les œuvres d'art discutées ici sont parfois temporairement déplacées dans d'autres salles ou retirées d'exposition.

© 1992 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
May 1992 (1 ed.)

CE GUIDE A ÉTÉ RÉALISÉ GRÂCE AU SOUTIEN DE LA KNIGHT FOUNDATION

Traduction co-financée par Melvin Henderson-Rubio (Microsoft Corporation)
en l'honneur de Mrs. Caroline Rubio Ruiz, Sra. Boni Moreno et à la mémoire de Mr. James W. Harris.