



# Le flou sensoriel dans la peinture de Chardin et de Rembrandt

Zsófia Iván-Szűr

Université de Szeged

iszurzsofia@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-3550-1481>

## THE SENSORY BLUR IN CHARDIN'S AND REMBRANDT'S PAINTINGS

The French art theory of the Enlightenment associates the *blur* with light brush strokes. Through the analysis of French art texts from the 18<sup>th</sup> century, the present paper aims to delve into how this notion can be paradoxically linked to the masterpieces of Rembrandt van Rijn and Jean Siméon Chardin, both of whom are well known for their innovative painting methods. We propose some reflections on the two painters' touch, and we also aim to examine the question that their unique layers of paint applied thickly on canvas raise: the proper distance to observe a painting to grasp both the whole and the details.

### KEYWORDS:

Chardin — Rembrandt — French Art Criticism — 18<sup>th</sup> Century — Still Life — Brush Stroke — Distance

### MOTS-CLÉS :

Chardin — Rembrandt — Critique d'art française — XVIII<sup>e</sup> siècle — Nature morte — Touche — Distance

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.3.22>

## INTRODUCTION

L'œuvre de Jean-Siméon Chardin est comparée à plusieurs reprises à celle du maître hollandais, Rembrandt van Rijn, dans les écrits sur l'art de ses contemporains. Un commentateur anonyme du *Salon de 1769* écrit ce qui suit sur le peintre français : « Il y a un grand mérite de traiter ainsi le genre ; & c'est avec bien de la raison qu'on a nommé M. Chardin, le Rimbrandt [*sic*] de l'École Française<sup>1</sup> ». Les deux artistes partagent sans doute certaines caractéristiques communes non seulement dans le choix de leurs sujets, mais également dans leur technique de peinture. Leur maî-

---

1 [Auteur inconnu], *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Sallon du Louvre 1769*, s. l., 1769, p. 22. Dans la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe des textes consultés.

trise de la lumière pour créer des effets d'atmosphère et d'expression ; l'emploi du « clair-obscur » — c'est-à-dire le contraste entre les zones claires et sombres dans une composition pour donner du relief, du volume à leurs tableaux — et l'usage subtil de la couleur, qu'ils adaptent en fonction du sujet, du ton et de l'émotion ne sont que quelques exemples des points communs entre la manière de ces deux artistes<sup>2</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture lisse, voire uniforme, est à la mode<sup>3</sup>. Rembrandt a révolutionné la peinture de son époque, et un siècle plus tard, Chardin a également conféré une forte plasticité à ses œuvres : la méthode des deux artistes donne une impression de reliefs à leurs tableaux. La question qui nous intéresse dans cet article concerne l'expressivité de la touche de ces deux maîtres<sup>4</sup>. Notre étude est basée surtout sur les commentaires — souvent subjectifs — prononcés par les contemporains de Chardin.

Dans la théorie de l'art française des Lumières, la notion du flou se rapporte en premier lieu aux œuvres réalisées avec une touche délicate, fine et moelleuse. Notre réflexion dans le présent article s'appuie exclusivement sur ce côté matériel, substantiel, c'est-à-dire perceptif et sensoriel de cette notion. Sur la base des écrits sur l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous essaierons de dégager quelques principes généraux concernant la technique exceptionnelle de Rembrandt et de Chardin qui ont délibérément employé la technique du flou, démontrant qu'ils la maîtrisaient et l'utilisaient à des fins esthétiques : leur technique novatrice permet notamment de guider le regard du spectateur. Notre but est de démontrer que le terme « flou » se rattache non seulement à la touche fine, mais qu'il peut également — et paradoxalement — être associé à la touche forte.

- 
- 2 Ph. Conisbee, *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*. Courbevoie (Paris) : ACR Éd. Internationale, 1985, p. 118.
- 3 Selon le dictionnaire artistique de Pernety, en peinture, on peut distinguer différentes touches : « [...] une touche légère, une touche délicate, une touche spirituelle, une touche ferme, forte, hardie, fière, fine, moëlleuse, vigoureuse, trop égale, large, recherchée, &c. » A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris : Bauche, 1757, p. 537b. Il convient de souligner que selon la théorie de l'art française du XVIII<sup>e</sup> siècle, les différentes touches ont des buts différents : les touches fortes sont réservées aux « tableaux qui doivent être placés à un grand éloignement », elles sont ainsi utilisées pour représenter les « vieillards », alors que le « pinceau uni et moëlleux » sert à peindre les « chairs délicates des femmes & des enfants ». *Ibidem*, p. 538b.
- 4 L'œuvre de Rembrandt est reconnue en France dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Voir S. Slive, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*. New York : Hacker Art Books, 1989. Il est aussi le seul peintre hollandais de son siècle à figurer sur la liste des cinquante-sept artistes les plus célèbres à la fin du *Cours de Peinture par Principes*, ouvrage publié en 1708 par le théoricien de l'art, peintre, graveur Roger de Piles (*Cours de Peinture par Principes* [1708]. Paris : Gallimard, 1989, p. 239-241). À propos des touches hardies, nous trouvons important de souligner que Titien, dans ses œuvres tardives, et Frans Hals, éminent peintre de l'époque de Rembrandt, travaillaient d'une manière similaire, tout aussi déliée et expressive.



ILLUSTRATION 1 : Jean Siméon Chardin, *La raie*, 1728. Paris : Louvre

## LES TOUCHES HEURTÉES DE REMBRANDT ET DE CHARDIN

La peinture de Rembrandt et de Chardin va à l'encontre des conventions de leur époque. Par leur touche de pinceau, ils arrivaient à créer des effets de texture : Jean-Baptiste Descamps, peintre et historien de l'art français, écrit en 1754 que « [l]a façon de faire de Rembrandt est une espèce de magie<sup>5</sup> ». Dans son *Salon de 1763*, Diderot constate dans le même esprit à propos de *La Raie* de Chardin : « On n'entend rien à cette magie<sup>6</sup> ». Cette célèbre nature morte est souvent comparée au tableau du maître hollandais intitulé *Le Bœuf écorché*, peint en 1655 : le sujet et les touches sont effectivement semblables. Dans sa nature morte, Rembrandt vise autre chose que l'effet pittoresque : il représente la chair, les muscles, la graisse, le sang

5 J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2. Paris : Chez Charles Antoine Jombert, 1754, p. 93.

6 D. Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres*, t. IV, « Esthétique — Théâtre ». Éd. L. Versini. Paris : Robert Laffont, 1996, p. 265. Sur ce sujet, voir K. Bartha-Kovács, « La valorisation de la nature morte dans les *Salons de la Correspondance littéraire* : la magie de Chardin et la critique d'art de Diderot », dans U. Kölving (dir.), *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires. Ferney-Voltaire : Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2021, p. 65-77.



**ILLUSTRATION 2** : Rembrandt van Rijn, *Le Bœuf écorché*, 1655. Paris : Louvre



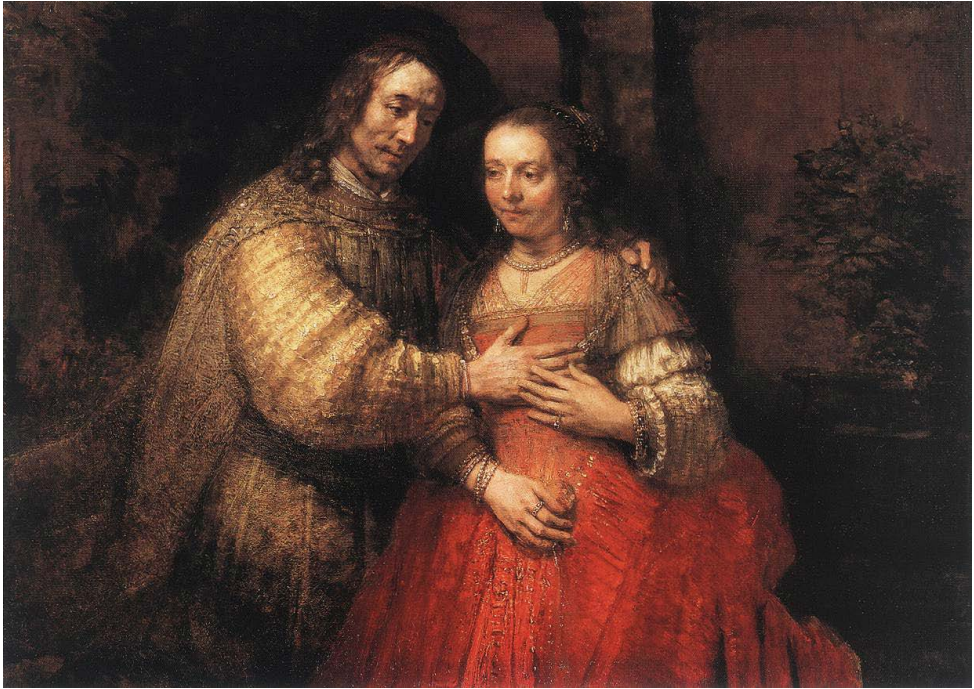
dans leur réalité. Sa peinture est faite hardiment, en pleine pâte, à grands coups de pinceau qui soulignent le mouvement des muscles et la graisse<sup>7</sup>. Le sujet est pourtant « dégoûtant », avec une expression empruntée à Diderot qui l'utilise en rapport avec le tableau de Chardin au sujet duquel il écrit : « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang<sup>8</sup> ».

La touche de Rembrandt n'a pas de véritable précédent à son époque. La *Fiancée juive*, peinte en 1665, illustre bien son génie novateur : il s'agit de la technique appelée *impasto* : l'application de couches épaisses de peinture pour former une surface en relief, lorsque l'artiste pose de petits cubes de peinture d'un centimètre d'épaisseur pour faire surgir la somptuosité du costume de la dame représentée<sup>9</sup>. La technique avait l'avantage de renforcer l'impression de lumière et d'ombre, et d'ajouter ainsi un sentiment de vivacité et d'énergie aux coups de pinceau. Selon Seymour Slive, au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est André Félibien qui est le premier à défendre la technique *impasto* de Rembrandt dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus célèbres peintres*

7 R. Genaille, *La peinture hollandaise*. Paris : Éd. P. Tisné, 1956, p. 62.

8 D. Diderot, *Salon de 1763*, op. cit., p. 265.

9 R. Genaille, *La peinture hollandaise*, op. cit., p. 65.



**ILLUSTRATION 3** : Rembrandt van Rijn, *La fiancée juive*, vers 1665. Amsterdam : Rijksmuseum

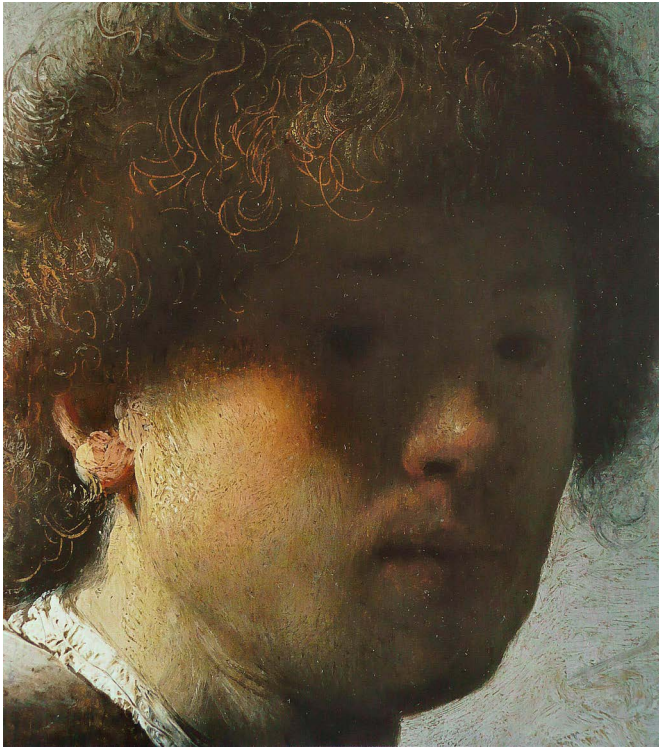
*anciens et modernes*<sup>10</sup>. À en croire Félibien, la méthode pionnière du maître hollandais est en tous points insolite pour l'œil du spectateur habitué aux images de l'époque de la Renaissance et du siècle classique, son effet restant pourtant — à bonne distance — souvent agréable<sup>11</sup>.

Nous jugeons important d'évoquer également la toile intitulée *Autoportrait aux cheveux ébouriffés*, qui date du début de la carrière de Rembrandt, de 1628. C'est seulement en nous approchant de ce tableau que nous pouvons découvrir son secret technique. Le maître a taillé le manche de son pinceau afin de finaliser les cheveux représentés, il a tracé des traits très menus et fins dans la peinture fraîche pour obtenir une surface plastique et variée.

Bien que l'effet magique de la peinture soit une sorte de cliché au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui apparaît dans les écrits de nombreux peintres et critiques, la remarque de Descamps auparavant citée concernant « le faire de Rembrandt » peut être considérée comme

<sup>10</sup> S. Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)*, op. cit., p. 119. Cf. « Car par l'éloignement, les coups de pinceau fortement donnez, & cette épaisseur de couleurs que vous avez remarquée, diminuent à la veüe, & se noyant & meslant ensemble, font l'effet qu'on souhaite. » A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. 4<sup>e</sup> partie. Paris : S. Mable-Cramoisy, 1685, p. 151.

<sup>11</sup> La résolution de cette contradiction est offerte chez Félibien par le concept du « goût ». La notion, basée sur un jugement subjectif, apparaît dans le discours sur l'art français au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et devient, dans la théorie de l'art, une expression à la mode.



**ILLUSTRATION 4 :** Rembrandt van Rijn, *Autoportrait aux cheveux ébouriffés* (détail), vers 1628. Amsterdam : Rijksmuseum



pertinente. Il loue le génie du maître hollandais, la couleur et l'effet de la lumière et de l'ombre dans ses tableaux ; il n'hésite pas à affirmer que dans ces parties, il est comparable aux plus grands maîtres de la peinture. Il critique cependant vivement la technique de dessin de Rembrandt, la qualifiant de « médiocre » et « guère supportable ». Il interprète la liberté artistique du peintre comme une déficience technique : il suppose que le manque de contours précis et l'ombre qui entoure certains éléments picturaux — le flou de ces toiles — sont dus au fait que Rembrandt « sentoit si bien son incapacité à dessiner les mains, qu'il les cachoit le plus qu'il pouvoit<sup>12</sup> ». Néanmoins, Descamps admet également que certains coups de pinceau du maître font « presque autant d'effet que si le peintre y avait mis plus de soin<sup>13</sup> ».

Les propos sur la méthode de Rembrandt sont nombreux, mais souvent subjectifs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* d'Antoine-Joseph Pernety, publié en 1757, reflète bien la réception de l'œuvre du maître en France à l'époque des Lumières. Pernety écrit ainsi sur la manière de Rembrandt :

12 J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands...*, op. cit., p. 94.

13 *Ibidem*. Sur ce sujet, voir G. Maës, « Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754 », dans T.-W. Gaetgens, D. Rabreau, M. Schieder et C. Michel (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 301.



Rembrandt a beaucoup gravé, & sa manière n'étoit pas de faire à ses figures des contours ni des lignes extérieures pour déterminer la superficie des parties ; ce n'est qu'un assemblage de traits heurtés, extrapassés, irréguliers, égratignées & redoublés, dont le clair-obscur qui en résulte fait un effet piquant & merveilleux<sup>14</sup>.

L'article « École hollandaise » de l'*Encyclopédie* prouve également l'admiration du XVIII<sup>e</sup> siècle pour ce maître. L'auteur de l'article, Louis de Jaucourt, y met également en valeur la singularité de la technique de Rembrandt :

[...] on ne peut se lasser d'admirer l'effet merveilleux que ses tableaux font de loin, son intelligence du clair-obscur, l'harmonie de ses couleurs, le relief de ses figures, la force de ses expressions, la fraîcheur de ses carnations, enfin le caractère de vie & de vérité qu'il donnoit aux parties du visage : ses gravûres formées de coups écartés, irréguliers & égratignés, font un effet très piquant<sup>15</sup>.

Chardin, lui, utilise également des couches de peinture épaisses sur ses tableaux, et cette technique bien singulière et rare à son époque entoure sa méthode de travail d'une certaine ambiance mystérieuse<sup>16</sup>. Diderot s'exprime ainsi à propos de la technique du peintre dans son *Salon de 1767* : « On dit de celui-ci qu'il a une technique qui lui est propre et qu'il sert autant de son pouce que de son pinceau<sup>17</sup> ». Plusieurs critiques de son temps comparent l'effet de ses toiles aux impressions que leur offrent les chefs-d'œuvre de Rembrandt : Jacques-Gabriel Huquier écrit par exemple en 1753 le jugement suivant dans sa *Lettre sur l'Exposition des tableaux au Louvre* : « [...] pour l'effet il peut aller de pair avec Reimbrandt [sic] ; mais l'exactitude & la finesse du dessin le mettent au-dessus<sup>18</sup> ». Les propos de Pierre Estève dans la même année soulignent également la comparaison avec le maître hollandais, quand il commente un tableau de Chardin « qu'on prendrait pour un Rembrandt<sup>19</sup> ». Les avis des critiques convergent concernant la technique de Chardin, et leurs descriptions reviennent toujours aux touches extraordinaires de l'artiste. Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador affirme en 1738 ce qui suit :

Son goût de peinture est à lui seul : ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue, c'est au contraire du brut, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceaux soient appuyés et néanmoins ses figures sont d'une vérité

14 A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture*, op. cit., p. 244a.

15 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*. Par D. Diderot et J. le Rond D'Alembert (1751-1780), vol. V [DO-ESY], 1755, p. 324a.

16 K. Bartha-Kovács, « Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin », dans J. Drengubiak (éd.), *La Mort*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2022, p. 105-121.

17 D. Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 593.

18 J.-G. Huquier, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre*, s. l., 1753, p. 27.

19 P. Estève, *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753*, s. l., 1753, p. 5.

frappante ; et la singularité de cette façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme<sup>20</sup>.

À cet égard, il est pertinent de mentionner les propos — attribués généralement à Louis Petit de Bachaumont<sup>21</sup> — qui évoquent en rapport avec Chardin l'*impasto* de Rembrandt : « Sa manière de peindre est singulière : il place ses couleurs l'une après l'autre sans presque les mêler, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport [...]»<sup>22</sup> ». Sans le contexte, il serait impossible de déterminer si ces deux derniers commentaires concernent l'œuvre de Rembrandt ou celle de Chardin.

### LE RÔLE DU FLOU DANS LE FAIRE PARTICULIER DE REMBRANDT ET DE CHARDIN

Selon son acception actuelle, le flou dans la peinture est l'effet produit par le manque de netteté des contours, des formes et des couleurs afin de créer l'impression de mouvement, de profondeur, de lumière, d'atmosphère, de sentiment ou de mystère. Dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept du flou est lié aux œuvres exécutées à l'aide d'une touche légère, fine et moelleuse. Les dictionnaires de l'époque prennent une position sans équivoque à l'égard du flou en peinture qu'ils rattachent aux notions de douceur, de moelleux ou de légèreté. Selon le *Dictionnaire* de Pernety, le flou est un « terme qu'on employe pour exprimer en Peinture, la tendresse, la douceur & le moelleux de la touche d'un tableau. C'est le contraire de *faire sec*<sup>23</sup> ». La définition du *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe, publiée en 1752, est semblable à celle de Pernety : « peindre à flou, c'est noyer les teintes avec légèreté & avec amour ; c'est le contraire de peindre durement & sèchement<sup>24</sup> ». L'*Encyclopédie* s'occupe également de la question du flou en peinture. L'article rédigé par Jaucourt contient une définition précise qui invite le lecteur à connaître les détails minutieux de cette technique :

[...] on entend la douceur, le gout moëlleux, tendre & suave qu'un peintre habile met dans son ouvrage. [...] Quoi qu'il en soit, peindre flou [...], c'est noyer les teintes avec legereté, avec suavité & avec amour ; ainsi c'est le contraire de peindre durement & sèchement. Pour peindre flou, ou, [...], pour noyer les teintes moëlleusement, on repasse soigneusement & délicatement sur les

20 J.-F.-J. de Neufville de Brunaubois-Montador, *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.*, s. l., 1738, p. 149.

21 Ph. Déan, « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 22, 1997, p. 59.

22 F. M. Grimm, D. Diderot, G.-T. Raynal et autres. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. I. Paris : Garnier frères, 1877, p. 464.

23 A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture*, op. cit., p. 324a-324b.

24 J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris : la Veuve Estienne & Fils et Jean-Thomas Herissant, 1752, p. 264b-265a.



traits exécutés par le pinceau, avec une petite brosse de poils plus légers & plus unis que ceux du pinceau ordinaire [...]»<sup>25</sup>.

La question qui se pose alors est celle de savoir en quel sens les critiques d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle ont utilisé le terme « flou » en rapport avec les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de Chardin qui ont volontairement recouru au flou dans leur manière de peindre. « Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature<sup>26</sup> ». Cet extrait, tiré du *Salon de 1765* de Diderot, met en évidence le contraste entre le rendu perçu comme flou et indistinct de près et l'impression de précision due à la distance vis-à-vis de l'objet vu, ce qui donne l'impression que celui-ci se crée sous nos yeux. L'un des enjeux qui préoccupaient les théoriciens d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle était justement de trouver la bonne distance pour observer l'objet de la peinture et pour en saisir à la fois l'ensemble et les détails<sup>27</sup>. « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit<sup>28</sup> » — écrit le critique d'art deux ans plus tôt dans le même esprit. Mais d'où vient cet effet ? Diderot en parle en rapport avec *La Raie* de Chardin : « [...] ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet respire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y est jetée<sup>29</sup> ».

La constatation de Lacombe sur la manière de Chardin montre de fortes similitudes avec les propos de Diderot : « La touche & les teintes de ces différents morceaux sont des plus singulières. C'est un travail qui ne produit tout son effet qu'à une certaine distance, de près le tableau n'offre qu'une sorte de vapeur qui semble envelopper tous les objets<sup>30</sup> ». L'effet vaporeux et l'expression « écume légère » renvoient le lecteur au concept du flou : les tableaux de Rembrandt et de Chardin offrent un effet différent à distance et à proximité. Comme le constate Érika Wicky, « [l]a vision rapprochée conduit à la matière de la représentation façonnée par le relief qu'y impriment les traces du geste du peintre<sup>31</sup> ».

Ce propos peut être mieux éclairé dès que nous l'examinons à travers deux points de vue, celui de l'artiste et celui du spectateur. Le biographe de l'artiste, Charles-Nicolas Cochin rapporte dans son *Essai sur la vie de Chardin* le questionnement du peintre concernant la représentation vraisemblable du poil d'un lapin : « Pour n'être occupé que de le rendre vray, 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

25 *Encyclopédie, op. cit.*, vol. VI [ET-FN], 1756, p. 880b-881a.

26 D. Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 349.

27 É. Wicky, « La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, n° 39, 1, 2014, p. 76 ; B. Vieillard. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 265-273.

28 D. Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 265.

29 *Ibidem*.

30 J. Lacombe, *Le Salon*, s. l., 1753, p. 24.

31 É. Wicky, « La peinture à vue de nez... », art. cit., p. 79.



que je n'en voye plus les détails<sup>32</sup> ». L'extrait précise la démarche artistique de Chardin qui vise à représenter les objets avec fidélité. Pour cela, il affirme qu'il faut oublier les conventions artistiques, les influences et la manière de faire des autres artistes. Il veut se libérer de toute contrainte et de toute préconception, afin de pouvoir se concentrer sur son propre regard et la nature qui s'offre sous ses yeux : il place les objets à une distance où leurs détails ne sont plus discernables. Bien évidemment, le peintre était conscient que rendre le poil d'un lapin comme il est dans la nature était impossible ; il lui fallait donc traiter son sujet d'une manière différente : s'en éloigner jusqu'à ce que le poil apparaisse à la vue comme un ensemble, une masse unie. Il ne cherche pas à reproduire minutieusement tous les détails, mais vise à créer une impression générale. Selon plusieurs anecdotes de l'époque, Chardin travaillait très lentement, comme en témoigne un autre extrait de son biographe, Charles-Nicolas Cochin :

Ces tableaux lui coutoient beaucoup de temps, parce qu'il ne se contentoit pas d'une imitation prochaine de la nature, qu'il y vouloit la plus grande vérité dans les tons et dans les effets. C'est pourquoi il les repeignoit jusqu'à ce qu'il fût parvenu à cette rupture de tons que produit l'éloignement de l'objet et les renvois de tous ceux qui l'environnent, et qu'enfin il eût obtenu cet accord magique qui l'ai si supérieurement distingué<sup>33</sup>.

La citation met en valeur le travail extrêmement minutieux et la maîtrise technique de Chardin. Il savait créer une illusion de la réalité à partir des touches de couleur floues et indistinctes, qui ne prennent forme que lorsque le spectateur s'éloigne du tableau.

En ce qui concerne les différentes techniques picturales et le point de vue du spectateur, référons-nous à Diderot qui distingue, dans son *Essais sur la peinture* (1765), « deux sortes de peinture » : « [1] une qui plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible sans priver de la faculté de voir distinctement [...] », et l'autre, qu'il illustre par le nom de Rembrandt :

[...] qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imité parfaitement qu'à une certaine distance, elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point : c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi ; au-delà de ce point, on ne [voit] plus rien, c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau ; depuis sa toile jusqu'à son point de vue, on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture, c'est celui du fameux Rembrandt ; ce nom seul en fait suffisamment d'éloge<sup>34</sup>.

Aux yeux de Diderot, la peinture de Chardin peut être également liée à cette seconde « sorte de peinture ». Il suffit de penser à l'extrait déjà cité de son *Salon de 1765* : « de

32 C.-N. Cochin, *Essais sur la vie de Chardin* (1780). Rouen : Impr. de H. Boisset, 1876, p. 8.

33 *Ibidem*, p. 13.

34 D. Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 484.



**ILLUSTRATION 5** : Jean-Siméon Chardin, *Lapin mort et attirail de chasse*, vers 1728. Paris : Louvre

près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature [...]»<sup>35</sup> ». En s'approchant des tableaux, l'œil cherche à cerner plus précisément les détails, mais « il n'arrive qu'à disjoindre la matière et la forme<sup>36</sup> ». Le texte de Diderot évoque la décomposition de l'objet jusqu'à ce qu'« on ne [voie] plus rien » ; il s'agit alors d'une certaine perte de vue, voire, nous pouvons y constater « la déstabilisation radicale de toute position de savoir<sup>37</sup> ». L'affirmation de Diderot — « on ne sait plus ce que c'est » — y fait allusion. Comme le souligne Philippe Déan, il s'agit d'« un jeu de l'apparition de la disparition<sup>38</sup> ».

Il est pourtant évident que la distance idéale dépend de plusieurs facteurs, tels que la dimension du tableau, le format de l'image, le style du peintre, le sujet représenté, l'intention de l'artiste et aussi le goût du spectateur<sup>39</sup>. La peinture de Rembrandt et ainsi que celle de Chardin ne s'admirent qu'à une certaine distance. Roger de Piles, théoricien de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle, défend Rembrandt contre les académiciens de son

35 D. Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 349.

36 Ph. Déan, « Deux sortes de peinture », art. cit., p. 51.

37 *Ibidem*. Pour le parallélisme de ce phénomène dans la littérature, voir Z. Šuman, « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta Universitatis Carolinae. Philologica*, n° 1, vol. 20, 2015, p. 41-47.

38 Ph. Déan, « Deux sortes de peinture », art. cit., p. 53.

39 D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.



époque qui reprochent au peintre son manque de conformité aux règles académiques. Il raconte une histoire à propos de la vraisemblance des œuvres de Rembrandt dans son *Cours de Peinture par Principes*. Selon une anecdote, le maître aurait exposé le portrait de sa servante à une fenêtre afin de tromper les yeux des passants : « Cela lui réussit, car on ne s'aperçut que quelques jours après de la tromperie<sup>40</sup> ». Selon une autre anecdote, Rembrandt ne supportait pas que les spectateurs s'approchent trop de ses tableaux et arrêtaient ceux qui s'avançaient trop vers ses œuvres en disant : « Un tableau, n'est pas fait pour être flairé ; reculez-vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine<sup>41</sup> ». Comme l'attestent ces récits, le maître était conscient que son mode de représentation exige la distance du spectateur.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que Rembrandt et Chardin ont recouru volontairement au flou artistique, à savoir au flou dont l'effet ne se révèle que si l'on regarde leurs œuvres de près. Ces artistes sont donc parvenus à contrôler le flou à des fins esthétiques, c'est par leur touche forte qu'ils obtiennent cet effet de flou de près. Ils ne cherchaient pas à reproduire fidèlement la réalité comme les peintres qui leur étaient contemporains, mais leur but était de transfigurer la nature, en la rendant plus expressive. Au travers d'un regard rapproché, les touches heurtées décomposent l'objet représenté et réduisent la netteté et clarté de cet objet en tant que figure à identifier. Le flou, lié à la manière unique de Rembrandt et de Chardin, s'avère alors un outil artistique efficace, susceptible de modifier la perception des spectateurs.

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.
- [Auteur inconnu] Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre 1769, s. l., 1769.
- Bartha-Kovács, Katalin. « La valorisation de la nature morte dans les Salons de la *Correspondance littéraire* : la magie de Chardin et la critique d'art de Diderot », dans Ulla Kölving (dir.), *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires*. Ferney-Voltaire : Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2021, p. 65-77.
- Bartha-Kovács, Katalin. « Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin », dans Ján Drengubiak (dir.), *La Mort*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2022, p. 105-121.
- Cochin, Charles-Nicolas. *Essai sur la vie de Chardin [1780]*. Rouen : Impr. de H. Boisset, 1876.
- Conisbee, Philip. *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*. Courbevoie (Paris) : ACR Éd. Internationale, 1985.
- Déan, Philippe. « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 22, 1997, p. 35-69.
- Descamps, Jean-Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2. Paris : Chez CharlesAntoine Jombert, 1754.
- Dessons, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture : à partir d'une question posée à la peinture représentative*. Paris : L. Teper, 2006.

40 R. de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, op. cit., p. 11.

41 J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands...*, op. cit., p. 92. Sur ce sujet, voir G. Dessons, *Rembrandt, l'odeur de la peinture : à partir d'une question posée à la peinture représentative*. Paris : L. Teper, 2006.



- Diderot, Denis. *Œuvres*, t. IV, « Esthétique — Théâtre ». Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont, 1996.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*. Par Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (1751-1780).
- Estève, Pierre. *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753*, s. l., 1753.
- Félibien, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. 4<sup>e</sup> partie. Paris : S. Mabre-Cramoisy, 1685.
- Genaille, Robert. *La peinture hollandaise*. Paris : Éd. Pierre Tisné, 1956.
- Grimm, Friedrich Melchior, Denis Diderot, Guillaume-Thomas Raynal et autres. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. I. Paris : Garnier frères, 1877.
- Huquier, Jacques-Gabriel. *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre*, s. l., 1753.
- Lacombe, Jacques. *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris : la Veuve Estienne & Fils et Jean-Thomas Herissant, 1752.
- Lacombe, Jacques. *Le Salon*, s. l., 1753.
- Maës, Gaëtane. « Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754 », dans Thomas-W. Gaehgtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder et Christian Michel (dir.). *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 299-311.
- Neufville de Brunaubois-Montador, Jean-Florent-Joseph de. *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.*, s. l., 1738.
- Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris : Bauche, 1757.
- Piles, Roger de. *Cours de Peinture par Principes* [1708]. Paris : Gallimard, 1989.
- Slive, Seymour, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*. New York : Hacker Art Books, 1989.
- Šuman, Záváš. « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, vol. 20, n° 1, 2015, p. 41-47.
- Vieillard, Bertrand. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Wicky, Érika. « La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 39, n° 1, 2014, p. 7689.

## ILLUSTRATIONS :

1. Jean Siméon Chardin, *La raie*, huile sur toile, 114,5×146 cm, 1728. Paris : Louvre. Source : <<https://www.wiki/8KRL>> [Consulté le 23/08/2024].
2. Rembrandt van Rijn, *Le Bœuf écorché*, huile sur bois, 94×69 cm, 1655. Paris : Louvre. Source : <<https://www.wiki/8KRP>> [Consulté le 23/08/2024].
3. Rembrandt van Rijn, *La fiancée juive*, huile sur toile, 121,5×166,5 cm, vers 1665. Amsterdam : Rijksmuseum. Source : <<https://www.wiki/8KRR>> [Consulté le 23/08/2024].
4. Rembrandt van Rijn, *Autoportrait aux cheveux ébouriffés* (détail), huile sur panneau de chêne, 22,6×18,7 cm, vers 1628. Amsterdam : Rijksmuseum. Source : <<https://www.wiki/8KRU>> [Consulté le 23/08/2024].
5. Jean-Siméon Chardin, *Lapin mort et attirail de chasse*, huile sur toile, 81×65 cm, vers 1728. Paris : Louvre. Source : <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066118>> [Consulté le 23/08/2024].