Chardin : le triomphe de l'œil
et le regard sec de notre époque

par Paul Pfister
restaurateur du Kunsthaus de Zurich

L'exposition Chardin poursuit son périple.
Il nous reste le souvenir vivant de sa présentation
à Paris et notamment des différences d'expression,
frappantes d'un tableau à l'autre.
Proviennent-elles de variations dans la conception
originale du maître ou sont-elles le résultat de
restaurations soi-disant consciencieuses,
prudentes et minutieuses ?
Parcourons à nouveau cette rétrospective,
au fil des observations et des comparaisons
faites alors devant les œuvres.
Les restaurations dont nous allons parler ne sont
certainement pas toutes récentes,
mais leurs erreurs, quelle qu'en soit la date,
doivent être repérées.
C'est rendre justice à Chardin
que de reconnaître ce qui a été conservé, ou non,
de la vérité de son art.
C'est aussi une nécessité pour l'avenir.
Les restaurateurs des œuvres de Chardin
doivent avoir conscience de ce qui a été perdu
par de précédentes restaurations fautives,
afin qu'ils ne choisissent pas pour guides
des œuvres ainsi falsifiées,
mais prennent comme références
les tableaux les mieux préservés.

Une approche de l'œuvre artistique

La réalité dans l'œuvre artistique de Chardin – qui diffère beaucoup de la réalité que traduisaient d'autres artistes de son époque – est tout d'abord une construction fondée sur la lumière. Pour reconnaître aujourd'hui cette qualité, on est obligé de se référer aux rares tableaux qui ont encore gardé leur substance originale élaborée par la main du maître et n'ont pas souffert des transformations causées par des restaurations trop violentes.

Dans la conception de Chardin, le premier acte de l'artiste était la mise en scène de la lumière, de façon à obtenir un cône d'éclairage, de lumière du jour, provenant d'en haut à gauche et descendant vers la droite, pour aboutir parfois sur une dalle de pierre, dans le cas de ses natures mortes. Tandis que l'arrière-plan à gauche reste ainsi dans l'ombre, la partie droite reçoit un éclairage indirect et diffus, réfléchi par cette dalle, ce qui permet de distinguer parfois un mur ou une niche. Mais ce mur de fond, Chardin fait en sorte que nous ne puissions pas en évaluer la distance exacte.

Dans ce cône lumineux, il dispose à l'évidence les objets de manière à ce que chacun d'eux soit touché par la lumière et la reflète dans son propre alentour. Les pêches du *Panier de pêches et raisins blanc et noir avec rafraîchissoir et verre à pied* du musée des Beaux-Arts de Rennes [Cat. 77] par exemple, ont gardé des restes d'un doux halo, sans parler de la peau satinée des fruits. C'est peut-être ce phénomène de halo que Diderot évoquait :

« *D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile.* » [Salon de 1763]

Ce cône de lumière est aussi limité vers l'avant de la scène. Les côtés en bas des tableaux se perdent progressivement dans l'ombre. De ce fait, le groupe des petits objets se manifeste comme une île lumineuse dans un espace profond, où l'ombre n'est jamais noire, mais toujours pleine d'une douce luminosité dorée. N'est-ce pas cet effet que Diderot encore voulait traduire par ces mots :

« *Comme l'air circule autour de ces objets!* »
[Salon de 1765]

« On cherche des obscurs et des clairs, et il faut bien qu'il y en ait, mais ils ne frappent dans aucun endroit... » [Salon de 1769]

Cet air qui circule autour des objets, nous le percevons toujours sur les œuvres en bon état de conservation. Par quel moyen le peintre a-t-il pu ainsi faire circuler l'air entre la toile et sa surface ? Par un mystère, qui ne réclame pas cependant une croyance, mais quelques connaissances fondamentales de la peinture à l'huile traditionnelle.

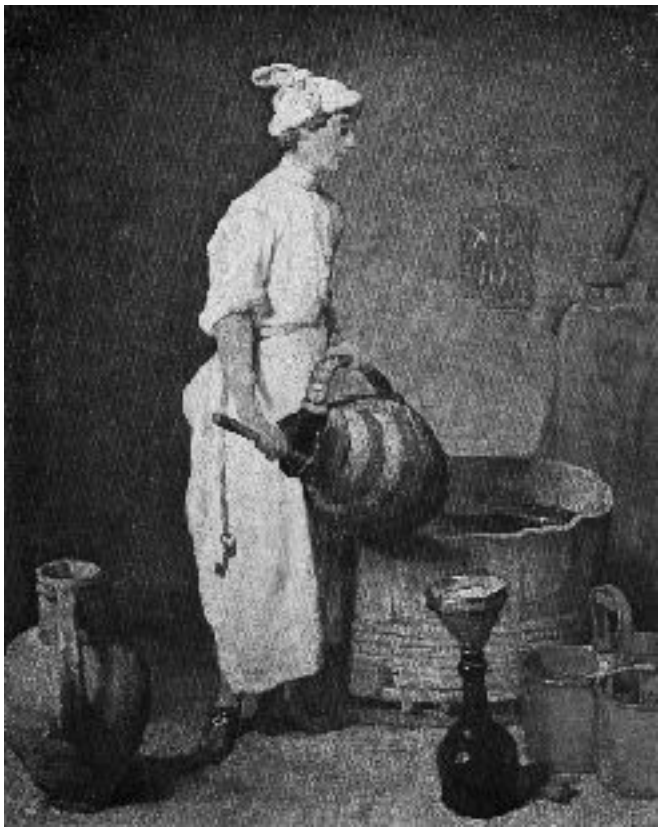
En effet, c'est bien par la patiente superposition des glacis, et par les minces couches de vernis traditionnels – c'est-à-dire légèrement dorés – que le peintre parvenait à créer l'illusion de cet air mystérieux, de cet espace qui s'épanouit à l'intérieur de ces merveilleux tableaux, phénomènes souvent méconnus par notre époque.

Il va sans dire que, même lorsque les restaurateurs pratiquent un soi-disant *allégement* des vernis, ils détruisent aveuglément cette qualité picturale de premier ordre. S'ils remplacent ensuite ces vernis naturels et jaunâtres par des vernis synthétiques ou dénaturés, ils provoquent optiquement un aplatissement supplémentaire de l'espace. L'œuvre de Chardin est aujourd'hui malheureusement remplie de ces tristes exemples d'interventions.

Chardin nous fournit encore, d'un autre point de vue, le témoignage de ce raffinement dans la compréhension de l'espace. Il connaissait bien l'avantage de la visière, ou abat-jour, que d'autres peintres portaient aussi, même dans les intérieurs. Cette visière, que l'on voit sur son autoportrait [Cat. 98], lui permettait de n'être pas influencé par la lumière dispersée, et ainsi de mieux pénétrer du regard les parties d'ombres de son sujet, de sonder et d'explorer les profondeurs de son espace.

Dans toute cette élaboration de l'espace, il importait que les objets soient dotés d'une présence picturale singulière. Pour cela, Chardin les a peints en empâtements avec un pinceau de soies, travaillant par taches superposées en plusieurs couches pour parvenir à une matière grumeleuse, qui distinguerait d'autant les objets de leur fond. Cet aspect grumeleux est accentué par ce que l'on pourrait – ou que l'on devrait – nommer « patine », qui s'est déposée davantage dans les petits creux de cette structure que sur ses reliefs.

Sur divers tableaux, cette patine est produite par l'accumulation des glacis et des vernis qui servaient à accentuer les modulations. Si une telle œuvre a subi un allégement de vernis, cette patine s'est dissoute et ces parties expressives sont devenues fades et lisses, comme c'est probablement le cas sur *La Femme à la fontaine* de la National Gallery de Londres [Cat. 14 dans l'exposition de Karlsruhe], et comme c'est probablement le cas également pour *La Table d'office* du Louvre [Cat. 74.



Le Garçon cabaretier – Collection Privée (Cat. 52)
Ceci est un modèle de conservation de premier ordre.
Les glacis du fond ouvrent à notre œil la profondeur de l'espace.
Le vernis naturel, jaune comme il convient, préserve l'harmonie et évite le heurt des clairs et des obscurs excessifs.
Sur les rouges – teintes si vulnérables à l'action des solvants – la patine est ici parfaitement conservée.

Dans d'autres cas cette patine est constituée d'une matière beaucoup plus résistante aux solvants. On devrait se pencher sur cette question, dans un laboratoire scientifique, en recherchant si une telle patine pourrait provenir d'un vernis au blanc d'œuf, ou bien si l'on peut y déceler une patine vraie, résultant de l'exposition prolongée de ces parties non vernies du tableau à l'air ambiant de l'atelier de l'artiste. Une telle patine, incrustée pendant le temps du séchage, donc incorporée à la surface huileuse, offre plus de résistance aux solvants que les fragiles glacis et vernis résineux. Dans ce sens, il serait intéressant d'étudier si notre peintre n'avait pas, sur certaines œuvres, appliqué des vernis aux alentours des objets, tout en ne vernissant pas les objets eux-mêmes, afin de leur conférer une différence de rendu encore plus prononcée – différence qu'exprime, peut-être, la remarque de Diderot :

« C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. »
[Salon de 1763]

Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière – Musée du Louvre (Cat. 24) Comme le remarque le catalogue, *"celui-ci semble glisser de la table"*, mais par le manque des glacis et de la patine. Le tableau apparaît donc sans espace, aplati comme une reproduction.

Dans de tels cas, des dévernissages successifs auront été capables d'enlever les glacis solubles ainsi que les vernis anciens, mais des restes de cette patine originelle auront pu subsister dans la matière même des objets, jusqu'à aujourd'hui. Cet effet est à observer, parmi beaucoup d'autres, sur les œuvres suivantes : *Carafe à demi pleine de vin, gobelet d'argent, cinq cerises, deux pêches, un abricot et une pomme verte* [Saint Louis Art Museum, Cat. 6], *Pot d'étain avec plateau de pêches, prunes et noix* de Karlsruhe [Staatliche Kunsthalle, Cat. 10] ainsi *que Le Menu de maigre* et *Le Menu de gras* du musée du Louvre [Cat .29 et 30].

Œuvres modèles et résultats des restaurations

Heureusement, il existe quelques musées au monde où les œuvres de Chardin ont été conservées avec un grand respect jusqu'à nos jours. Ils nous permettent une connaissance précise des intentions artistiques du maître.

Il s'agit tout d'abord du Nationalmuseum de Stockholm, avec *La Blanchisseuse* [Cat. 34], *L'Ouvrière en tapisserie* [Cat. 36], *La Toilette du matin* [Cat. 63] et *Les Amusements de la vie privée* [Cat. 64].

Il faut citer également la Galerie nationale du Canada d'Ottawa avec *La Pourvoyeuse* [Cat. 54] et, presque d'une aussi bonne conservation, la *Nature morte à la raie et au panier d'oignons* [Avignon, Fondation Angladon-Dubrujeaud, Cat. 28]. (Malheureusement cette dernière est assez mal reproduite dans le catalogue de l'exposition.)

Comme œuvre dans un état assez satisfaisant, nous retenons *Le Bénédicité* du musée de l'Ermitage à St Petersbourg [Cat. 62], même si l'on perçoit quelques traces de nettoyages effectués dans le passé. La version du Louvre [Cat. 61] est également encore bonne. De même, le musée des Beaux-Arts de Rennes avec les deux tableaux [Cat. 76 et Cat. 77] figurant des paniers de fruits, nous offre une bonne idée de l'art de Chardin, surtout parce que la patine est bien conservée et que le vernis naturel et légèrement jaune y favorise le développement de l'espace.

Mais il faut surtout reconnaître que la plupart des collectionneurs privés, en France comme à l'étranger, ont su sauvegarder ce patrimoine artistique beaucoup mieux que la majorité des grands musées. Regardons la merveille, *Le Garçon cabaretier* [Cat. 52], où la patine, les glacis et le vernis ne sont pas touchés : ici les objets et l'espace fonctionnent en harmonie à la perfection. On voit clairement comment la patine soutient la touche grumeleuse du pinceau, laquelle produit cette vérité essentielle des objets.

Les mêmes qualités s'observent *sur Les Attributs de la musique civile* et *Les Attributs de la musique guerrière* [Cat. 91 et 92]. Tous les objets y jouent ensemble avec une orchestration de la lumière et des ombres, harmonieuse jusqu'au dernier petit détail. Et quelle belle impression font encore les tableaux des collectionneurs privés comme le *Panier de prunes avec noix, groseilles et cerises* [Cat. 85], *Le Panier de fraises des bois* [Cat. 81], et la *Théière blanche avec raisin blanc et noir, pommes, châtaignes, couteau et bouteille* [Cat. 75].

Les *Deux lapins avec gibecière et poire à poudre* d'une collection particulière [Cat. 1] est aussi un modèle de conservation. Tous les glacis et la patine y sont préservés et le vernis, un peu jaune comme il se doit, parachève la conception du tableau. Aussi satisfaisants sont le *Lapin de garenne* [Cat. 19] et les *Deux lapins, une perdrix grise, avec gibecière et poire à poudre* de la National Gallery de Dublin [Cat. 31] (notons que la reproduction du catalogue est floue).

Par contre, la plupart des autres lièvres et lapins fournissent la preuve que ces pauvres bêtes ont été exécutées plusieurs fois de suite. Ainsi est mort le *Lapin mort avec une perdrix rouge et une bigarade* du musée de la Chasse et de la Nature à Paris [Cat. 15].

Le *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* du musée du Louvre [Cat. 24] pend aujourd'hui dans le vide parce que ce vide a été provoqué par l'enlèvement pratiquement total des glacis et de la patine. Cet « *équilibre d'une composition volontairement mouvant, instable* » comme il est noté dans le catalogue est par conséquent bien loin des intentions de l'artiste. Cet exemple, parmi d'autres, montre comment adviennent des problèmes d'interprétation lorsque les historiens

En haut : *La Fontaine de cuivre* - détail (Musée du Louvre)
En bas : *Le Jeune dessinateur* - détail (Nationalmuseum, Stockolm)

de l'art s'appuient sur les résultats de restaurations, tels qu'ils sont, sans y apporter une réflexion critique.

La Tabagie du musée du Louvre [Cat. 48] témoigne d'une grande perte des glacis. Comme souvent en pareil cas, la signature plus ou moins effacée, reposant sur un pauvre reste de glacis, en est une preuve indéniable. Du fait de cette perte de glacis, le fond se situe trop en avant, ce qui enlève au tableau sa profondeur. Pour avoir une idée de comment le fond devrait se présenter, la *Table de pierre avec un pichet deux œufs, trois harengs*... [Collection Privée, Cat. 35] est une bonne référence. En outre, dans *la Tabagie*, les pièces de porcelaine apparaissent plates à cause d'un manque de modulation.

La Fontaine de cuivre du Louvre [Cat. 41] est dans une situation similaire. Son fond est une niche concave – la signature en suit d'ailleurs la courbure – et cette forme en creux était originellement traduite par une ombre à gauche se dégradant vers un côté droit éclairé. Cette niche est devenue plate et son ombre est seulement conservée au niveau de la couche préparatoire. L'absence des glacis a pour conséquence que les objets collent optiquement sur le fond et sur le sol comme des images de décalcomanies. Lorsqu'on voit, sur de nombreux tableaux, que la signature du pauvre Jean-Simeon est à moitié effacée, on doit imaginer quel jus a été extirpé de ses fruits par la même occasion.

Mais la situation est grave dans d'autres collections aussi, où des restaurations répétées ont réduit les œuvres de Chardin au niveau de la couche préparatoire, comme le montrent les tableaux de Karlsruhe et encore le *Bouquet d'œillets* de la National Gallery d'Edimbourg [Cat. 72]. Et dans ce catalogue (quel hasard...), les historiens de l'art fêtent ce tableau comme un « *Chef-d'œuvre absolu* ». Je dirais plutôt un chef-d'œuvre de « *restauration absolue* ». Pourtant la signature subsiste encore : à gauche, en minimes traces fantomatiques.

Citons encore le catalogue: « *Jamais Chardin n'a poussé l'audace aussi avant : l'accord blanc et bleu, la lumière laiteuse [...] au profit de la seule peinture au sens le plus élevé du terme.* »

Si les restaurateurs se basaient sur ce texte, ils risqueraient de se sentir forcés d'enlever couche après couche tout ce qu'ils pourraient sur d'autres tableaux, pour aboutir à cet effet *laiteux*...

En guise de conclusion

Dans la peinture traditionnelle, la lumière a toujours été identifiée aux rayons du soleil ou au feu, donc toujours chaude et de ce fait d'une coloration jaune. Le blanc pur et le noir pur étaient considérés comme des tons trop crus.

L'idée d'une lumière « neutre » et de ton froid date de notre défunt XX^{e} siècle. Cette vision inédite bouleverse beaucoup de conceptions anciennes et, dans l'histoire de l'art en particulier, la conception de la lumière et des ombres. La restauration a trop souvent servi à transformer la lumière originelle en nouvelle lumière neutre et blanche sur les tableaux de Chardin entre autres, avec pour désastreux résultat cette lumière soi-disant *laiteuse*.

Le type de lumière sous laquelle sont présentés les toiles anciennes a aussi une importance primordiale. A l'exposition Chardin du Grand Palais, l'éclairage était, par endroit, diffus, indirect et trop blanc, et les murs étaient trop réverbérants car leur couleur était un mélange à base de blanc de titane.

Il serait très souhaitable que les conditions d'exposition soient dictées par les besoins spécifiques de la peinture à l'huile classique. Elle réclame un traitement des murs avec une matière absorbant la lumière et d'une tonalité assez foncée, et un éclairage tout simplement direct, d'une coloration plutôt jaune.

Je me suis proposé ici de confronter tout au moins les œuvres les plus intactes aux œuvres les plus dénaturées. Entre ces deux extrêmes, d'autres tableaux de cette exposition montrent des états plus ou moins préservés.

Il aurait fallu dans cette exposition présenter et expliquer les états de conservation si différents. Le public a le droit d'être informé ; il est pleinement sensibilisé et intéressé par cette question.

Connaître et reconnaître ces états si différents, n'est-ce pas essentiel également pour les responsables des musées, chargés de comprendre l'art de Chardin et de sauvegarder ses œuvres dans leur intégrité et leur authenticité ?

Paul Pfister