

Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin¹

Still life or living nature? Dead rabbits and hares in Chardin's painting

Katalin Bartha-Kovács

Université de Szeged, Szeged (Hongrie)

kovacsk@lit.u-szeged.hu

Article paru dans : *La Mort, Actes de la XXIX^e Université française d'été de l'Association Jan Hus Brno*, éd. Jan Drengubiak, Prešov, Prešovská univerzita v Prešove, 2002, p. 105-121.

RÉSUMÉ

La nature morte est un genre pictural dont le nom français fait directement allusion à la mort. Cette étude vise à examiner une catégorie de tableaux appartenant à ce genre : les peintures de Jean Siméon Chardin mettant en scène le gibier mort. L'art de Chardin s'éloigne à bien des égards des natures mortes décoratives d'Alexandre François Desportes ou de Jean-Baptiste Oudry. Lors de l'examen des toiles de Chardin, nous esquisserons quelques pistes de réflexion en rapport avec sa touche singulière. Dans les tableaux du peintre, l'expression « nature morte » retrouve en effet son plein sens : la mise en scène des cadavres d'animaux – en particulier ceux du lapin ou du lièvre mort – inspire au spectateur un sentiment de fragilité de l'être, renouant de ce fait avec la tradition des Vanités.

Mots-clés : Chardin, nature morte, gibier mort, lapin, lièvre.

ABSTRACT

Still life is a pictorial genre the French name of which includes a direct allusion to death. This paper aims to examine one category of paintings belonging to this genre: the works of Jean Siméon Chardin featuring dead game. Chardin's art differs in many respects from the decorative still lifes of his contemporary painters like Alexandre-François Desportes or Jean-Baptiste Oudry. When examining Chardin's paintings, we propose some reflections on the painter's touch. In the artist's paintings, the expression "still life" gains its complete

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719), intitulé « Communication esthétique en Europe (1700-1900) ».

meaning: the display of animal corpses – out of which we focus on those of the dead rabbits or hares – gives the viewer a sense of the fragility of existence and thus revives the tradition of the Vanities.

Keywords: Chardin, still life, dead game, rabbit, hare.

Introduction

La nature morte est un genre pictural dont le nom français comporte une allusion toute directe à la mort. Cependant, les images relevant de ce genre n'inspirent généralement pas de sentiments funestes au spectateur : bien au contraire, la plupart d'entre elles, telles les natures mortes aux fruits ou aux fleurs, charment ses yeux, par la représentation des objets de la nature harmonieusement disposés dans l'espace de la toile. Les compositions qui mettent en scène le gibier mort, entouré de différents accessoires de la chasse, représentent un cas particulier au sein des natures mortes. C'est cette catégorie de tableaux que l'on visera à examiner, à l'exemple des peintures de Jean Siméon Chardin (1699-1779). Nous tâcherons de montrer, d'une part, que l'art de Chardin s'éloigne à bien des égards des natures mortes décoratives de ses prédécesseurs français excellent dans la peinture animalière, tels Alexandre-François Desportes (1661-1743) ou Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)². D'autre part, nous mettrons en lumière l'évolution à l'intérieur même de l'œuvre de l'artiste, en analysant quelques-unes de ses toiles au lapin (ou au lièvre) mort.

Lors de l'examen de ces tableaux, c'est en soulignant la singularité de la touche du peintre que nous esquisserons quelques pistes de réflexion, en nous appuyant principalement sur les écrits de ses biographes contemporains. Nous proposerons, dans un premier temps, quelques réflexions liminaires au sujet du genre de la nature morte, tout en évoquant la peinture animalière. Nous envisagerons ensuite l'étude de quelques « trophées de chasse » de Chardin, ayant

² Il s'agit là en effet des dynasties de peintres : le fils de Jean-Baptiste Oudry, Jacques-Charles Oudry (1720-1778) est devenu peintre animalier à l'instar de son père, et il en va de même pour le fils d'Alexandre-François Desportes, Claude-François (1695-1774) ou son neveu, Nicolas Desportes (1718-1787).

pour sujet le lapin ou le lièvre mort, pour essayer de relever leurs particularités. Ses toiles touchent le spectateur parce que la mise en scène des cadavres d'animaux, les dépouilles artistiquement disposées inspirent, grâce à l'exécution supérieure du peintre, quelque peu paradoxalement, le sentiment de la vie, de la fragilité de l'être, et renouent alors avec la tradition des Vanités.

Questions de genre : nature morte et peinture animalière

Dans le contexte de la peinture de l'époque classique, la représentation de la mort implique, à côté des scènes de martyre (appartenant à la « grande peinture », la peinture d'histoire), aussi les Vanités. Ce type de nature morte allégorique fait allusion au passage inéluctable du temps : la Vanité montre des objets emblématiques (des richesses qu'il est vain de posséder), accompagnés parfois de personnages humains en méditation ou d'animaux ayant une signification symbolique. Au sein des natures mortes, il existe pourtant une catégorie qui renvoie tout directement à la mort : celle qui met au centre le gibier mort. Avant de nous pencher sur l'analyse des tableaux de Chardin, nous ne trouvons pas inopportun d'évoquer quelques idées générales au sujet du genre de peinture auquel appartiennent ses toiles au lapin ou au lièvre mort, car à l'époque classique, les tableaux ont été appréciés – et jugés – en fonction de leur genre.

Dans le cas des compositions au gibier mort, s'agit-il de la peinture animalière – ou de la peinture d'animaux, comme on désignait au XVIII^e siècle les tableaux dont le sujet principal était l'animal – ou plutôt, puisque les lapins ou lièvres sont présentés en tant que trophées de chasse, des natures mortes ? On ne peut parfois pas décider avec certitude le genre de ces toiles : il dépend en effet de la primauté accordée par le peintre à la nature morte ou à la peinture animalière (si le gibier mort est accompagné d'animaux vivants). Les peintures d'animaux peuvent englober plusieurs genres dont la nature morte et la scène de chasse. Mais les natures mortes peuvent quelquefois comporter aussi des animaux vivants : sur de nombreux tableaux flamands, des animaux domestiques (chiens ou chats) ou exotiques (singes ou perroquets) apparaissent en tant qu'éléments

anecdotiques, gardant le gibier ou dégustant les victuailles³. Si le sujet principal des toiles au gibier mort est l'animal, puisqu'il est mort, ce ne sont pas des scènes animalières, et encore moins des portraits d'animaux, mais bien des natures mortes.

Mais qu'est-ce que la nature morte, qui se trouve dans un « dialogue entre le vivant et le non-vivant, entre nous et les choses, entre le présent et le passé, entre ce qui reste et ce qui n'est plus » ? (Bertrand Dorléac 2020, p. 7). La formule « nature morte », communément acceptée aujourd'hui pour désigner un genre pictural qui met en scène des objets immobiles, n'était pas en usage avant le XVIII^e siècle. À l'encontre de la langue française ou italienne où l'expression « nature morte » s'est finalement enracinée, les langues germaniques (le hollandais, l'anglais, l'allemand), ainsi que le hongrois utilisent les équivalents de la formule « nature silencieuse ». Celle-ci est sans doute plus poétique que la nature morte ; voire, elle évite la référence à la mort et insiste sur le silence émanant des objets immobiles de la nature. L'origine de cette expression est pourtant moins mystérieuse qu'elle ne le semble de prime abord : le terme « Stil-leven » provient en effet du jargon des ateliers néerlandais où le mot « leven » signifiait pour les apprentis tout simplement le modèle non vivant, autrement dit, la nature immobile (Sterling 1985, p. 42)⁴. Quant aux tableaux que l'on range aujourd'hui parmi les natures mortes, les catalogues des premiers Salons les désignent en général par les noms des objets figurant dans une composition concrète. L'hésitation terminologique marque encore la première moitié du XVIII^e siècle : la preuve en est la réception de Chardin à l'Académie, en 1728, dans la catégorie la plus modeste, celle des « peintres dans le talent des animaux et des fruits ». Dans ce qui suit, nous éclairerons brièvement les circonstances de la dévalorisation théorique de la peinture des objets.

³ Bart Verschaffel conteste l'idée reçue de la définition traditionnelle de la nature morte, entendue au sens du « portrait fidèle d'objets agencés avec art » (Verschaffel 2007, p. 15).

⁴ L'expression française « nature morte » date de 1750, lorsque le critique d'art Baillet de Saint-Julien l'utilise pour la première fois dans sa *Lettre sur la peinture à un amateur* (Faré 1975, p. 270).

Elle remonte à 1667, à la Préface aux *Conférences* de l'Académie, écrite par l'historiographe des Bâtiments du Roi, André Félibien. C'est dans cette Préface que se voit formulé le principe hiérarchique qui a déterminé aux siècles classiques l'appréciation des tableaux. Lorsqu'il range les artistes selon les sujets dont ils s'occupent, Félibien part de la catégorie tenue pour la plus basse, celle des sujets inanimés. En rapport avec le peintre spécialisé dans ce type de sujets, il affirme que « celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles » et « celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » (Félibien 1996, p. 50). Les deux comparaisons contiennent des formules restrictives : la première suggère que le peintre qui *ne s'occupe que* des sujets de la nature inanimée est inférieur au paysagiste. La deuxième pose que le peintre des « choses mortes et sans mouvement » se trouve à un degré plus bas sur l'échelle hiérarchique que le peintre des animaux vivants car il montre sur sa toile la nature visible, ce qui ne nécessite pas le recours à son imagination. En tout cas, le mot « vivant », opposé aux « choses mortes et sans mouvement », renvoie au fait que la hiérarchie valorise le caractère animé du sujet. Si depuis la Préface de Félibien, les théoriciens d'art se réfèrent d'habitude à une hiérarchie des *genres*, il importe de souligner que dans ce texte de Félibien, il est question, en réalité, d'une hiérarchie des *sujets*, plus précisément des *peintres* qui traitent certains types de sujets.

L'âge d'or de la nature morte dans la peinture occidentale, le XVII^e siècle connaît la diversification des catégories de la représentation de la nature inanimée. Pour le développement de la nature morte française – à laquelle appartiennent donc les tableaux au gibier mort –, l'inspiration majeure vient des Écoles du Nord : l'art de Chardin se situe également dans ce sillage⁵.

⁵ Charles Sterling souligne la différence entre le traitement des « trophées de chasse » par les peintres hollandais et flamands. Les premiers, tel Rembrandt, ne montrent qu'un nombre réduit d'animaux – qu'ils mettent en valeur par un éclairage dramatique –, alors que les œuvres des artistes flamands (tels Rubens ou Frans Snyders), qui sont souvent agrémentées d'animaux vivants, ont un caractère plus décoratif (Sterling 1985, pp. 51-54).

Poil de lapin : anecdotes

Le lapin apparaît dans plusieurs contextes en rapport avec l'œuvre de Chardin. Tout d'abord, il figure dans l'anecdote racontée par l'ami du peintre, Charles-Nicolas Cochin. Dans son *Essai sur la vie de Chardin*, rédigé en 1780, Cochin rend compte en ces termes des « premières leçons que M. Chardin avait reçues de la nature », et qui l'avaient incité à poursuivre l'étude assidue de la nature visible (Iván-Szúr 2019) :

Une des premières choses qu'il fit fut un lapin. Cet objet paroist bien peu important ; mais la manière dont il désiroit le faire le rendoit une étude sérieuse. Il vouloit le rendre avec la plus grande vérité à tous égards et cependant avec goust, sans aucune apparence de servitude qui en pût rendre le faire sec et froid. Il n'avoit point encore tenté de traiter le poil. Il sentoit bien qu'il ne falloit pas penser à le compter ni à le rendre en détail (Cochin 1875-1876, p. 8).

Si le ton anecdotique n'est point déplacé dans une biographie d'artiste, l'allusion au comptage des poils du lapin inspire au lecteur un léger sentiment d'ironie. Elle rappelle la pratique des artistes du Nord – flamands, mais surtout hollandais, surnommés péjorativement des peintres « de poil et de plume » – lors de leurs représentations d'animaux. L'anecdote du premier lapin qui a servi de modèle à Chardin se retrouve également chez l'autre biographe du peintre, Pierre-Jean Mariette. Ce biographe attribue le choix de la nature morte par le peintre au fait que celui-ci était conscient de ne pas pouvoir réussir dans le genre de la peinture d'histoire, faute de formation dans ce domaine. C'est dans ce contexte qu'il rapporte donc l'anecdote au sujet de l'animal – mais au lieu du lapin, il parle de lièvre : « On lui avoit fait présent d'un lièvre ; il le trouva beau et il hazarda de le peindre. Des amis, à qui il montra ce premier fruit de son pinceau, en conçurent le plus favorable augure et l'encouragèrent de leur mieux » (Mariette 1853-1854, t. 1, p. 356).

Peu importe, en effet, si l'animal était un lapin ou un lièvre, la confusion entre ces deux espèces étant assez courante au XVIII^e siècle. L'anecdote racontée par les deux biographes nous ramène au terrain de légendes, dont l'intérêt réside dans les éléments laissés en suspens,

qui les entourent d'un parfum de mystère. En rapport avec l'anecdote du lapin, deux moments retiennent l'attention : d'une part, son rôle initiateur dans la carrière artistique de Chardin et, d'autre part, sa considération comme un objet (un sujet pictural) qui paraît « bien peu important ». Par ailleurs, une formule semblable revient sous la plume de Mariette, mais dans un sens généralisant : il parle notamment des « objets inanimés et peu intéressants » du peintre que celui-ci représentait souvent, avant de se consacrer, à partir des années 1730, aux scènes de genre (Mariette 1853-1854, t. 1, p. 357). Le lapin (ou, en l'occurrence, le lièvre) mort serait donc un « objet » peu intéressant car relevant du registre de l'inanimé ?

Dans les « trophées de chasse » de Chardin, le corps de l'animal paraît étrangement vrai au spectateur, à tel point que l'on a l'impression d'être en face de sa présence physique. [Illustration n° 1]



Jean Siméon Chardin : *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730. Paris : Louvre⁶

⁶ Source de l'image :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_spa

En regardant la *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* du Louvre, on est frappé par la grande vérité de la représentation de cet animal présenté en trophée. Devant un fond neutre et brunâtre, cette composition montre un grand lièvre de couleur rousse, suspendu à un clou, aux pattes écartées, et dont le ventre blanc est tourné vers le spectateur (Rosenberg 1979, p. 130). Celui-ci est saisi par le sentiment de voir un animal torturé. Les gouttes de sang bien visibles ne font que renforcer cette impression. La tête du lièvre repose sur une barre de pierre, et les accessoires de la chasse sont disposés à côté de son ventre.

À l'opposé des peintres du Nord (et, à leur instar, d'Oudry et de Desportes), Chardin ne vise pas un effet de trompe-l'œil, mais rend *l'ensemble* de son sujet dans sa matérialité : sa peinture ne crée l'illusion de la présence de l'objet représenté qu'à une certaine distance. Chardin a radicalement transformé la représentation du gibier mort et, en général, l'approche de la peinture : rendant visibles ses coups de pinceau, il suggère l'importance de la *touche* de l'artiste (Cohen 2004 ; Lajer-Burcharth 2018, pp. 87-94). À ce propos, on pourrait sans doute citer les salonniers, en premier lieu Diderot : il parle de la « largeur du faire » du peintre (Diderot 1984, p. 98), de son « faire rude et comme heurté » (Diderot, 1984, p. 143), d'une technique « qui lui est propre » et au cours de laquelle « il se sert autant de son pouce que de son pinceau » (Diderot 1995a, p. 173). Concernant la méthode de travail de l'artiste, nous allons recourir, une fois de plus, au récit de Cochin. Ce biographe attribue au peintre un curieux mais éclairant monologue intérieur au sujet du premier lapin comme modèle à peindre :

« Voilà, se disoit-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ay 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 que je n'en voye plus les détails. Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de

couleurs, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres. » (Cochin 1875-1876, pp. 8-9).

À en croire Cochin, c'est ainsi que Chardin aurait trouvé la méthode propre à traiter « toutes sortes d'objets immobiles ou de nature morte » – l'apparition de cette expression atteste qu'elle était déjà en usage dans le vocabulaire pictural de la fin du XVIII^e siècle – auxquels il « joignit les animaux vivants » (Cochin 1875-1876, p. 9). À l'observation exacte de la nature s'ajoute le long processus de réflexion dont résulte la manière particulière du peintre. Selon le monologue intérieur rapporté par Cochin, Chardin doit s'éloigner de son objet autant qu'il n'en voit plus les détails (les poils), pour pouvoir le bien rendre⁷.

Entre vie et mort

À cet endroit se pose la question : quels facteurs auraient pu pousser le peintre à s'attacher à la représentation des animaux morts ? Comme tous les phénomènes, celui-ci peut être ramené à plusieurs raisons. De fait, Chardin a peint relativement peu d'animaux vivants. Les plus connus en sont probablement ceux qui figurent dans les deux magnifiques scènes de cuisine qui lui ont valu, en 1728, d'être agréé et reçu à l'Académie en tant que « peintre dans le talent des animaux et des fruits » : le chat de *La Raie* ainsi que le chien (et le perroquet, plus discret) du *Buffet* qui servent à animer ces scènes.

Cependant, les animaux vivants sont plus rares dans la production ultérieure du peintre. Quant aux raisons de leur rareté, les deux biographes de l'artiste y donnent une explication plausible. Cochin évoque que l'exécution de ses tableaux coûtait beaucoup de temps à Chardin qui « n'était pas laborieux » car il travaillait lentement, voire péniblement et d'après modèle, méthode en effet peu apte à saisir les animaux en mouvement (Cochin 1875-1876, p. 27). Mariette quant à lui évoque les craintes de l'artiste alors jeune, qui voulait éviter la concurrence avec Desportes et Oudry, les peintres officiels des chasses

⁷ Selon René Démoris, pour rendre ses sujets inanimés, Chardin applique les principes de la « grande peinture », à savoir la subordination des détails à l'effet d'ensemble (Démoris 1991, p. 44).

royales⁸. Chardin se détourne vite de l'imitation de la manière décorative de ces deux peintres évoqués, aussi bien que de la représentation des animaux vivants.

Existe-t-il des *indices* de la mort repérables dans les tableaux de Chardin ? La fourrure des lapins ou lièvres n'est certainement pas un tel indice, elle renvoie davantage à l'apparence de la vie. En revanche, la disposition du gibier – suspendu par une patte (dans les tableaux de jeunesse) ou étendu (dans les toiles ultérieures) – fait partie de ces indices, ainsi que l'élimination des éléments anecdotiques et l'accent mis sur le corps de l'animal mort. Il en va de même pour l'éclairage et la présence des taches de sang qui émaillent surtout les tableaux provenant de la première période du peintre.

Si l'on revient à la composition au lièvre du Louvre, déjà évoquée, la mort de l'animal y apparaît d'une manière particulièrement agressive. La diagonale du corps du gibier suspendu s'y détache devant un fond sombre et – selon la légende du tableau – la disposition fait penser à une scène de crucifixion. Effectivement, cette toile suggère la violence de la mort : la tache de sang bien visible au ventre de l'animal attire l'attention du spectateur sur la brutalité de la mort du lièvre fraîchement tué. Puisque le peintre élimine tout détail superflu, le spectateur, qui se concentre sur la mise en scène du gibier mort, a le sentiment de voir une scène de martyr (Rosenberg 1979, p. 138)⁹. À part les effets de lumière, la disposition bien étrange – la tête et les pattes du lièvre montrées avec un effet de raccourci – renvoie aussi à la mort (Démoris 1991, p. 41). [Illustration n° 2]

⁸ Il craignit que « voulant essayer de peindre des animaux vivants, il ne demeurât trop au-dessous de MM. Desportes et Oudry, deux concurrents redoutables, qui avoient déjà pris les devants et dont la réputation étoit établie » (Mariette, 1853-1854, t. 1, p. 358). Jean-Baptiste Oudry, spécialiste des tableaux de chasse et des natures mortes, était reçu à l'Académie comme peintre d'histoire car il a présenté une nature morte allégorique comme morceau de réception. Pour l'analyse de l'art d'Oudry voir Démoris 2012.

⁹ Sarah R. Cohen argumente en faveur de l'interprétation de la peinture de Chardin au regard des théories matérialistes de son époque. Elle souligne l'accent mis sur la matérialité du sujet représenté (le corps de l'animal mort) par le peintre, conçu comme une « objection artistique » à la mécanisation (cartésienne) du corps de l'animal (Cohen 2004, p. 44).



Jean Siméon Chardin : *Lapin mort et attirail de chasse*, 1728-1729. Paris : Louvre¹⁰

Un autre exemple de cette première période des « trophées de chasse » est le *Lapin mort et attirail de chasse* du Louvre, contemporain à la toile au lièvre. Dans ce tableau, qui surprend par sa sobriété, le peintre n'a pas visé à rendre fidèlement l'anatomie du lapin, ni à montrer sa virtuosité par les effets de trompe-l'œil : la vérité de sa représentation réside ailleurs, dans l'effet de l'ensemble (Rosenberg 1979, p. 140). Le lapin est présenté devant un fond neutre quasi-abstrait, et son ventre blanc paraît une grande tache brillante. La suspension du lapin, ainsi que ses yeux ouverts suggèrent la vulnérabilité. [Illustration n° 3]

¹⁰ Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Baptiste_Sim%C3%A9on_Chardin_-_Lapin_mort_et_attirail_de_chasse.jpg



Jean Siméon Chardin : *Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et de châtaignes*, vers 1735-1739. Stockholm : Nationalmuseum¹¹

À partir de 1733 environ, les lapins ou lièvres morts disparaissent pourtant du répertoire de Chardin pendant une vingtaine d'années, car le peintre abandonne les natures mortes au profit des scènes à figures. De cette période, on ne connaît que quelques rares tableaux de l'artiste mettant en scène le gibier mort dont le *Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et de châtaignes* de Stockholm. Le grand lapin remplit l'espace de la toile qu'il coupe en deux. Le chaudron énorme à côté de l'animal suspendu semble disproportionné et ne fait que souligner la monumentalité de cette composition verticale où il n'y a aucun détail pittoresque (Rosenberg 1979, p. 246). Dans ce tableau, les taches de sang sont tout à fait bien visibles sur le sol, à côté du coing.

C'est entre 1750-1770 que le peintre retourne à son premier « talent », à des motifs privilégiés dans sa jeunesse dont le gibier mort. Mais il traite alors différemment la nature inanimée que dans ses œuvres réalisées entre 1729 et 1735 où le corps du lapin occupe la

¹¹ Source de l'image : <https://uploads2.wikiart.org/images/jean-baptiste-simeon-chardin/rabbit-and-copper-pot.jpg>

quasi-totalité de l'espace de la toile. Dans ses natures mortes plus tardives, il s'éloigne de la description minutieuse du corps des animaux, remplace la touche « heurtée » par une exécution plus lisse et accorde de plus en plus d'importance au vide autour des objets. Nous présentons, finalement, deux tableaux de cette dernière période, susceptibles d'illustrer l'évolution du style du peintre. [Illustrations n° 4 et 5]



Jean Siméon Chardin : *Un lapin, deux grives mortes et quelques brins de paille sur une table de pierre*, vers 1750. Paris : Musée de la Chasse et de la Nature¹²

¹² Source de l'image : <https://www.akeg-images.fr/archive/Un-lapin--deux-grives-mortes-et-quelques-brins-de-paille-su-2UMDHUKPBLNW.html>



Jean Siméon Chardin : *Deux lapins, un faisan morts et une bigarade sur une table de pierre*, après 1750. Washington : National Gallery of Art¹³

Dans ses œuvres ultérieures, Chardin traite le sujet du lapin mort d'une manière nouvelle. Le changement majeur concerne la position du lapin. Il n'est plus suspendu par une patte traversée par un clou, mais présenté allongé sur une table de pierre. Il n'est plus seul, mais accompagné d'autres animaux morts, à plume : des grives ou d'un faisan au plumage magnifique. Les toiles comportent encore, respectivement, des brins de paille et une bigarade. Les couleurs brun chaud et orange dominant la tonalité des tableaux, et malgré les gouttes de sang visibles dans la composition, plus sobre, du Musée de la Chasse et de la Nature, on n'a pas l'impression de voir une image funeste. L'exécution a également changé : si dans les tableaux de sa première période, la manière de faire de Chardin est proche de celle de Rembrandt, les coups de pinceau visibles disparaissent dans ses œuvres ultérieures, pour donner lieu à une exécution par masses¹⁴.

Dans ces deux tableaux, la mort apparaît d'une manière moins violente et les lapins sont peints avec beaucoup plus de tendresse que

¹³ Source de l'image : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41648.html>

¹⁴ Au lieu des larges touches de sa première période qui ne sont pas fondues (et qui annoncent la technique des artistes « pointillistes »), Chardin accorde, vers 1755, une place plus importante aux reflets, aux transparences, à l'effet d'ensemble et au fondu des volumes (Rosenberg 1979, p. 295).

ceux de la première période des natures mortes de Chardin. Pierre Rosenberg a toutes les raisons de remarquer que la toile du Musée de la Chasse et de la Nature est moins un « trophée de chasse » qui met en scène « du gibier tué de frais qu'un hommage compatissant aux animaux morts » (Rosenberg – Temperini 1999, p. 124). Quant à la nature morte de Washington, elle présente une disposition semblable, même si sa tonalité est moins sombre. Mais l'attention du spectateur se concentre là aussi sur les animaux tués, et on ressent de la compassion à leur égard. Ce sont encore les mots de Pierre Rosenberg que nous citons à propos de cette toile : « Plus qu'un somptueux tableau de chasse tout à la gloire du tireur, il [Chardin] a voulu rendre un hommage discret et pudique aux victimes » (Rosenberg 1979, p. 301).

Hommage à Chardin, hommage au lapin

Comment interpréter, à la vue de ces tableaux si émouvants, l'anecdote rapportée par Diderot dans son *Salon de 1769* au sujet de la manière de travailler de Chardin ?

Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que des petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs (Diderot 1995b, p. 45).

Le lapin serait-il, en quelque sorte, la métaphore de la fidélité au modèle, ou aurait-il un rôle symbolique au regard de l'œuvre du peintre ? Sa présence est en tout cas flagrante dans les tableaux de l'artiste, d'autant plus que cet animal a généré tout un discours critique abondant en anecdotes. Les deux citations de Pierre Rosenberg portant sur la représentation du gibier mort par Chardin – conçu en tant que trophée, mais à l'hommage des victimes – nous rappelle une autre anecdote, bien plus tardive, qui concerne cette fois-ci l'art de la photographie. Dans son livre consacré aux photographies des champs de batailles du céramiste Andoche Praudel, la philosophe

Baldine Saint-Girons évoque l'anecdote suivante, racontée par Praudel :

Un jour, alors que je creusais le sol d'une grange pour la paver, j'ai mis au jour un lapin momifié, vieux de plus d'un siècle. Il avait encore ses moustaches, mais sa peau était toute parcheminée. On aurait dit Pompéi. Ses pattes étaient figées dans l'attitude de qui se débat désespérément. Renseignement pris, il s'est avéré que cette grange avait été la maison incendiée de mes arrière-grands-parents, dont le lapin était le dernier témoin. J'ai donc voulu le mouler, le cuire, le fondre (Saint Girons 2013, p. 22).

Le lapin fossilisé, cet objet « peu important » avait également un rôle initiateur dans le devenir-artiste de ce céramiste. La découverte de ce lapin – baptisé « trophée » – dans le sol de sa grange a initié la carrière de Praudel : il voulait éterniser l'animal enfoui et l'a modelé en terre cuite. Le mot « trophée » qu'il invente pour désigner le lapin momifié exprime alors le rapport intime entre le présent et le passé, entre la vie et la mort.

Certes, on a déjà beaucoup écrit sur Chardin, on a déjà presque tout dit de son art. Ce n'est guère étonnant, vu que cet artiste était l'un des meilleurs peintres français de son siècle. Il est en tout cas significatif qu'un chapitre du livre de Charles Sterling, consacré à la nature morte, est intitulé « Le Siècle de Chardin ».

En guise de conclusion, nous tenons à remarquer que la disposition des tableaux de Chardin au gibier mort les rapproche des Vanités. Ses natures mortes s'adressent au regard du spectateur, elles lui inspirent du silence et du repos. On est touché par ses tableaux au lapin ou au lièvre parce qu'à travers le corps de l'animal mort, l'artiste expose tout le drame de l'existence d'un être vivant. Si le terme de vanité est entendu non pas au sens d'un genre pictural, mais au sens général et absolu, les « trophées de chasse » du peintre peuvent être conçus alors comme la métaphore de la finitude, de la disparition de toute chose, comme un rappel choquant et brutal de la fragilité de toute existence, animale ou humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND DORLÉAC, Laurence (2020). *Pour en finir avec la nature morte*. Paris : Gallimard.
- COCHIN, Charles-Nicolas (1875-1876 [1780]). *Essai sur la vie de Chardin*, publié par Ch. de Beaufort [en ligne]. Consulté le 08 octobre 2021. Disponible sur : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16442>
- COHEN, Sarah R. (2004). Chardin's Fur : Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul. In : *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 38, n° 1, pp. 39-61.
- DÉMORIS, René (1991). *Chardin, la chair et l'objet*. Paris : Adam Biro.
- DÉMORIS, René (2012). Oudry : la violence sans histoire. In : Berchtold, J., – Démoris, R. – Martin, C. (éds.) *Violences du rococo*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 117-142.
- DIDEROT, Denis (1984). *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par Chouillet, J. Paris : Hermann.
- DIDEROT, Denis (1995a). *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. par Bukdahl, E. M. – Delon, M. – Lorenceau, A. Paris : Hermann.
- DIDEROT, Denis (1995b). *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, éd. par Bukdahl, E. M. – Delon, M. – Kahn, D. – Lorenceau, A. Paris : Hermann.
- FARÉ, Michel (1975). De quelques termes désignant la peinture d'objet. In : Châtelet, A. – Reynaud, N. (éds.) *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris : PUF, pp. 265-277.
- FÉLIBIEN, André (1996 [1667]). Préface aux *Conférences*. In : Mérot, A. (éd.) : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris : ENSB-A, pp. 45-59.
- IVÁN-SZŰR, Zsófia (2019). La réception de Jean Siméon Chardin au XVIII^e siècle : son éloge et son « genre ». In : Gyimesi, T. – Szabolcs, E. (éds.) *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers*. Szeged : JATEPress, pp. 27-39.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa (2018). *The Painter's Touch : Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton : Princeton University Press.
- MARIETTE, Pierre-Jean (1853-1854). *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publiés d'après les manuscrits autographes par Chennevières, Ph. de – Montaiglon, A. de. Paris : J.-B. Dumoulin.
- ROSENBERG, Pierre – TEMPERINI, Renaud (1999). *Chardin*. Paris : Flammarion.
- ROSENBERG, Pierre, avec le concours de Salvini, Silvia (1979). *Chardin 1699-1779*, Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- SAINT GIRONS, Baldine (2013). *Les champs de bataille d'Andoche Praudel. De la photographie comme art des trophées*. Paris : Éditions Manucius.
- STERLING, Charles (1985). *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris : Macula.
- VERSCHAFFEL, Bart (2007). *Essai sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*, trad. par D. Cunin. Bruxelles : La Lettre volée.