

L'image

Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes ?

René Démoris

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

« Nature morte » : un mot malheureux, selon Charles Sterling, qui évoque la *Still-leven* hollandaise, et sa traduction française de “vie coye”, vie tranquille, au repos, en somme la « nature reposée » de l'abbé Le Blanc en 1747. *Nature morte* ne daterait, semble-t-il, que de 1756. Sterling conclut cependant à ne pas abandonner le terme : « Les mots ne valent que par les associations qui en rayonnent, et il y a sans doute assez peu de gens aujourd'hui pour qui le mot de nature morte évoque le contraire de la vie » .

J'appartiens, hélas !, malgré toutes sortes d'efforts, à cette malheureuse minorité. Qui pis est, l'énoncé de l'historien de l'art, dont j'admire profondément le travail (j'aimerais qu'on ne s'y trompe pas), me paraît la forme extrême d'une injonction à ne pas entendre, à ne pas prendre en compte les « associations » (puisque le mot est prononcé ici) qui ne se laisseraient pas ranger facilement dans les cadres habituels. Car ce n'est pas l'hyperinterprétation que vise ici Sterling, mais bien l'usage le plus trivial du lexique. Par la procédure du constat, le spectateur se trouve sommé de ne pas penser cette association-là. Je suppose que c'est à cette condition qu'on est un

« bon » amateur de peinture, et qu'on laisse la trivialité à ce que le XVIII^e siècle appelait le « gros du public » ou la « lie du peuple ».

J'avoue qu'ici d'ailleurs la caution de l'histoire ne me paraît pas décisive : depuis les niches de Taddeo Gaddi, représentant des objets de culte, jusqu'aux *Vanités*, à Cézanne et à Picasso, et même s'il faut attendre 1756 pour que le terme « nature morte » s'impose (mais on parlait déjà bien avant de nature morte et inanimée, ou encore sans mouvement), l'histoire du genre est parsemée d'assez de références aux fins dernières, pour que soit légitime la surprise devant l'énoncé en somme autoritaire de Sterling.

Si je m'y fixe, c'est pour avoir, dans un livre consacré à Chardin, tenté d'analyser ce qui de censure pouvait se deviner dans la difficulté à parler et à écrire de ce peintre et de la nature morte en général . Pour faire bref, dans la difficulté à énoncer ces associations que fait naître le titre même de l'oeuvre dans le cas de *La Raie* (dite aussi *ouverte* ou *dépouillée*), pour n'importe quel usager du langage. Exemple anormalement — faut-il dire pathologiquement ? — clair, induisant à rechercher en d'autres toiles ce qui se trame de plus obscur, de mieux défendu, et qui n'en fait pas moins effet sur le spectateur, qui n'en exerce pas moins sur lui un *pouvoir*. L'analyser suppose que l'on tienne compte du sujet qui s'y donne à énoncer, de l'objet singulier qui s'y présente, à l'inverse d'une certaine tradition critique qui tiendrait volontiers ces objets pour le seul prétexte à un déploiement d'une pure picturalité. Quitte à ce qu'il se découvre que le texte critique ou théorique porte lui aussi la marque de ces associations interdites de séjour et reconduites, le cas échéant, à la frontière de la folie et de la déraison. Je n'entends pas reprendre avec variation des analyses déjà publiées, (reprise qu'autorise l'expression orale, qui serait ici effet de sommaire), plutôt y ajouter des notes en marge ou en dévier le propos vers cette question des « pouvoirs » de l'image, objet du colloque, dont je ne prétends certes pas avoir fait le tour, dans le domaine limité qui est le mien.

Si un être animé maléfisant, un serpent, était peint aussi vrai, il effrayerait , écrit Diderot devant des *Attributs de la musique* de 1765. Serpent attiré par l'instrument de musique, peut-être, mais plus encore sans doute par *l'Homme au serpent* de Poussin, commenté plus tard par le même Diderot, et que je retrouve pour qualifier l'harmonie propre à Chardin qui « serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret dans chaque partie ». Serpent dont on sait d'autres fonctions : le temps, la faute originelle, sans compter la ligne serpentine, celle du corps féminin... Bref toute cette rhétorique n'est pas innocente. Mais prétend l'être. Si ce serpent m'intéresse ici, c'est en somme parce qu'illégitime. Alors qu'en revanche est légitime et reconnu l'intérêt porté par le spectateur à l'harmonie de la couleur, à la vérité de la représentation et donc le discours qu'il produit à ce propos. Que le pouvoir exercé par l'image sur les affects du regardant ne soit pas outre mesure clair, le recours de l'énonciateur à une représentation absente et, de plus, à un affect lui aussi absent le dit assez. Se trouve ainsi désignée la place où il ne devrait pas y avoir d'affect.

Et quel est le pouvoir, qu'au bout des doigts tu portes,

Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,

Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,

Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs .

Si je retiens cette interrogation de Molière à Mignard, à propos de sa coupole du Val-de-Grâce, c'est parce qu'à interroger le pouvoir du peintre à « donner la vie » (non sans que d'ailleurs l'opération ait quelque chose d'inquiétant, à suggérer un « redonner la vie » par ces « choses mortes »), elle évoque aussi l'effet de l'image, telle qu'elle se légitime à l'époque : le simulacre est celui d'un corps humain, objet éventuel de désir ou d'identification.

Énoncé qu'il convient de replacer bien entendu dans l'ensemble théorique de l'époque. Sans remonter à la décision d'un pape autorisant les images interdites par la lettre de l'Écriture, on sait que depuis le Concile de Trente, l'image de peinture est sous haute surveillance. Le cadre, on le connaît : la peinture dominante est la peinture d'histoire, la *istoria* héritée d'Alberti, mais dont les théoriciens du XVII^e siècle offrent une version spécifique, où l'expression des passions tient une place centrale, où la souci de la grandeur devient une préoccupation obsédante et où l'imagination de l'artiste joue un rôle essentiel, lui assurant sa dignité de « créateur ». Cette légitimité de l'image de peinture s'assure en son centre, en France du moins, de l'ineffable grandeur de la personne royale, qui lui est caution, garantie, sujet. Autour de laquelle il s'agit de fabriquer une peinture — et en même temps — une histoire de la peinture qui soit digne de lui. Le peintre non plus artisan, mais savant, mais en outre pseudopode du roi. Il convient d'insister sur cette configuration où, à la limite, dans le réel visible, un seul corps, le royal, mérite représentation. Et de tenir compte des problèmes qu'elle pose par rapport au domaine du sacré, qui tend à être assimilé à la fiction.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr