

CHARDIN ET SON *PHILOSOPHE*

Éveline PINTO

RÉSUMÉ : « Le vieil original si intelligent, si fou » que Marcel Proust évoque à travers les autoportraits de Chardin, s'est-il dépeint lui-même sous le masque projectif du sage, dans l'un de ses tableaux les plus célèbres, le *Philosophe* du Louvre? Le maître de la nature morte, voulant s'élever dans la hiérarchie des rangs de l'Académie, a semble-t-il cherché, dans cette œuvre de jeunesse, à suppléer à « son défaut d'instruction » dans « les humanités », par la représentation d'un personnage au goût du jour, d'un moderne philosophe.

Philosophe, Chimiste dans son laboratoire, Souffleur ou *Philosophe occupé de sa lecture*, le tableau du Louvre (1734) est-il un emblème? L'hypothèse retenue, que cette peinture donne figure à un philosophe chimiste et non à un charlatan ou à un alchimiste, se construit sur le rapprochement du tableau et du libelle anonyme intitulé *Philosophe*, mis en circulation d'après Voltaire dans les années 1730.

MOTS-CLÉS : Chardin, Diderot, Marivaux, philosophe, libelle anonyme.

ABSTRACT : Did "the old character, so intelligent, so crazy", evoked by Marcel Proust through Chardin's self-portraits, depict himself in the projective mask of the wise man, in one of his most famous paintings, the *Philosopher of the Louvre*? As the master of the still life wanted to rise in the hierarchy of the Academic ranks, he probably tried, in this early work, to make up for "this lack of training" in "the humanities", through the representation of a character in keeping with current tastes, of a modern philosopher.

A Philosopher, A Chemist in his laboratory, A Glass-Blower, or A Philosopher busy reading : is the painting of the Louvre (1734) an emblem? Our hypothesis, that this painting represents a chemist philosopher, not a quack or an alchemist, is constructed by comparing the painting with the lampoon entitled *The Philosopher*, circulated, according to Voltaire, in the 1730s.

KEYWORDS : Chardin, Diderot, Marivaux, philosopher, anonymous lampoon.

ZUSAMMENFASSUNG : Hat sich « das so intelligente und so dumme alte Original », von dem Marcel Proust im Zusammenhang mit den Selbstbildnissen von Chardin spricht, in einem seiner berühmtesten Porträts, dem im Louvre gezeigten Philosophen, selbst dargestellt? Wahrscheinlich wollte der Meister des Stillebens, der in der Hierarchie der Akademie nach oben drängte, in diesem Jugendwerk seinen Mangel an humanistisch-literarischer Bildung durch die Darstellung einer dem Zeitgeschmack entsprechenden Persönlichkeit, nämlich eines modernen Philosophen, kompensieren.

Philosoph, Chemiker in seinem Laboratorium, Glasbläser oder Lesender Philosoph — das Bild von 1734 könnte ein Emblem sein. Die Vermutung, daß es keinen Scharlatan oder Alchemisten, sondern einen Philosophen und Chemiker darstellt, basiert auf der Verbindung zwischen dem Bild und der anonymen Streitschrift *Der Philosoph*, die nach Voltaire in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts verbreitet wurde.

STICHWÖRTER : Chardin, Diderot, Marivaux, Philosoph, anonyme Streitschrift.

Éveline PINO est professeur à l'université Paris I, où elle enseigne la philosophie de l'art. Cet article fait suite à des études antérieures sur Rembrandt, Poussin et Tinguely, et sur le sens particulier accordé à la représentation artistique du philosophe dans les contextes les plus variés.

Adresse : UFR de philosophie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris.

« Le roi se justifia de la confiscation : il avait été averti que les vingt et un volumes in-folio qu'on trouvait sur la toilette de toutes les dames, étaient la chose du monde la plus dangereuse pour le royaume de France. »

VOLTAIRE, *Facéties. De l'Encyclopédie*, 1774.

Le philosophe du xviii^e siècle a inventé un genre littéraire neuf, la critique d'art. Il fréquente l'espace des peintres et pénètre dans celui du tableau. Il aime à décrire ses promenades et les rêveries qu'elles lui inspirent, et parle en connaisseur de la partie technique du métier¹.

L'artiste du xviii^e siècle a-t-il en retour visité l'espace des philosophes ? C'est là une question rarement abordée, par une sorte d'allégeance aux philosophes qui, depuis Platon, interdisent tout droit de séjour aux artistes sur leur territoire. Mais il ne faut pas voir une politique d'exclusion dans une pratique de délimitation des domaines, fondée semble-t-il sur de bonnes raisons, la méfiance du sage à l'égard de la rhétorique du peintre : le langage visuel a une puissance d'émotion et de persuasion qui peut entraîner les foules ; de plus, lui fait cruellement défaut une fonction essentielle aux énoncés verbaux, la fonction propositionnelle.

Cependant, on peut supposer avec Michael Baxandall que « les peintres ne sont pas des espèces de demeurés qui vivraient coupés de l'appareillage conceptuel de leur temps² ». Ce point est celui que ces pages se proposent de vérifier, par une enquête sur un célèbre tableau de Jean-Baptiste Chardin, le *Philosophe* du Louvre. Cette figure emmitouflée dans son embonpoint et ses fourrures serait-elle une personnification un peu surprenante du rôle le plus marquant de ce siècle ? On s'attachera à montrer que cette représentation inhabituelle est bien l'emblème du sage des années 1730, ce qui l'écarte des deux stéréotypes le plus couramment admis, l'un traditionnel que Pierre Marivaux fait survivre jusqu'en 1728 mais qu'il abandonne par la suite, l'autre pré-révolutionnaire et plus tardif, inventé par Diderot vers 1767.

Diderot se méfie de l'art mensonger des portraitistes : déjà immortalisé par les œuvres de Greuze, de Garant, de Fragonard et de Van Loo, il ne céda guère au désir de La Tour de le peindre. Car il avait une théorie du « visage de l'homme », « cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme »³, et quelque défiance au sujet de l'art

1. Jean STAROBINSKI, « Diderot dans l'espace des peintres », in *Diderot et l'Art de Boucher à David*, catalogue de l'exposition de l'hôtel de la Monnaie, Réunion des musées nationaux, 1984, p. 21-40.

2. Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 130.

3. Denis DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*, textes établis par Paul VERNÈRE, Paris, Garnier, 1968, p. 680.



1



2



3



4

1. Dimitri Grigorovitch LEVITZKY (1735-1822), *Portrait de Denis Diderot*, 1773, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. Toile, 58 × 48 cm.

2. Jean-Siméon CHARDIN (1699-1799), *Autoportrait à l'abat-jour*, 1775, Paris, Musée du Louvre. Pastel, 46 × 38 cm.

3. Jean-Siméon CHARDIN, *Autoportrait au chevalet*, Paris, Musée du Louvre. Pastel, 40,5 × 32,5 cm, autoportrait de la période tardive, exposition probable au salon de 1778.

4. Jean-Siméon CHARDIN, *Le Philosophe*, dit aussi *Portrait du peintre Joseph Aved*, 1734, Paris, Musée du Louvre. Toile, 138 × 105 cm.

de rendre par le pinceau ce qu'il nommait sa « verve », son bouillonnement intérieur, sa sensibilité, le principe vital de sa pensée. De plus, on l'appelait « Le Philosophe » : « cela voulait dire qu'il était un *mal-pensant*, digne pour sa *Lettre sur les aveugles* du donjon de Vincennes⁴ » ; et qu'il aimait la vérité, d'un amour qui allait bien au-delà de celui qu'il portait à ses amis les peintres.

Mais qu'est-ce que la « vérité » d'une image d'homme ? Diderot la relie à « une profonde expérience des scènes de la vie », à une science des mœurs et des usages sociaux :

« Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression : l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat et le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers⁵. »

À quelles attitudes du corps, à quels traits de physionomie reconnaît-on l'homme de lettres, qui s'affirme unique, et donc échappe au type ? À peine formulé, le problème se trouve déplacé : il s'agit moins de répertorier un ensemble de déterminations communes, que d'inventer un modèle idéal susceptible de reconduire à l'expérience, et d'éclairer d'une même lumière unitaire une classe d'échantillons perçus d'un autre point de vue que celui de l'apparence externe. Notons, en effet, les corrections que Diderot apporte aux portraits trop apprêtés, trop pleins d'affectation et de pose que Michel Van Loo et Maurice Quentin de La Tour ont laissés, l'un de l'auteur de l'*Encyclopédie*, l'autre de celui du *Contrat social*. « Le Philosophe », cédant la place à l'homme de théâtre, compose comme ses amis peintres ce qu'on appelle un « portrait travesti » : il retire « le luxe de vêtement » par lequel Van Loo le déguise en lui donnant l'allure « d'un secrétaire d'État », et se drape dans sa vieille robe de chambre, par crainte jouée et simulée de l'imposition du receveur de la capitation (ill.1)⁶. Pourtant, lorsqu'il se donne l'expression, les traits, « la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur », une « bonhomie » touchant « à la rusticité des anciens temps », on ne peut manquer de rapprocher ce trait de plume de celui par lequel il rectifie le portrait de Jean-Jacques. « Censeur des lettres, le Caton et le Brutus de notre âge », « Épictète en habit négligé, en peruque ébouriffée, effrayant par son air sévère les littérateurs, les grands et les gens du monde », ce Rousseau-là n'est sans doute pas plus vrai, plus

4. YVON BELAVAL, *Le Philosophe et son Double*, in *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1969, t. II, p. III.

5. D. DIDEROT, *op. cit. supra* n. 3, p. 699.

6. *Op. cit. supra* n. 1, p. 390. — Le portrait de Diderot par Livitzky (1773) du Musée d'art et d'histoire de Genève semble inspiré par ce passage.

naturel, que « l'auteur du *Devin du village*, bien habillé, bien peigné, bien poudré et ridiculement assis sur une chaise de paille », peint par La Tour⁷. Le portrait affranchi du souci de la ressemblance implique la création d'un archétype, une image idéale ou idéalisée, correspondant à « l'idée » : celle en laquelle le Philosophe de 1767 se découvre, tel qu'en lui-même l'éternité le change, ou tel que lui-même en cet instant se voit : non plus adepte de la rhétorique moderne qui consiste moins à dire qu'à bien dire, mais *orator* grec ou latin, comprenant l'art du discours selon la double orientation d'un art de persuader et d'éduquer les citoyens par l'exemple de la vertu et l'usage de la critique.

Par contraste, l'étrangeté cocasse et muette de certains autoportraits d'artistes de la même période oppose une sorte de renversement carnavalesque à la figure du philosophe rhéteur : ainsi, les traits du vieux Chardin (1775) vus à travers les célèbres pastels décrits par Proust. « Tout donne envie de sourire, sans qu'on songe à s'en cacher, devant ce vieil original qui doit être si intelligent, si fou, si doucement docile à accepter une raillerie. » « L'énorme lorgnon » descendu presque jusqu'au bout du nez et l'abat-jour enfoncé sur le front évoquent l'art d'un caricaturiste, mais aussi « la fanfaronnade du vieillard qui ne se prend pas au sérieux »⁸. Chardin semble, en effet, vouloir confondre, dans la représentation de lui-même qu'il entend laisser à la postérité, l'excentricité du fou et la singularité du philosophe. Ce regard, qui a l'air d'avoir « beaucoup vu, beaucoup raillé, beaucoup aimé », pourrait être celui d'un neveu de Rameau qui se moque de l'éloquence et se gausse d'un usage inflationniste et abusif des grands mots (ill. 2 et 3).

Ce vieillard moqueur a peint dans sa jeunesse un tableau qui est peut-être l'un des rares documents rendant manifeste l'existence d'un point de vue d'artiste sur l'honnête homme de son siècle, l'année même où Marivaux publiait *Le Cabinet du philosophe*. Marivaux présente un sage aimable haïssant la publicité au point d'écrire en secret et de passer pour un « auteur clandestin », n'aimant ni les « ouvrages suivis » ni les systèmes, mais les « morceaux détachés », les « fragments de pensée » traitant non de la philosophie au sens strict, mais d'une infinité de sujets, graves, légers ou même galants : « et partout, un esprit de philosophe⁹ » !

C'est là le type du mondain dont le personnage emblématique du tableau (ill. 4) se rapproche, ce qui l'éloigne définitivement du type traditionnel et très ancien de l'« indigent philosophe » dont Marivaux s'écarte de même, après en avoir fixé plus tôt le modèle iconographique :

7. D. DIDEROT, *op. cit. supra* n. 3, p. 695.

8. Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*. Précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, rééd., Paris, Gallimard, 1971, p. 377-378.

9. Pierre MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe*, 1734, in *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 335.

« Je suis pauvre au souverain degré, et même un *pauvre à peindre*, car mon habit est en loques, et le reste de mon équipage est à l'avenant ; Dieu soit loué, cela ne m'empêche pas de rire, et je ris de si bon cœur, qu'il m'a pris envie de faire rire les autres¹⁰. »

Ni mendiant souriant ni orateur latin, le personnage de Chardin s'apparente au stéréotype qu'un des libelles les plus fameux du temps vulgarise dans les mêmes années. Mais est-il plausible qu'un air de ressemblance familiale réunisse ce texte, intitulé *Le Philosophe*, et une image, peinte par le grand maître de la nature morte ?

Le tableau fut peint dans une période où les membres de l'Académie, haïssant les discours institutionnels, boudaient les conférences auxquelles ils étaient tenus statutairement d'assister. On ne sait guère si leurs fonctions les tinrent frileusement à l'abri de la propagation des idées qui circulaient à travers livres et libelles clandestins, ou si au contraire ils lurent publications anonymes ou signées. On sait du moins que dans la première partie du XVIII^e siècle, ils s'intéressèrent à deux sujets académiques, la comparaison des arts avec la poésie et l'éloquence, le panégyrique du corps auquel ils appartenaient¹¹. Le livre de l'abbé Du Bos (1718) fut, d'après Voltaire, un ouvrage lu « avec fruit » par tous les artistes de ce temps. Or cet écrit présente un intérêt théorique qui l'éloigne du simple éloge des Beaux-Arts. Répondant à la question « si le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la poésie », l'abbé Du Bos fait valoir l'« empire » que le sens de la vue a sur l'âme, et la naturalité des signes « que la peinture emploie pour nous parler », lesquels ne sont pas « des signes arbitraires et institués, tels que sont les mots dont la poésie se sert »¹². C'est donc toute une théorie sur l'efficacité des signes plastiques que les peintres de l'Académie ont méditée. « La peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue », elle « se sert de l'œil pour nous émouvoir ». L'abbé Du Bos n'attribue pas seulement au signe iconique une force injonctive ou communicative, il le dote aussi de la fonction énonciative : l'image visuelle nous fait concevoir en un clin d'œil, par une intuition unique, ce que « le discours méthodique » nous ferait comprendre avec beaucoup plus de temps et de mal. Le « fruit » tiré des *Réflexions* est la découverte des potentialités d'un discours, qui pour « parler » au spectateur

10. *Id.*, *L'Indigent philosophe*, 1728, in *ibid.*, p. 275-276.

11. André FONTAINE, *Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Paris, 1909.

12. Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1718. Dans l'édition de 1770 consultée, cf. Partie I, Section XL, p. 413 sq.

s'adresse à l'œil, non à l'oreille. Ces potentialités, par nature illimitées comme celles de tout langage, sont-elles actualisables dans un seul domaine d'expression, celui des fables qui cherchent à nous émouvoir? Dès 1726, dans des « singeries » à la Teniers, Chardin explore les possibilités expressives et représentatives de la satire.

Chardin a-t-il lu les écrits modernes qui circulaient sous le manteau? La preuve matérielle et documentaire est manquante : comme on peut s'y attendre, aucun membre de l'Académie, institution fondée sous l'obédience du roi, n'est allé publier que la lecture clandestine des écrits interdits fût secrètement son occupation favorite. Partagea-t-il l'aspiration de ses pairs à faire partie d'autre chose que d'une « communauté de gens de métier »? Dans la série étrange de ses autoportraits, où se devine l'« homme d'esprit » que Cochin¹³ et Diderot s'accordent à dire qu'il fut, le vieil excentrique se raille de lui-même et des autres, mais examine avec sérieux ce sur quoi son regard de peintre se pose. Il observe attentivement, se moque de la fable du monde et n'ignore pas que le comique a pour origine certaines tensions, auxquelles il sert de décharge. Il partage la haine de ses collègues pour les érudits et les antiquaires, laquelle, d'après Mariette, explique la brouille longue de quinze ans (1732-1747) qui opposa Coypel, directeur de l'Académie, et le comte de Caylus. On connaît les absences répétées de Chardin et de la plupart de ses collègues aux conférences faites par un aristocrate dont on sait le mépris que lui inspirèrent les gens de plume ; le ressentiment et la rancune que lui vouèrent en retour écrivains et artistes, Cochin et Diderot en tête. À propos de cette opposition qui marque le clivage entre les philosophes issus de la bourgeoisie et les érudits, membres de la noblesse, Chardin expérimente ses talents de caricaturiste dans *le Singe peintre* et *le Singe antiquaire*. Au nom de la philosophie de ce siècle, Chardin ridiculise l'anticomanie des collectionneurs de médailles, comme le précise la légende de Charles Étienne Pesselier appliquée à la gravure du *Singe antiquaire* faite par Pierre Louis Surrugue (1743) :

« Dans le Dédale obscur des monuments Antiques
Homme Docte, à grands frais, pourquoi t'embarrasser?
Notre siècle à des yeux vraiment philosophiques
Ont assez de quoi s'exercer¹⁴. »

13. Charles Nicolas COCHIN, *Essai sur la vie de Chardin*, 1780, in André PASCAL, Roger GAUCHERON, *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin*, Paris, 1931, p. 13. D. DIDEROT, *Salon de 1767*, in *op. cit. supra* n. 3, p. 481-482.

14. *Chardin, 1699-1779*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 1979, p. 222-223. Jean SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, 1957, p. 79-96.

On ignore si Chardin a lu les ouvrages interdits, mais une chose est à peu près sûre : il ne craint pas quelquefois de se jeter dans la mêlée et de participer aux débats qui animent la culture de son temps.

*
**

« Il faut des machines aux gens du monde pour les divertir », écrit Mari-vaux. Jeux de l'amour et de l'infortune, le legs ou la méprise : ces mots de comédie résumant ce que les documents d'archives ne disent pas, les hasards d'une naissance qui président à l'éveil d'un talent et aux affinités d'un cœur, le malentendu grave ou léger, planant dans la relation d'un grand seigneur et d'un artiste fils d'un menuisier de cour. Ce malentendu apparaît dans un acte minime et à première vue insignifiant, la restitution du legs d'un tableau représentant un *Philosophe* : mendiant souriant qui sublime sa pauvreté dans la représentation du grand seigneur, honnête homme qui ne méprise pas les commodités de la vie dans celle du peintre.

La route de Chardin, à ses débuts, croise celle d'un vieux gentilhomme du Brandebourg, passé au service du roi de France par la carrière des armées puis de la diplomatie. Cette rencontre représente une double espérance dans la carrière de l'artiste, celle de s'élever un jour dans la pyramide des rangs de l'Académie en faisant la preuve de ses talents dans un autre genre que celui de la nature morte, celle plus immédiate de gagner un peu d'argent : fils d'un artisan de cour, qui, s'étant distingué dans le talent de bien faire les billards, en fournit toute sa vie aux plaisirs du roi, Chardin vit les bornes imposées par cette origine à ses ambitions ; il eut regret que son père, écrit Cochin, s'imposant pour but de donner à ses enfants « un savoir-faire qui pût leur assurer le vivre [...] ne s'occupât point du soin de leur faire faire leurs humanités, ce qui aurait consommé une partie de leur jeunesse, sans que cela les conduisit au but qu'il se proposait¹⁵ ». Rejet des bornes mises à ses ambitions, rébellion contre la loi du père ? Chardin quitte la peu prestigieuse académie de Saint-Luc où celui-ci l'avait fait admettre, et entre sans son aide à l'Académie royale de peinture et de sculpture, au rang il est vrai le plus bas de la hiérarchie, « dans le talent des animaux et des fruits » (1728). Par la suite, il réussit à s'élever jusqu'à la peinture de genre, mais l'accès à la peinture d'histoire, il le savait, lui était interdit. La chance parut donc lui sourire quand ce gentilhomme lui commanda un *Philosophe*, sujet à tous points de vue riche d'ambiguïtés : selon les classifications académiques, il ne relève ni du genre portrait ni du genre historique, tout au plus du simple genre. Rien n'interdit du moins

15. C. N. COCHIN, *op. cit. supra* n. 13, p. 8.

d'en faire une allégorie, la personnification d'un type, donc une représentation lisible et déchiffrable par quelques initiés, détenteurs d'un moderne code de lecture. Chardin a-t-il sous-estimé la difficulté qui en résulterait, rendre acceptable par un noble mécène la version renouvelée d'un personnage dont le modèle, sans être fixé par aucune prescription académique, l'était du moins par la tradition picturale? Fait plein de signification au regard d'une sociologie du goût, le tableau lui fut en effet restitué par l'héritier du grand seigneur, et acquis un peu plus tard par un architecte, artisan mathématicien ou « intellectuel », comme l'artiste.

La rencontre avec le comte de Rothenbourg lui permit de s'émanciper de son père d'une autre manière. « Vers ce temps-là », Chardin est à la veille de se marier avec Marguerite Saintard, et « cette position » « jointe à la délicatesse de santé de son épouse », « le tint longtemps dans une détresse qu'il sut cacher avec courage mais qui le força à faire un usage peu satisfaisant de ses talents »¹⁶. Au même moment, Conrad Alexandre, alors ambassadeur de Louis XV à la cour de Philippe V, entre deux missions diplomatiques à Madrid, met à profit son désœuvrement d'homme du monde, à des « machines » d'importance, et fait bâtir à Paris, rue du Regard, un hôtel particulier non loin de l'hôtel de Beaune¹⁷. Sa première mission avait été rude : il s'agissait de calmer les ardeurs belliqueuses du souverain espagnol contre l'Angleterre et de favoriser le rapprochement souhaité de cette cour avec la France. Un mois après la signature du traité du Pardo (mars 1728), l'ambassadeur fut rappelé en France sur sa demande ; il y séjourna jusqu'en novembre 1730, date à laquelle le roi le nomma ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de France à la cour d'Espagne. Fort souffrant de la pierre et d'un accès de goutte, il demanda son rappel définitif de Madrid et revint à Paris en mai 1734, où il mourut en avril 1735¹⁸. Entre-temps Chardin, qui avait travaillé rue du Regard à la réalisation d'un programme d'images et, semble-t-il, aussi à des tâches subalternes, date le *Philosophe* du 4 décembre 1734.

L'édification de l'hôtel alla bon train : l'ambassadeur reçoit, daté du 2 juin 1728, « devis des travaux de maçonnerie à faire pour la construction d'une maison commencée en 1719 », que Claude Bonneau, entrepreneur des bâtiments du roi et maître maçon, s'engageait à terminer avant mars 1729 ; ses livres de compte attestent un premier versement d'argent « pour les fruits fournis au sieur Chardin, peintre qui a peint des dessus de porte de la salle à manger » en février 1730, un deuxième en octobre « pour

16. *Ibid.*

17. Mireille RAMBAUD, Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art, 1700-1750, 2 tomes, Paris, 1964 et 1971, et *op. cit. supra* n. 14, notices du catalogue de l'exposition.

18. *Académie diplomatique internationale*. Dictionnaire diplomatique publié sous la dir. de A. F. FRANGULIS, Genève/Paris, 1954. BAUDRILLART, *Philippe V et la Cour d'Espagne*, s. l. n. d.

des tableaux originaux de trois dessus de porte du salon du perron du premier appartement représentant de la musique et des instruments », enfin un troisième paiement en 1731 pour les deux tableaux des *Attributs des arts et des sciences*¹⁹.

Le goût *ou* les fruits, les instruments de musique *ou* l'oreille, la vue et le toucher *ou* la peinture et la sculpture, enfin la vue et l'odorat *entre* un télescope, un microscope et un brûle-parfum : le comte, en bon aristocrate du xviii^e siècle, ne s'interdit pas le droit de penser qu'il refuse à ses écrivains, et, avec quelque vague réminiscence des tableaux de Brueghel de Velours, commande à son peintre un philosophe destiné à cohabiter avec un ensemble d'images représentant soit une allégorie des arts et des sciences, soit une allégorie des sens. Ce que le mécène a voulu voir réaliser, c'est la visibilité d'un invisible trajet, celui qui relie l'expérience sensible à l'objectivité d'un monde ouvert à l'intellect.

Intime des souverains espagnols, traité par eux en « ambassadeur de famille », admis à parcourir comme tout étranger de marque les galeries et les collections du roi d'Espagne et des grands de ce pays, le comte de Rothenbourg a-t-il voulu transplanter dans son hôtel parisien les décors de l'Alcazar ou de l'Escurial ? Le xviii^e siècle espagnol fut l'époque où les « hommes sages » peints par Ribera un siècle plus tôt, posant l'énigme de leur identité à une cour désœuvrée raffolant de ce genre de devinettes, furent tableaux à « succès fou », encore accrochés à la mode du xvii^e siècle au milieu de fresques représentant les arts libéraux²⁰. Toutefois si le *Philosophe* commandé à Chardin, à l'instar des sages de Ribera, le fut pour prendre place dans un ensemble iconographique plus vaste, il reste que le peintre ignore la tradition artistique dont le goût du commanditaire se réclame. Son tableau établit par rapport à ceux du maître espagnol un écart sémantique et stylistique maximal, car il ignore le modèle si souvent représenté du sage loqueteur qui ne se préoccupe pas de ses haillons mais d'un livre, d'un instrument de géométrie. Ce philosophe, qui aime « la vie dérangée, tantôt bonne, tantôt mauvaise », par son intemporalité ne dérange personne. On le regarde « comme on regarde un tableau », on y voit *le vrai portrait* de l'homme sans souci et qui dit : « N'ai-je rien ? Je m'en moque²¹. » Il est conforme à l'attente d'un ambassadeur cultivé et lettré ; un philosophe campé en homme de biens et en bourgeois ne pouvait en revanche que heurter la sensibilité d'un comte.

On peut expliquer ainsi la restitution du tableau par l'exécuteur testamentaire et unique héritier du comte, son neveu ou cousin Frédéric

19. Chardin, 1699-1779, *op. cit. supra* n. 14.

20. Deborah FITZ DARBY, « Ribera and the wise men », *Art Bulletin*, XLIV, 1962, p. 279-305.

21. P. MARIVAUX, *op. cit. supra* n. 10, p. 281.

Rodolphe, fils du chef de la famille demeurée en Allemagne. Le jeune homme avait été éduqué à Paris dans la maison de son parent, de façon à être un jour son successeur. En 1731, il accompagna son oncle à Madrid et y retourna en 1734, chargé de mission par Louis XV²². Il s'y fit de nombreuses amitiés parmi les grands, ayant guerroyé à leurs côtés sur les côtes d'Afrique du Nord lors de la campagne d'Oran. Malgré l'avenir brillant qui lui était promis en France, il passa à la cour de Prusse où, devenu l'ami intime et le conseiller de Frédéric II, il fut chargé du choix et de l'achat à Paris des peintures destinées aux collections de Berlin et de Postdam. La restitution du tableau fut donc le fait d'un connaisseur, qui n'avait aucune raison d'apprécier la nouveauté formelle et intellectuelle de l'œuvre, son éloignement du motif anodin et léger du philosophe, souriant de la vie qui passe, indigente et précaire...

*
**

Ayant reçu dans sa jeunesse ce que les Goncourt appellent « une instruction toute ouvrière », Chardin chercha-t-il à compenser son défaut de formation dans les « humanités », par la création d'un emblème intellectuel au goût du jour ? S'il n'avait pas les connaissances requises pour se consacrer à la peinture d'histoire, il en avait du moins « les germes », remarque Cochin qui présente Chardin, « fâché de n'avoir pas eu lui-même, dans sa jeunesse, la connaissance de la langue latine et des lettres auxquelles elle conduit, à quoi il n'avait pu suppléer que par la lecture »²³. On peut donc imaginer qu'il ne laissa pas échapper l'occasion offerte par la commande du *Philosophe* de faire valoir une culture d'autodidacte, étrangère à celle des doctes et des antiquaires.

L'interprétation du tableau en ce sens se heurte toutefois à deux objections : la maximalisation de l'attention accordée aux problèmes de technique et de forme minorant l'importance du sujet ; le caractère accessoire du titre et ses fluctuations incessantes : du vivant même de l'artiste, l'œuvre fut intitulée *Philosophe, Chimiste dans son laboratoire, Souffleur, Philosophe occupé de sa lecture*²⁴.

Observons cette figure au teint porcelainé, au masque et aux traits un peu lourds, un peu figés, aux paupières bien dessinées et comme fermées sur la signifiante de l'œil et du regard : est-elle bien celle d'un philosophe ? Son

22. MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 36, Paris, 1854. H. BÖRSCH-SUPAN, « Friedrich Rudolph, comte de Rothenburg », *L'Œil*, déc. 1968, p. 12-19.

23. C. N. COCHIN, *op. cit. supra* n. 13, p. 12.

24. Chardin, 1699-1779, *op. cit. supra* n. 14, p. 210-213. Michael FRIED, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.

accoutrement, le luxe de vêtement auquel le peintre accorde plus d'importance qu'au traitement du visage, n'en font-ils pas plutôt ce qui, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, est défini à la rubrique « mannequin, en peinture », par son « principal usage », qui est « de jeter et ajuster des draperies » ? Cette coiffe bordée de fourrure évoque non un type social donné, mais un vêtement porté par l'un des *Ambassadeurs* de Hans Holbein²⁵. Chardin a-t-il sacrifié à la mode du portrait travesti en faisant revêtir à son modèle un déguisement inspiré d'un autre tableau ? Il pose sur le crâne de son personnage l'envol d'un chapeau porté sur le côté comme le béret orné d'une tête de mort qui coiffe Jean de Dinteville, et l'habille d'un manteau bordé de fourrure à manches courtes qui rappelle, malgré une coupe plus sobre, les manches bouffantes de celui porté par la figure peinte par Holbein. Hommage discret au commanditaire, l'ambassadeur plénipotentiaire et extraordinaire à la cour d'Espagne ? Le rôle de cet accoutrement dans la logique et la grammaire du tableau ne doit pas être sous-estimé. Coloriste, Chardin n'ignore guère les problèmes de la perspective. Comment créer une « boîte d'espace », quand, par un système de quadrillage où les parallèles sont bel et bien parallèles, on s'attache à rendre ostensibles, avec l'empilement des blocs de pierre et la verticalité du mur du fond, les facilités dont on rejette l'emploi, le système perspectif du point de fuite des dallages du sol ou des caissons de plafond ? La solution est apportée par les pans colorés du manteau qui, tout en projetant les jambes du personnage assis vers l'avant, du côté du spectateur, créent la distance qui éloigne son buste et son visage de nous. Les lignes imaginaires qu'ils tracent contribuent à situer la figure dans une sorte de niche composée par la longueur de la table, la bordure du rideau ouvert sur le mur du fond, le cordon vertical avec le gland, le rebord du mur formant une étagère, enfin, par le « jus » et l'empatement qui figurent le bec de la cornue et la toque de la fourrure. Variante d'une solution expérimentée dans la même période dans la représentation des amoncellements de fruits, et dans sa toute première scène de la vie privée ? La figure prend place entre deux natures mortes, dont l'une, au premier plan et à gauche, s'étale dans la zone de brillance constituée par la couleur verte du tapis, et dont l'autre rentre dans la zone d'indistinction du fond, sur la hauteur du rebord du mur.

25. Le tableau rapporté en France par Jean de Dinteville resta dans sa propriété de Polisy près de Troyes jusqu'à la vente du château en 1653. La notoriété de l'œuvre au XVII^e siècle est attestée par un chroniqueur, le chanoine de la cathédrale de Troyes. J.-B. Lebrun l'acheta en 1787 et la revendit en Angleterre à un marchand en 1792. D'après Jurgis BALTRUSAITIS, *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1984, et Jean-Louis FERRIER, *Holbein : Les Ambassadeurs, anatomie d'un chef-d'œuvre*, Paris, Denoël, 1977. Hans Holbein fait en outre l'objet d'éloges répétés dans la presse du XVIII^e siècle, notamment dans le numéro du *Mercure de France* de juin 1753.

Ce personnage ne proclamerait donc ni son identité générique de caractère, ni celle individuelle du modèle qu'il portraitise²⁶ : l'emphase accordée à la peinture du manteau, à l'envol de la coiffe, à la mise en place de la figure et du livre, enfin, au contraste entre la netteté et l'indistinction des plans, confère à la composition l'évidence d'un pur morceau de peinture.

Il est une comparaison, que la localisation des deux œuvres au Louvre a longtemps rendue inévitable, de la *Raie*, humanisée par quelques traits qui lui dessinent un visage, et du *Philosophe*, minéralisé par son teint d'émail. À la manière des Goncourt en visite chez quelque baronne rapprochant la *Raie* et un portrait de vieille femme, on peut avoir l'impression que le maître traite la nature vivante comme il traite la nature morte²⁷, et ne recherche rien d'autre que « l'enchantement de la peinture matérielle », « la magie du rendu », les « tons opulents et recuits », les effets de lumière. L'œil va droit au détail, s'accroche à la délicatesse des bleus mélangés aux ocres et aux rouges, à toutes ces notes de couleur que l'artiste met en harmonie en peignant les grains qui s'écoulent dans le sablier, la chemise qui se laisse entrevoir dans l'ouverture du manteau, ou enfin dans le modelage de la coiffe par la touche raboteuse du pinceau. Cependant, il faut se garder de projeter sur une peinture du XVIII^e siècle les catégories d'un formalisme à la Clément Greenberg, qui fait de l'art un absolu où toute préoccupation de contenu est à éviter comme la peste. L'essai de théorisation de l'art de Chardin par C. N. Cochin met en relief un autre principe. Chardin, affirme Cochin, plaît parce qu'il recherche « la plus grande vérité dans les tons et dans les effets », qu'il se détourne de ceux qui font ostentation du médium de leur art au détriment de la fonction spirituelle qui en est la condition, « le sentiment » :

« C'est la vérité et le naturel que le plus grand nombre cherche principalement : aussi M. Chardin eut-il les plus grands succès dans toutes les expositions [...] »

« Il avait fréquemment des réparties vives et inattendues. Un jour, un artiste faisait grand étalage des moyens qu'il employait pour purifier et perfectionner ses couleurs. M. Chardin, impatienté de ce bavardage de la part d'un homme en qui il ne reconnaissait d'autre talent que celui d'une exécution froide et soignée, lui dit : "Mais qui vous a dit que l'on peignait avec des couleurs ! — Avec quoi donc ? répliqua l'autre, fort étonné. — On se sert des couleurs, reprit M. Chardin, mais on peint avec le sentiment"²⁸. »

26. Jusqu'à son transfert récent dans les salles de la peinture française du deuxième étage du Louvre, le tableau était, en raison d'une identification par Fréron, intitulé : « Portrait du peintre Jacques André Joseph AVED, dit Le Souffleur. »

27. Jules et Edmond DE GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle*, 12 fasc., Paris, 1859-1875, « Chardin », fasc. II, p. 186.

28. C. N. COCHIN, *op. cit. supra* n. 13, p. 14-15.

Et c'est pourquoi l'intention de cette peinture n'est pas d'exemplifier les propriétés formelles qu'elle possède et dont elle ne fait pas son unique recherche; elle vise bien à satisfaire l'exigence d'une norme que Cochin, commentant les premières tentatives de Chardin, nomme « la vérité de la couleur et des effets de la lumière », « la nature présente », « difficile à atteindre ». Cependant, par « nature », le xviii^e siècle entend à la fois la totalité de l'expérience perceptive et le monde perçu, dans sa double acception de réalité physique et sociale. Nature et vérité sont la règle syntaxique que la grammaire du tableau doit respecter, *et* la réalité perçue qui précède l'utilisation des signes plastiques. Sans s'assigner pour fin « l'imitation prochaine de la nature », l'art ne s'en détourne pas. Ce qu'il vise, c'est la nature observée et comprise à travers « le sentiment », terme qui dans le contexte de l'*Essai* de Cochin et dans celui du xviii^e siècle doit être entendu au double sens d'émotion et d'acte du sens, du sentir. « *Esse est percipi aut percipere*²⁹. » Détachée de son contexte, la formule est moins celle d'un idéalisme impénitent, que d'un empirisme qui, sans renoncer à l'être de la nature, à l'enveloppe charnelle des choses, affirme le primat du sensible et de l'acte des sens dans l'opération de la connaissance.

En réponse au deuxième argument, celui des titres successifs attribués au tableau³⁰, « Philosophe » et/ou « Chimiste », « Souffleur » et/ou « Alchimiste », il faut remarquer que le tableau, somme toute, n'a oscillé qu'entre deux appellations, par une hésitation marquant moins une équivoque dans la terminologie du xviii^e siècle, qu'une sorte d'autocensure, faite pour prévenir la réalité d'une forme de répression plus dure. « Souffleur » : du vivant de Chardin, ce titre n'a jamais été celui du tableau lui-même, mais de la gravure qu'en fit François-Bernard Lépicié en 1745, année où la censure royale fut particulièrement répressive à l'égard des philosophes.

Reprenons : intitulé *Philosophe* dans les registres des biens après décès de son Excellence³¹, le tableau « fut rendu audit Chardin », lequel commente l'œuvre plus qu'il n'en change le titre en l'appelant *Chimiste dans son laboratoire* lors du salon de 1737. Pratiquant la chimie, le philosophe reste fidèle à la manière d'être et aux préoccupations qu'on lui prête. Dissolution par les acides et dégagement des gaz sont jugés indispensables à la

29. M. BAXANDALL, *op. cit. supra* n. 2. Tout en partageant l'interprétation de cet auteur sur « Chardin-peintre-de-la-réalité-perçue » selon les fluctuations de notre attention et de nos points de fixation, il paraît difficile, compte tenu du texte du *Salon de 1765*, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit. supra* n. 3, p. 485, de le suivre lorsqu'il écrit p. 149 : « La vision de Chardin par Diderot comme le peintre véridique des-choses-telles-qu'elles sont a eu en effet la vie dure. »

30. Chardin, 1699-1779, *op. cit. supra* n. 14 et M. FRIED, *op. cit. supra* n. 24.

31. Chardin, 1699-1779, *op. cit. supra* n. 14.

vérification de la théorie, à d'inépuisables débats sur les problèmes de la constitution de la matière ou de la nature de l'énergie³². La matière se résout-elle en éléments hétérogènes ayant entre eux des affinités électives, est-elle dotée d'une énergie électrique ou vitale? Ces questions s'inscrivent de plein droit dans les préoccupations de la philosophie du xviii^e siècle. En revanche, le terme de « souffleur », accolé par F.-B. Lépicié à la gravure, associe le tableau à un tout autre réseau sémantique qui jette le discrédit sur le personnage qu'il représente. En effet, on peut déjà lire, dans l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie* : « C'est un dangereux métier que celui de souffleur, on s'y ruine toujours. » Le témoignage rétrospectif et indirect de Jean-Jacques Rousseau atteste qu'au moment où le tableau fut peint, le personnage social du souffleur, auparavant décrié dans la littérature par La Fontaine³³, demeure l'imposteur qui conduit ses dupes à la ruine. Tandis que Jean-Jacques se livre à ses occupations de « philosophe », fait de l'arithmétique, du « dessein », de la botanique et de la musique,

« La pauvre Maman n'avait point perdu son ancienne fantaisie d'entreprises et de systèmes. Au contraire, plus ses besoins domestiques devenaient pressants, plus pour y pourvoir elle se livrait à ses visions. Moins elle avait de ressources présentes, plus elle s'en forgeait pour l'avenir. [...] La maison ne désemplissait pas de charlatans, de fabricants, de souffleurs et d'entrepreneurs de toute espèce, qui, distribuant par millions la fortune, finissaient par avoir besoin d'un écu. Aucun ne sortait de chez elle à vide, et l'un de mes étonnements est qu'elle ait pu suffire aussi longtemps à tant de profusions sans en épuiser la source, et sans lasser ses créanciers³⁴. »

32. Maurice DAUMAS, *Les Instruments scientifiques au xvii^e et au xviii^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1953, p. 181-182.

33. « Charlatans, faiseurs d'horoscope/Quittez la cour des princes de l'Europe/Et emmenez avec vous les souffleurs tout d'un temps », cité par E. SNOEP PREISMA, « Chardin and the Bourgeois ideals of his time », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, 1973, p. 147-243.

34. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions, livre cinquième*, Paris, Gallimard, 1959, p. 203. Rousseau situe son arrivée à Chambéry chez M^{me} de Warens en 1732 et son départ pour Paris en 1741. À remarquer que cette opposition est aussi développée dans l'article « Alchimie » de l'édition de 1690 de l'*Essai d'un dictionnaire universel* d'Antoine FURETIÈRE : « On dit aussi alchimie ou simplement chimie. C'est une science qui apprend à dissoudre tous les corps naturels, et à les résoudre dans leurs principes. L'alchimie n'est décriée qu'à cause qu'il y a plusieurs ignorants, charlatans et chercheurs de pierre philosophale qui se vantent de savoir l'alchimie pour attraper les dupes et les avarés. » Elle se retrouve sous la même rubrique dans le *Grand Dictionnaire* de Louis MORERI, éd. de 1718 : « Le peuple fait un grand mépris des chymistes parce qu'ils n'en jugent que sur le pied de certains ignorants qui disent qu'ils ont la pierre philosophale. C'est la même chose que s'ils jugeaient des astronomes par les faiseurs d'almanachs, et des poètes et des musiciens par les chanteurs du Pont-Neuf. Au lieu qu'on doit à la chymie l'invention des choses les plus nécessaires à la vie, comme la préparation des métaux et de la plupart des remèdes. » (Souligné par moi.) Enfin, à la rubrique « Chimie » : « Les chimistes ont ajouté la particule arabe *al* au mot chimie, quand ils ont voulu exprimer le plus sublime qu'ils appellent l'alchimie [...] C'est la chimie qui nous donne un grand nombre de belles connaissances que nous avons de la nature [...] Il y a une autre sorte de chimie qui consiste en la transmutation chimérique des métaux. C'est ce qu'on

« Chimiste » ou « souffleur », du titre donné par Chardin à celui inventé par Lépicié, la dérive sémantique n'est donc pas neutre : en dépit de quelques attardés, l'alchimie est à la chimie ce que la science des horoscopes est à l'astronomie. Époque capitale pour les progrès de la chimie et pour son enseignement, grâce aux cours professés au Jardin du roi et à la création de deux chaires³⁵, il est notoire que le xviii^e siècle s'employa aussi à la diffusion de ladite science, auprès d'une pléiade de « philosophes » et de curieux issus des classes aisées. Certains hôtels particuliers, comme celui du prince de Condé notamment où travailla Lemery, abritèrent même des laboratoires de chimie avec pilons, mortiers, appareils à distiller, fourneaux, etc.³⁶ Intitulant la gravure, tirée du tableau de Chardin, *Souffleur*, Lépicié, qui n'ignore rien du sens dépréciatif qu'il associe ainsi à la figure, l'assortit d'une légende dans laquelle on pourrait trouver un commentaire approprié à l'*Alchimiste* de Jan Steen, de la Ca d'Oro de Venise, mais certainement pas au tableau du Louvre :

« Malgré tes veilles continues,
Et ce vain attirail de chimique sçavoir,
Tu pourrais bien trouver au fond de tes cornues,
La misère et le désespoir³⁷. »

Tout, dans le tableau de J. Steen, légitime cette apostrophe : le visage désolé de la femme qui baisse le bras dans un geste d'impuissance, le vieillard dans le fond de la composition qui porte ses mains aux oreilles pour ne plus entendre les cris des enfants dont un nourrisson au berceau, le tintamarre du chien affamé qui vient de renverser un récipient contenant des coquilles de moules vides, et, au milieu de tout ce remue-ménage, l'alchimiste, penché sur sa compagne, qui poursuit imperturbablement la lecture d'un vieux grimoire, tandis que ses acolytes recherchent les secrets de la pierre philosophale.

Moralisation d'un sujet à la Teniers, en vue de faciliter la vente et la commercialisation de la gravure ? Hostilité proclamée à la « secte » des philosophes ? Si Lépicié semble avoir eu des idées libérales et éclectiques dans l'accomplissement de ses tâches officielles au sein de la compagnie, ses options philosophiques et politiques sont inconnues. Devenu secrétaire

appelle chercher la pierre philosophale, et c'est néanmoins cette dernière chimie à laquelle bien des gens ont dépensé et dépensent inutilement leurs biens. »

35. La principale eut pour titulaires Étienne François GEOFFROY (1712-1730) puis Louis LEMERY (1730-1743).

36. Charles BEDEL, « Les cabinets de chimie », in *Enseignement et Diffusion des sciences au xviii^e siècle*, dir. René TATON, Paris, Hermann, 1964, p. 647-652.

37. Chardin, 1669-1779, *op. cit. supra* n. 14.

perpétuel de l'Académie en 1737, il voulut entreprendre une histoire de cet établissement qui ne vit jamais le jour, publia sur l'ordre de S. M. le *Catalogue raisonné des tableaux du roy* et « eut mission de raconter dans les journaux le *Te Deum* que l'Académie fit chanter pour la convalescence de Louis XV » en 1744³⁸. Toutefois, dans la conjoncture de 1745, le rebaptême de la gravure relève probablement de la prudence : tandis que les libellistes font l'objet de multiples condamnations de la part de la censure, la critique de leurs écrits s'intensifie dans les publications officielles, des *Mémoires de Trévoux* et du *Mercur de France*, et dans un certain nombre d'ouvrages hostiles, notamment les *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux* de Desfontaines (1744-1745), l'*Essai sur les philosophes ou les égarements de la raison sans la foi* (Amsterdam, 1743), l'*État présent de la République en France* de Lefranc de Pompignan (1744). La diffusion de la gravure de Lépicié nécessite donc l'oblitération d'un sujet qui eût pu être jugé banal mais qui pour l'heure passe pour subversif : le Parlement, en 1745, condamne à la destruction par le feu un ouvrage qui désigne son auteur comme libre penseur ou philosophe, l'*Examen de la religion* attribué à Saint-Évremond ; un an plus tard, les *Pensées philosophiques* de Diderot sont l'objet d'une mesure de censure, à la suite de quoi leur auteur, codirecteur de l'entreprise encyclopédique, est frappé d'un emprisonnement à Vincennes, dont on a dit qu'il visa moins l'écrivain dans sa personne qu'à travers lui les libellistes³⁹. Reliant le goût de l'expérimentation non à la droite philosophie mais à la vaine science alchimique, Lépicié cherche à gommer le sens accolé à la représentation du *Philosophe*, et lui substitue celle plus pittoresque de l'« anti-philosophe » ignare et hostile à l'esprit des Lumières.

C'est cette oblitération du philosophe métamorphosé en son exacte antithèse que Chardin récuse au salon de 1753, où le personnage devient ou redevient un *Philosophe occupé de sa lecture*. Indifférence ou effet de censure, les biographes ne se sont pas plus préoccupés des choix philosophiques du peintre que de ceux de son graveur. Comme le note Georges Wildenstein, les notices rédigées par ses « nécrologues » ne sont qu'« embellissement » d'une source commune, l'*Essai* rédigé par Cochin en 1780, en vue d'offrir un modèle panégyrique au secrétaire de l'académie de Rouen chargé de prononcer l'éloge funèbre de Chardin, Haillet de Couronne. Les informations données par Cochin ont été sélectionnées en fonction du style élogieux du discours, comme celui-ci s'en explique dans la lettre adressée au directeur de l'académie de Rouen afin de justifier la sup-

38. A. FONTAINE, *op. cit. supra* n. 11, p. 160-180.

39. Sur ces attaques et bien d'autres à partir de 1720, notamment dans le théâtre où le philosophe est présenté comme un ennemi de la société, cf. Herbert DIECKMANN, *Le Philosophe, texts and interpretation*, Saint Louis (« Washington University Studies »), 1948, p. 67-71.

pression de l'épisode des démêlés de Chardin et du domestique du baron de Thiers. Ce que Cochin ne dit pas, sans dénier l'authenticité historique du fait, c'est que l'épisode du valet de l'hôtel de Crozat, jeté en bas de l'escalier par le peintre, rappelle un peu trop les incartades du jeune Voltaire, bravant un aristocrate qui l'avait fait bastonner par ses gens en engageant à son tour des bretteurs. S'agit-il, à peu de temps de leurs deux morts, de dissocier la mémoire du vieux maître de celle du vieil écrivain ?

« Vous serez peut-être surpris de n'y point voir certaine anecdote concernant le baron de Thiers. Vous le dirai-je ? Elle m'a paru assez louche pour n'être point assuré qu'elle fût bien à la gloire de notre ami. Elle porte je ne sais quoi d'acte de violence mal mesuré, qui aurait pu être pris en mauvaise part par le lecteur. Il faudrait d'abord bien savoir si les propos qu'avaient tenus le domestique étaient, en effet, de nature qu'on le précipitât du haut en bas d'un escalier au risque de le tuer. Notre ami Chardin avait, comme l'on dit, la tête un peu près du bonnet. En second lieu, il faudrait examiner si la bravade d'aller chez le baron était bien mesurée. Elle est bien de la part d'un homme brave, c'est-à-dire qui ne craint pas de faire le coup d'épée, si besoin est. Mais est-elle aussi sensée que courageuse ? Et n'y a-t-il pas du moins de l'étourderie de jeunesse dans le procédé ? Or si, comme j'en doute, cela ne peut honorer la mémoire de notre ami, cela ne fait pas notre affaire⁴⁰. »

Cette violence, exercée sur un domestique d'une aristocratique demeure, préfigure-t-elle la peur ou la terreur suscitée par ceux qui se défendent des dangers et des abus d'Ancien Régime ? Le biographe pratique une forme d'autocensure sur son propre récit, avec une prudence qui permet de comprendre la démarche de Lépicié, recouvrant les traits du philosophe chimiste sous le masque du souffleur charlatan.

Deux ans après la victoire représentée par la publication de l'*Encyclopédie*, les temps sont changés : l'impression de l'œuvre gravée par Surrugue d'après le *Philosophe en méditation* de Rembrandt, annoncée dans le numéro de novembre 1753 du *Mercur de France*, officialise la reconnaissance du sage au rôle de défenseur des biens de culture et des valeurs symboliques. Cependant, dans ce même numéro, le « célèbre Chardin », objet d'un vibrant éloge, reçoit invite de la « peinture jalouse » à surmonter enfin sa « philosophie » et sa « paresse », et à reprendre en mains ses pincesaux⁴¹...

40. C. N. COCHIN, *op. cit. supra* n. 13, p. 17.

41. Ce texte avec quelques variantes est repris par Louis-Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN, in *Caractères de peintres français actuellement vivants. La Peinture*, Amsterdam, 1755, p. 5, cf. *op. cit. supra* n. 14, p. 82.

En permanent dialogue avec l'art du passé par les problèmes formels qu'il se pose, Chardin, grâce au contenu allégorique qu'il donne à son *Philosophe*, semble aussi vouloir se mesurer au temps présent, à l'actualité. Ainsi, le tableau du Louvre accède à la lisibilité, si on le compare à l'un des textes les plus fameux de la littérature du xviii^e siècle intitulé comme lui *Le Philosophe*. Ce texte fut publié dans une série de courts traités réunis sous le titre des *Nouvelles Libertés de penser*, parus sans mention d'auteur ni d'éditeur à Amsterdam ou à Paris en 1743⁴². Attribué par ses contemporains à Dumarsais, l'essai connu en son temps un succès sans égal ; avec plusieurs coupures et quelques variantes, cette dissertation fut reproduite dans l'*Encyclopédie*, puis, à la fin du siècle, avec d'autres modifications encore, dans les *Œuvres complètes* de Voltaire. Celui-ci, en 1773, en publia lui-même une version dans les *Lois de Minos*, et apporte au passage une précision d'importance : « Cette pièce est connue depuis longtemps, et s'est conservée dans les portefeuilles de tous les curieux ; elle est de l'année 1730. »

Ce qui légitime la comparaison du tableau et de ce bref traité, c'est la nature non conceptuelle et quasi figurative de cet écrit : il ne construit pas un système de philosophie, mais brosse le portrait le plus complet et le plus achevé du *Philosophe* campé dans son *ethos*, ses dispositions et sa manière d'être.

Chardin, sait-on, a pris pour modèle son ami le peintre Aved. Il le fait poser après lui avoir fait enfiler une veste et un manteau fourré, et lui avoir mis sur la tête un chapeau. Le personnage est représenté assis ; devant lui, une table recouverte d'un tapis sur laquelle sont disposés les objets d'une nature morte ; derrière lui, un rideau ouvert non plus, comme dans l'art du Moyen Âge, sur une révélation⁴³, mais sur un mur de pierre, servant de support à une seconde nature morte juchée sur le socle d'un auvent. Les objets semblent avoir été rassemblés au hasard : à côté du volume in-folio ouvert, il y a trois livres fermés posés sur la tranche, un sablier dont les grains n'ont pas fini de s'écouler, une plume, un encrier, trois pièces de monnaie au relief effacé. L'atmosphère gravitant autour des univers spéculatifs imaginés par les artistes de la Renaissance a disparu. Chardin a-t-il peint comme dans les *Attributs des sciences* une allégorie de la connaissance et de sa vanité ? Oubliant les symboles de la fragilité de la vie humaine, il renonce en fait aux attributs des arts libéraux, arithmétique, géométrie, astronomie et musique : ici plus de crâne, de crucifix, de fleur

42. H. DIECKMANN, *op. cit. supra* n. 39.

43. J. BALTRUSAITIS, *op. cit. supra* n. 25, p. 98.

coupée, de luth à corde arrachée, ni non plus entre un brûle-parfum et un vase du Japon, symboles du caractère éphémère des choses, le télescope, le microscope, le globe, l'équerre et le sextant, qui encensent la science. Il faut relever toutefois la survivance des livres et du sablier, la présence d'un alambic qui rappelle vaguement la forme d'un instrument de musique, enfin celle de récipients évoquant moins le laboratoire d'un chimiste que l'atelier d'un peintre.

Ces éléments fonctionnent comme les pièces disjointes d'un puzzle dont on peut reconstituer l'image à la lecture du *Philosophe* et des *Nouvelles Libertés de penser*.

L'essai fixe les traits pertinents du modèle par un procédé descriptif qui consiste à opposer deux personnages, un faux et un vrai philosophe, et à dépeindre à la fois ce que ce dernier est, et n'est pas. Le philosophe authentique n'est pas celui qui, sous les dehors « d'une vie obscure et retirée », se donne l'apparence de la sagesse pour s'attirer un nom sans le mériter⁴⁴; il n'est pas non plus celui qui, ayant eu « la force de se défaire des préjugés de l'éducation en matière de religion », utilise « quelques lumières naturelles de raison pour penser que « nul être suprême n'exige de culte des hommes »⁴⁵. Ni « sage insensible des stoïciens » ni moderne libertin, il n'est donc nullement cet esprit superstitieux ou dévot qui est « dans l'habitude de n'être pas honnête homme par rapport à Dieu », en s'imposant des règles si rigides qu'il ne peut pas même les suivre⁴⁶. Ni indifférent à la fortune, ni porté par la religion à un élan passionnel au-delà des limites de la simple raison, « le philosophe » opposé au « peuple » se définit non par une place ou une fonction précise dans la société, mais par le plein emploi de la raison critique⁴⁷. Partout où il va, il est précédé du flambeau de la réflexion, ce qui lui évite de marcher comme le commun des hommes dans les « ténèbres⁴⁸ ». Aussi est-ce un être qui agit par raison, cherche à connaître et se soucie des mœurs.

Toutefois, cette apparente fidélité à ce qui peut passer pour la traditionnelle définition du philosophe est subvertie par l'acceptation nouvelle donnée aux notions qu'elle recouvre. Le premier trait pertinent du personnage est son matérialisme de principe : il reconnaît la contingence, le conditionnement, la relativité de la connaissance, sa dépendance à l'égard de la puissance de nos organes sensoriels et intellectuels. Il soutient que

44. *Le Philosophe*, op. cit. supra n. 39, p. 30.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 48.

47. *Ibid.*, p. 32 : « Le philosophe forme ses principes sur une infinité d'observations particulières, le peuple adopte le principe sans penser aux observations qui l'ont produit. »

48. *Ibid.*

« la pensée est en l'homme un sens comme la vue et l'ouïe » et que « la seule substance du cerveau est susceptible de pensées »⁴⁹.

« Ainsi, il [le philosophe] regarde comme une maxime très opposée au progrès des lumières de l'esprit que de se borner à la seule méditation, et de croire que l'homme ne tire la vérité que de son propre fonds. Certains métaphysiciens disent : évitez les impressions des sens ! Laissez aux historiens la connaissance des faits et celle des langues aux grammairiens ! Nos philosophes, au contraire, persuadés que toutes nos connaissances nous viennent des sens, que nous ne nous sommes fait des règles que de l'uniformité des impressions sensibles, que nous sommes au bout de nos lumières, quand nos sens ne sont ni assez déliés ni assez forts pour nous en fournir ; convaincus que la source de nos connaissances est entièrement hors de nous, ils nous exhortent à faire une ample provision d'idées, en nous livrant aux impressions extérieures des objets ; mais en nous y livrant en disciple qui consulte et qui écoute, et en maître qui décide et qui impose silence, ils veulent que nous étudions l'impression précise que chaque objet fait en nous et que nous évitions de la confondre avec celle qu'un autre objet a causée.

[...] Augmentez, s'il est possible, la puissance des organes, vous augmenterez les connaissances. Ce n'est que depuis la découverte du télescope et du microscope qu'on a fait tant de progrès dans l'astronomie et dans la physique⁵⁰. »

Livré à ces observations, « le philosophe en conçoit de l'estime pour la science des faits », lesquels ne concernent pas seulement la nature, mais les hommes, l'histoire. D'où son refus de prendre position dans la célèbre querelle que Chardin a illustrée quelques années plus tôt dans *Le Singe antique*, et d'aggraver le conflit entre l'érudit et le philosophe :

« Une secte aujourd'hui fameuse reproche aux personnes d'érudition de négliger l'étude de leur propre esprit, pour charger leur mémoire de faits et de recherches sur l'antiquité, et nous reprochons aux uns et aux autres de négliger de se rendre aimables et de n'entrer pour rien dans la société⁵¹. »

Le deuxième trait pertinent qui définit le personnage concerne son éthos et son mode de vie. Par le recours aux lumières d'un esprit conditionné par les sens mais autonome vis-à-vis d'eux, il « veut avoir les douces commodités de la vie », en évitant « les objets qui peuvent lui causer des sentiments qui ne conviennent ni au bien-être, ni à l'être raisonnable » ; et goûter le commerce des hommes au sein de la société civile.

« L'homme n'est point un monstre qui ne doive vivre que dans les abîmes de la mer ou dans le fond d'une forêt. Les seules nécessités de la vie lui rendent le

49. *Ibid.*, p. 38.

50. *Ibid.*, p. 34-36.

51. *Ibid.*, p. 44.

commerce des autres nécessaire, et dans quelque état où il puisse se trouver, ses besoins et le bien-être l'engagent à vivre en société⁵². »

« Plein d'humanité », agissant « selon un motif purement humain et naturel », le « philosophe », identifié à « l'honnête homme », est celui qui « joint à un esprit de réflexion et de justesse les mœurs et les qualités sociables », ou encore « qui veut plaire et se rendre utile »⁵³. Par l'équivalence des termes de « philosophe » et d'« honnête homme », le texte célèbre un personnage que tout sépare de « ces indolents qui, livrés à une méditation paresseuse, négligent le soin de leurs affaires temporelles et de tout ce qui s'appelle fortune »⁵⁴; que tout éloigne aussi de celui qui, méconnaissant à quel point la religion est peu proportionnée à l'humanité, ne fait pas de la société civile son unique religion :

« Il serait inutile de remarquer ici combien le philosophe est jaloux de tout ce qui s'appelle honneur et probité : c'est là son unique religion.

La société civile est pour ainsi dire la seule divinité qu'il reconnaisse sur la terre; il l'encense, il l'honore par la probité, par une attention exacte à ses devoirs et par un désir sincère de n'en être point un membre inutile et embarrassant⁵⁵. »

Par cette étrange logique picturale qui consiste à créer des schèmes artistiques nouveaux sans faire oublier les anciens qu'ils récusent, Chardin montre artistiquement ce que son philosophe est, et n'est pas.

Ce que son personnage n'est pas : « le sage insensible des stoïciens », que le xviii^e siècle a cru voir illustré par les peintures de Jusepe Ribera ou de Luca Giordano. Les figures représentées par ces deux peintres proclament par des vêtements loqueteux, un large sourire ou une mine sévère, une indifférence à la fortune dans laquelle au contraire le philosophe des Lumières aperçoit un rejet regrettable de ses affaires temporelles; la figure de Chardin n'est pas davantage un esprit superstitieux qui brandit quelque feuille d'horoscope à la manière des personnages de Giordano; elle ne représente pas enfin l'esprit chimérique qui proclame la vanité de la puissance et de la science des hommes, et la fragilité des choses : ici, le sablier perd le voisinage de la fleur coupée trempant dans un vase, gagne celui d'une plume dans un encrier; ce philosophe est l'« honnête homme » qui, par la lecture et l'écriture communique avec les autres, jouit du commerce de ses semblables, participe à la vie en société, sans pouvoir se passer d'un instrument devenu le symbole de la mesure sociale du temps.

52. *Ibid.*, p. 42.

53. *Ibid.*, p. 58.

54. *Ibid.*, p. 60.

55. *Ibid.*, p. 46.

Chardin a-t-il partagé ce que M. Baxandall appelle bizarrement une « culture lockienne » ? Mieux vaut dire que sa peinture illustre la pensée dominante du siècle, l'empirisme ou le matérialisme dont l'essai des *Nouvelles Libertés de penser* offre une illustration. Certes, on pourrait montrer que la peinture du Louvre, antérieure d'un an à *La Dame qui prend le thé* de Glasgow, est conforme à la recherche à laquelle sont consacrés les premiers tableaux à personnage du maître, et que Chardin reprend, en le nuanciant, le mouvement rhétorique des compositions en diagonale essayé dans *Une Femme occupée à cacheter une lettre* (1733)⁵⁶ : ces choix formels répondent à l'injonction, que le philosophe des *Nouvelles Libertés de penser* eût pu adresser au peintre, de se livrer « aux impressions extérieures des objets » « en disciple qui consulte et qui écoute » et « en maître qui décide et qui impose silence », de façon à objectiver par sa peinture ce qu'il observe : la grandeur qui décroît avec la distance ; la netteté ou l'indistinction des couleurs selon l'incidence du rayon lumineux arrivant au fond de la rétine, le contour et le relief des choses selon l'attention que nous leur accordons. La relativité de l'impression sensorielle, cette vérité de la peinture de Chardin et de la pensée des Lumières, frappe de nullité une idée de la peinture comme représentation du concept de ce que les choses sont.

Si « philosophie » chardinienne il y a, l'emblème de celle-ci pourrait être la nature morte élevée sur le rebord du mur, en rappel, réminiscence ou contraste de celle montée sur le rayon dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein. Jurgis Baltrusaitis interprète cette nature morte « comme une table des matières d'un manuel d'artiste⁵⁷ ». On peut en dire autant de celle du tableau du Louvre, à ceci près que les chapitres principaux ne s'intitulent plus « pour mettre un lut sur une table de raccourcissement » ou « pour construire une allégorie de la perspective », même si on peut jouer à projeter la forme de l'instrument de musique aux cordes arrachées du tableau de Holbein dans la configuration alambiquée de la cornue et des cordons de rideaux, ou « l'os de sèche » de l'anamorphose dans la forme oblongue du chapeau du philosophe au centre de la composition. Le manuel d'artiste qu'évoque l'œuvre de Chardin pourrait se nommer « De la transparence et de l'opacité des récipients selon la répartition des lumières dans la pénombre », « Du broyage et de la dilution des couleurs », « De la fabrique du peintre », « Des ingrédients, de l'alchimie et de la magie du faire ».

Au milieu de cette fabrique, juste en dessous des récipients, Chardin peint un peintre, son ami Aved, « l'Apelle des hommes illustres et des dames de son siècle » d'après Desfontaines, « le plus accommodé quant à

56. M. BAXANDALL, *op. cit. supra* n. 10, p. 148-150.

57. J. BALTRUSAITIS, *op. cit. supra* n. 25, p. 92.

la fortune d'entre ses confrères » selon Cochin, puisqu'« il sut joindre un commerce honnête avec celui de ses talents, en quoi, commente-t-il, il n'est point blâmable »⁵⁸. Le portraitiste des personnages les plus en vue de la société, collectionneur notoire, voyagea à travers toute l'Europe, fit commerce d'objets d'art. Il consacra son patrimoine et celui de sa femme à négocier d'importants cabinets et réussit ainsi à s'offrir une collection qui comportait, outre les œuvres de Chardin, des tableaux de Domeniquin, Tintoret, Guerchin, Téniers, Poussin, des gravures de Rembrandt, etc. Il aimait les honneurs et l'argent, fut l'objet des quolibets de ses contemporains, mais aussi de leur admiration, comme l'atteste un « document curieux », conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, et reproduit par G. Wildenstein. Il s'agit d'une « manière de projet d'adresse pour Aved, peint à la gouache sur une feuille de velin » (23 × 16 cm).

« La feuille est divisée en deux registres superposés d'égale hauteur. Dans la partie supérieure est représentée une grande galerie voûtée comme une nef d'église, où sont amoncelés des objets d'art de toute sorte, statues, fragments d'antiques, tableaux, livres, globes terrestres, etc., une vraie boutique de bric-à-brac. Au centre se dresse un chevalet de peintre, sur lequel est posé un tableau avec sa bordure où est écrit :

AVED
JACQUES ANDRÉ JOSEPH
PEINTRE

En décorations de toute espèce
Au plus juste prix débattu

et au-dessous entre les montants du chevalet, un beau, un gros louis d'or tout doré. À gauche, au pied du socle, la palette et les pinceaux du peintre.

Dans la partie inférieure, un bel encadrement de palmes vertes nouées avec des rubans, entoure le madrigal, que voici, artistiquement calligraphié, avec des capitales en or. Ce madrigal célèbre les vertus d'un excellent peintre⁵⁹. »

Le choix de ce modèle, pour représenter une figure symbolique à laquelle, semble-t-il, sa réalité contingente et ses traits de caractère sont si peu conformes, ne manque pas de sel. Mais Brigitte Bardot en allégorie de Marianne est-elle plus appropriée à l'idée de la République française que Jacques André Joseph Aved à celle de la République des lettres ? On peut se risquer à imaginer que l'homme d'esprit que fut Chardin a voulu faire

58. *Observations sur les écrits modernes*, par l'abbé Pierre-François GUYOT DESFONTAINES, Paris, 1735-1743, cité par Georges WILDENSTEIN, *Le Peintre Aved, sa vie et ses œuvres, 1702-1766*, 2 vol., Paris, 1922, t. 1, p. 57 et p. 103 et 191, lettre de Cochin à M. de Marigny du 8 juin 1763.

59. *Ibid.*, p. 160-161.

sourire le spectateur, en mélangeant, avec une bonne dose d'excentricité et de philosophie, la réalité historique de son modèle et l'« image », la fonction imaginaire et symbolique dont il en fait le simulacre. Entre Aved et le philosophe des Lumières, Chardin aperçoit une secrète affinité : l'« honnête commerce » du marchand d'œuvres d'art ne disqualifie pas celui-ci pour un rôle de représentation auquel les protagonistes eux-mêmes n'assignent alors aucune tâche sociale bien précise. Ce négoce lui donne la placidité et la prestance qui pour l'heure sont requises de l'emploi : « Les passions tranquilles du philosophe peuvent bien le porter à la volupté, mais non pas au crime ; sa raison cultivée le guide et ne le conduit jamais au désordre⁶⁰. »

Aussi Chardin a-t-il demandé à son camarade d'enfiler sur sa chemise ordinaire d'artiste un manteau ; il a posé sur sa tête un chapeau et l'a représenté, à la fois occupé de sa lecture et absent de son livre, à l'intérieur de son appartement, et déjà prêt à sortir. Enfin, il a apporté beaucoup d'emphase à la peinture de deux accessoires qui, dès lors, se transforment en emblèmes : la coiffe dont les multiples replis désignent ce qu'elle cache, l'organe de la pensée, le cerveau et ses méandres ; le manteau qui paraît faire proclamer au personnage, tel en 1736 *Le Mondain* de Voltaire :

« J'aime le luxe et même la mollesse
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce,
La propreté, le goût, les ornements
Tout honnête homme a de tels sentiments. »

Dans cet accoutrement, le philosophe de Chardin gagne une éloquence que le discours public tenu par son homologue littéraire rend plus explicite encore. « Notre philosophe qui sait se partager entre la retraite et le commerce des hommes est plein d'humanité⁶¹. » Symbole ostentatoire de l'appartenance du *Philosophe* à une espèce de noblesse culturelle, ce manteau rappelle que celui-ci hait « la pauvreté » qui « nous prive du bien-être » « paradis du philosophe », car celle-ci « bannit loin de nous toutes les délicatesses sensibles et nous éloigne du commerce des honnêtes gens ». Prêt à sortir de chez lui au plus vite pour s'occuper de ses affaires, ce philosophe, auquel l'anticonformisme railleur de Chardin prête les traits d'Aved-le-collectionneur, semble disposé à prendre sa part des obligations d'homme sociable, après le temps « mesuré », dans les deux sens du terme

60. *Le Philosophe*, op. cit. supra n. 39, p. 50.

61. *Ibid.*, p. 46.

— court, limité et auquel on peut appliquer un étalon de mesure —, où il s'occupe de la lecture d'un livre sans caractères ni inscription.

*
**

« La voie de la raison n'est ni séditieuse ni sanguinaire. Les réformes qu'elle propose, pour être lentes, n'en sont que mieux concertées. »

D'HOLBACH

La figure imaginée par Chardin à la fin de la Régence n'annonce guère la revendication d'une rénovation politique radicale, ni même celle d'un « langage bien différent des fausses démonstrations de la politesse et des dehors trompeurs que l'usage du monde exige ». Le philosophe qui, d'après Cassirer, donnera le pas « à la claire et sûre organisation du monde de la volonté » sur « l'élaboration du monde du savoir », l'auteur du *Contrat social* et de *La Nouvelle Héloïse*, est encore à venir. Le peintre d'académie, relégué à une place modeste dans la pyramide des rangs, vit son défaut d'« humanités » et d'instruction comme une sorte d'injustice et de fatalité : il ne s'en plaint pas et se raille de la comédie de la société.

Chardin enfreint les limites assignées à la peinture par les normes du goût dominant et revendique son droit à la libre expression. Il accepte les règles du jeu imposées par la société d'Ancien Régime, mais fait jouer la concurrence, tandis qu'il rend explicites à sa clientèle princière les exigences et la demande d'un public plus vaste. Sous le prétexte de la lenteur artisanale dont il s'était fait une réputation, il se raille de ses nobles acheteurs et s'amuse à faire attendre les princesses les plus « impatientes ». Le rang d'artisan qu'on lui assigne, il le revendique comme sien : il gagne ainsi l'indépendance qui lui permet d'affirmer l'autonomie de sa pratique. Ses lettres autographes sont rares. À titre d'exemple, voici ce que ce peintre de cour écrivait à un noble mécène étranger :

« Je voudrais pouvoir répondre à l'empressement qu'a Monsieur le comte de Tessin de recevoir les deux tableaux qu'il désire avoir de moi. Vous pourriez, Monsieur, disposer du premier qui a été exposé au Louvre. Quant à son pendant, quoiqu'il soit avancé, je ne puis m'engager à vous le remettre avant Noël. *Je prends du temps parce que je me suis fait une habitude de ne quitter mes ouvrages que quand à mes yeux, je ne vois plus rien à désirer*, et je me ferai sur ce point plus rigoureux que jamais pour pouvoir remplir l'opinion avantageuse dont Monsieur le comte de Tessin m'honore. De plus, comme ces deux tableaux seront perdus pour la France et que l'on doit quelque chose à sa

Nation, je souhaiterais que Monsieur le comte me laissât le temps de les faire graver ce qui mènerait jusqu'au printemps. *Cette grâce me serait d'autant plus agréable que je dois en quelque façon un compte au public de mes occupations par reconnaissance qu'il fait de mes ouvrages*⁶². »

Éveline PINTO
(juin 1994).

62. « Qui dit Princesse, dit impatiente », lui a écrit le comte de Tessin, qui vient de commander pour le compte de Louise Ulrique de Suède, sœur de Frédéric II, deux tableaux opposant deux conceptions des vertus féminines, l'une bourgeoise, *l'Économe* occupée à ses livres de compte, l'autre aristocratique, *Les Amusements de la vie privée*, représentant une femme désœuvrée et oisive « qui néglige son livre, et qui rêve, écrit Laffont de Saint Yenne, à quelqu'un qu'elle aimerait bien voir arriver ». Sur ces deux tableaux qui, chacun à leur manière, auraient pu servir de pendant au *Philosophe occupé de sa lecture*, cf. Chardin, 1699-1779, *op. cit. supra* n. 14, notice 90 (souligné par moi).