

Anita Hosseini

Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei

Jacopo Veneziani



Paderborn : Wilhelm Fink,
2017, 357 pages

En septembre 1739, le visiteur du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture découvrait, parmi les six œuvres de Jean Siméon Chardin accrochées dans le Salon carré du Louvre, « un petit tableau, représentant l'amusement frivole d'un jeune homme, faisant des bouteilles de savon ».¹ Si la toile peinte au début des années 1730 est aujourd'hui perdue, une gravure de Pierre Fillœul² et les trois répliques peintes par Chardin lui-même dans les années 1733-1734³ ont suscité de nombreux commentaires, analyses et interprétations dans l'ensemble historiographique consacré au peintre⁴. Appuyé sur la tablette d'une fenêtre en pierre, un jeune homme souffle dans une paille – précédemment immergée dans le verre d'eau savonneuse représenté à gauche – pour créer une bulle de savon, qui s'étire au premier plan en direction du spectateur. À l'arrière-plan, partiellement caché par le rebord de la fenêtre, un enfant observe méditatif le jeu de l'adolescent. Dans cette bulle, Anita Hosseini, chercheuse associée au département d'histoire de l'art de l'université de Hambourg, voit le reflet des connaissances scientifiques, philosophiques et pédagogiques des trois premières décennies du XVIII^e siècle et, notamment, « un commentaire pictural sur la culture expérimentale »⁵ caractéristique du Siècle des Lumières. C'est ce que l'historienne de l'art démontre brillamment dans l'ouvrage paru en 2017 aux éditions Wilhelm Fink et dont nous pourrions traduire ainsi le titre : *La culture expérimentale dans une bulle de savon. Le potentiel épistémique dans la peinture de Chardin.*

« Ce Chardin est homme d'esprit »,⁶ écrivait Diderot en 1759. Les sujets principaux de ses œuvres sont, selon le philosophe, « toujours la nature et la vérité »,⁷ peintes « avec la substance même des objets ».⁸ Deux siècles plus tard, Michael Baxandall considère au contraire Chardin comme l'auteur de « tableaux lockiens », qui « représentent, sous le couvert de la sensation, la perception d'idées complexes de la substance, et non la substance elle-même ».⁹ Sa peinture témoignerait des connaissances optiques de l'époque et, notamment, des effets déformants de la vision périphérique humaine. Tout en poursuivant l'étude du rapport entre la peinture de Chardin et la

pensée scientifique et philosophique de son temps, dont la voie a été ouverte par l'étude de Baxandall, Anita Hosseini s'éloigne de la lecture de l'historien de l'art britannique. Selon l'auteure, en effet, la peinture de Chardin ne se limiterait pas à rendre visibles la connaissance, les contenus et les résultats scientifiques contemporains mais elle les rendrait également *expérimentables*. L'œuvre deviendrait ainsi elle-même un « médium générateur de connaissances et de nouvelles questions »,¹⁰ doté d'un potentiel épistémique et situé entre la compréhension et l'expérience, l'esprit et les sens. Face aux trois tableaux de Chardin dédiés aux bulles de savon, le spectateur aurait ainsi la possibilité d'avoir une expérience à la fois *dans* l'image (de son contenu) et avec elle, selon deux modalités qui organisent le plan de l'ouvrage de Anita Hosseini.

Représentation iconographique traditionnelle de la *vanitas* dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle,¹¹ la bulle de savon devient, au XVIII^e siècle, le support d'une nouvelle pédagogie¹² dans laquelle les jeux d'enfants jouent un rôle important dans la transmission d'une connaissance qui passe par les sens. Pour comprendre quels sont les savoirs spécifiques pouvant être acquis à travers le jeu de la bulle de savon, Anita Hosseini analyse les traités scientifiques, philosophiques et physiques de l'époque. Elle consacre notamment de longs développements aux résultats des recherches d'Isaac Newton (1643-1727) sur la réflexion optique et sur la réfraction et la diffraction de la lumière, publiés en 1704 dans le traité *Opticks* et objets de discussions animées dans la France des années 1730. Parmi les expériences présentées par le scientifique anglais, la bulle de savon est utilisée pour illustrer la capacité d'un prisme traversé par une lumière blanche à décomposer cette dernière en un spectre de couleurs. Ce phénomène se retrouve dans les trois œuvres de Chardin, où nous distinguons facilement des couleurs chatoyantes et changeantes sur la surface de la bulle de savon traversée de gauche à droite par la lumière, cernée par deux arcs de cercle bleus parallèles et entourée de reflets bleus et rosés. La valeur pédagogique de la peinture résiderait donc, d'abord, dans sa capacité à figer et, par conséquent, à rendre visible ce qui est normalement fugitif et difficilement perceptible. Encore attachée à la paille que le jeune homme tient entre ses lèvres, immobilisée par le peintre dans un temps suspendu, la bulle de savon s'offre comme objet d'étude au regard du spectateur, qui comprend *dans* l'image comment l'œil humain interprète la lumière. L'espace du tableau devient alors un « lieu d'expérience »¹³ dans lequel la bulle de savon n'est plus le symbole traditionnel de la *vanitas* mais une image de *veritas*. Comme l'explique Anita Hosseini, l'observation d'une peinture *vraie*, reprenant des mécanismes physiologiques en acte dans le réel, est une véritable modalité du savoir, permettant une approche immédiate de la connaissance scientifique.

Cependant, au delà du sujet illustré dans l'espace du tableau, c'est dans l'interaction optique et physiologique avec son spectateur que la peinture de Chardin déploie tout son potentiel épistémique, en rendant en somme sensible et compréhensible la visibilité du monde. Consacrée à l'« Expérience avec l'image », la deuxième partie de l'ouvrage d'Anita Hosseini interroge l'éventuelle influence exercée par la peinture de Chardin – dans son processus créatif, sa matérialité et sa réception – sur la perception du monde par ses contemporains.

Afin que le spectateur observe l'image tout en s'observant lui-même dans son action d'observateur, Chardin parvient à *mettre en cause* la visibilité du monde dans l'espace du tableau et, par conséquent, à *mettre en évidence*¹⁴ cette dernière dans l'esprit du spectateur. C'est à ce propos que l'artiste confère un rôle important au flou dans sa peinture,¹⁵ qu'il représente les effets déformants de la vision périphérique humaine¹⁶ et qu'il emploie une diversité considérable de techniques.¹⁷ Sans avoir nécessairement lu les écrits scientifiques et épistémologiques de son époque, face aux œuvres de Chardin, le spectateur du XVIII^e siècle prend ainsi conscience, instinctivement, de la corrélation des sens. Il éprouve notamment une relation entre les sens haptique et optique propres à la perception des œuvres d'art et à l'équilibre qu'elles instaurent entre matérialité et image. En quelque sorte guidé par les effets de netteté que l'artiste confère à l'image, le spectateur peut aussi faire l'expérience d'une alternance d'opacité et de transparence, et donc de la capacité de l'œil humain à se focaliser sur tel ou tel aspect du visible. Ces différentes modalités de l'assimilation optique du réel, auxquelles l'auteure consacre les chapitres de son ouvrage, constituent une manière d'expérimenter avec l'image, une interaction qui est « résolue au moment où l'image rend visible le visible ».¹⁸

Le livre d'Anita Hosseini contribue ainsi à mettre en lumière le potentiel épistémique des images. Il est d'autant plus remarquable que ce potentiel est encore insuffisamment examiné en histoire de l'art alors qu'il est depuis longtemps reconnu dans les disciplines scientifiques, telles que l'astronomie, la climatologie et la neuropsychologie. Comme Chardin le démontre, une image à valeur épistémologique, capable de générer une forme de connaissance chez son spectateur, n'en perd pas pour autant sa valeur artistique. Celle-ci confirme, bien au contraire, que le potentiel épistémique d'une œuvre d'art repose dans la forme d'expression qui lui est propre : le langage de la peinture.

- 1 *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale ; dont l'exposition a été ordonnée [...] dans le grand Salon du Louvre : à commencer le 6. Septembre jusqu'à la fin dudit mois de la présente année 1739*, Paris, Jacques Collombat, 1739, p. 7.
- 2 Pierre Fillœul d'après Jean Siméon Chardin, *Les bouteilles de savon*, gravure, 39,7 × 27,5 cm, Paris, musée du Louvre, 6072LR.
- 3 Il s'agit des œuvres conservées à la National Gallery of Arts de Washington, au Metropolitan Museum of Art de New York et au Los Angeles County Museum of Art de Los Angeles.
- 4 Les trois tableaux ont notamment été l'objet de l'étude approfondie de Philip Conisbee, *Masterpiece in focus. Soap bubbles by Jean-Siméon Chardin*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1990.
- 5 « [...] bildlicher Kommentar zur Experimentalkultur [...] », Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, p. 332. C'est nous qui traduisons.
- 6 Denis Diderot, « Salon de 1759 », *Salons*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 42.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Salons*, *op. cit.*, p. 82.

- 9 Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 171.
- 10 « [...] Erkenntnis generierendes Medium eröffnet und neue Fragestellungen einleitet », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 309. C'est nous qui traduisons.
- 11 Voir, à ce propos, Philip Conisbee, *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Courbevoie, ACR Édition Internationale, 1985, p. 133.
- 12 Pour approfondir, voir Jean de Viguerie, « Le mouvement des idées pédagogiques aux XVII^e et XVIII^e siècles », Gaston Mialaret, Jean Vial (dir.), *Histoire mondiale de l'éducation*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 273-299. L'article ne figure pas dans la bibliographie employée par Anita Hosseini mais il permet de contextualiser efficacement la peinture de Chardin par rapport aux théories pédagogiques contemporaines.
- 13 « [...] Ort der Erfahrung [...] », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 25. C'est nous qui traduisons.
- 14 À propos des notions de « mise en cause » et « mise en évidence », voir Étienne Jollet, « La cause de l'œuvre. De la causalité en histoire de l'art », *Revue de l'Art*, 2002-2, n° 136, p. 73-78.
- 15 Le rôle du flou dans la peinture de Chardin a été étudié, notamment, par Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four essays on still life paintings*, Londres, Reaktion, 1991.
- 16 Voir, à ce propos, Michael Baxandall, *op. cit.*, 1991.
- 17 Voir, à propos de la variété de techniques présentes dans l'art de Chardin, *Chardin 1699-1779*, dir. Pierre Rosenberg (cat. exp. Paris, Grand Palais, 29 janvier–30 avril 1979), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.
- 18 « Das Experiment mit dem Bild wird in dem Moment eingelöst, wenn das Bild das Sehen sichtbar macht. », Anita Hosseini, *op. cit.*, p. 158. C'est nous qui traduisons.