

SARAH CATALA

Chardin —  
**NATURE  
MORTE AUX  
PÊCHES**

GALERIE  
ÉRIC COATALEM  
PARIS



Johann

## SOMMAIRE

---

6 ☀ 11

### JEAN-SIMÉON CHARDIN (Paris 1699-Paris 1779)

Peintre « dans le talent des animaux et des fruits » et autres figures  
À la recherche du « Faire » de Chardin

---

12 ☀ 19

### *Nature morte aux pêches*

---

20 ☀ 25

### LES GOÛTS DE JACQUES DOUCET

Un collectionneur d'exception  
Chardin chez Doucet

---

26 ☀ 27

### BIBLIOGRAPHIE

---

✉  
**GALERIE ÉRIC COATALEM**  
136, FAUBOURG SAINT HONORÉ 75008 PARIS  
T. 01 42 66 17 17 - F. 01 42 66 03 50  
coatalem@coatalem.com - www.coatalem.com

✉

✉  
L'auteure tient à remercier Éric Coatalem pour sa confiance, Martial Damblant et Jane MacAvock pour leur collaboration toujours agréable et Gabriel Mauger à qui notre contribution doit tant.

✉

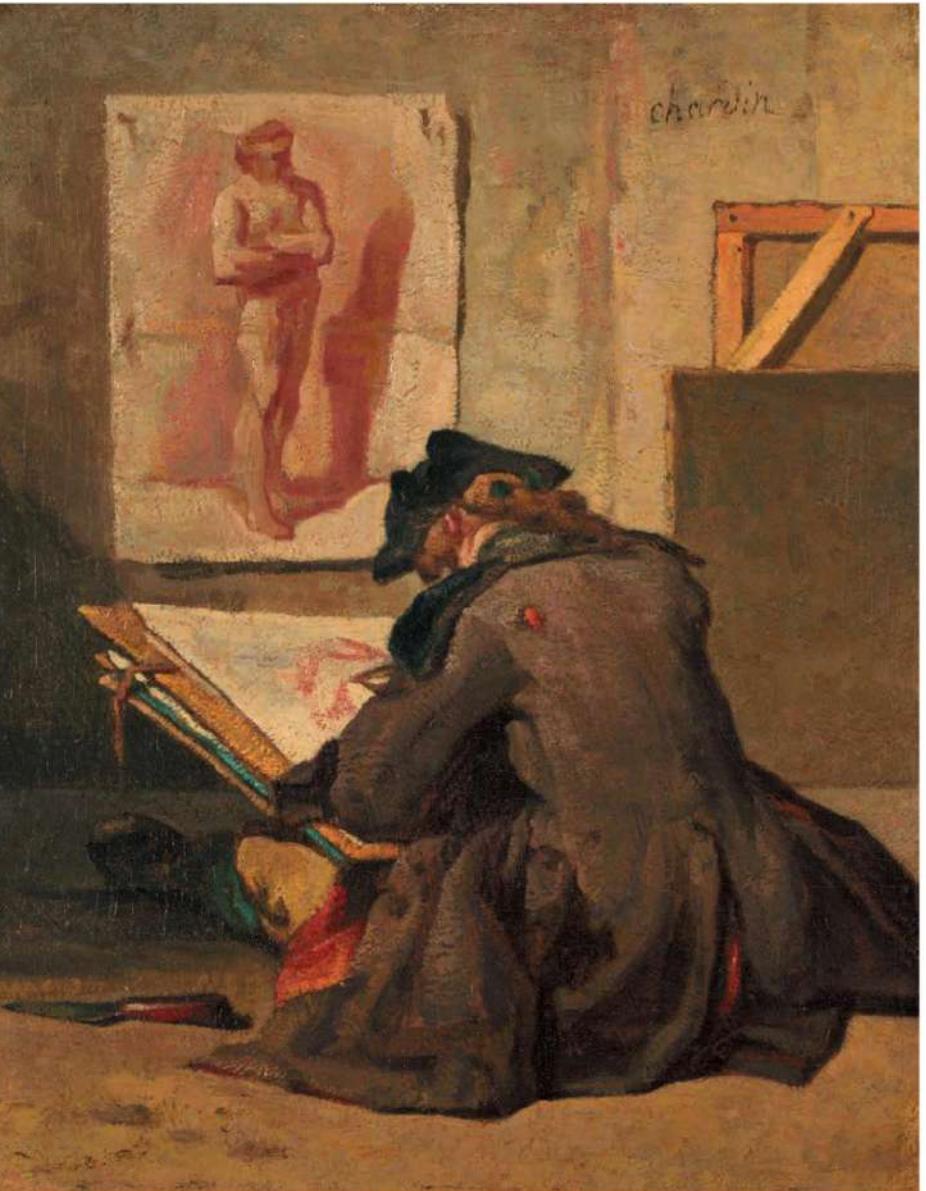


ILLUSTRATION . 1

Jean-Siméon Chardin

*Le Jeune dessinateur*

Huile sur toile

H. 21; L. 17,1 cm

Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 1982.07

« Vous l'éprouviez déjà inconsciemment, ce plaisir que donne le spectacle de la vie humble et de la nature morte, sans cela il ne se serait pas levé dans votre cœur quand Chardin avec son langage impératif et brillant est venu l'appeler »

Marcel Proust, *Chardin et Rembrandt*

## JEAN-SIMÉON CHARDIN (Paris 1699-Paris 1779)

Peintre « dans le talent des animaux et des fruits » et autres figures

Le célèbre Chardin, peintre et tapissier du Salon, est un parfait parisien. Sa carrière s'est entièrement déroulée à Paris qu'il n'a quitté qu'à de très rares occasions durant sa longue carrière. Né le 2 novembre 1699 à Paris, rue de Seine, Jean-Siméon Chardin est le fils d'un ébéniste spécialisé dans la fabrication de billards, provenant d'une famille aisée. En 1720, il se fiance à Marguerite Saintard, qui est issue d'une famille d'administrateurs royaux, et l'épouse en 1731. La même année, naît Pierre-Jean, le seul de leurs enfants ayant survécu. Son père souhaita en vain qu'il pratique le genre le plus prestigieux en devenant peintre d'histoire. C'est d'ailleurs auprès de peintres d'histoire appartenant à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), puis Noël-Nicolas Coypel (1690-1734), que Chardin a suivi son apprentissage. À l'issue de cette formation, Chardin est reçu, en 1724, maître peintre à l'Académie de Saint-Luc, titre auquel il renonce le 5 février 1729. En effet, après avoir remporté un premier succès en présentant plusieurs tableaux, dont *La Raie* (Paris, musée du Louvre, ill. 4), à l'exposition de la Jeunesse, place Dauphine à Paris, Chardin est agréé et reçu le 25 septembre 1728, et offre *La Raie* et *Le Buffet* (Paris, musée du Louvre) à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le peintre « dans le talent des animaux et des fruits » a bénéficié de l'appui du portraitiste Nicolas de Largillierre (1656-1746), auteur de natures mortes et maître de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), alors apprécié pour ses scènes animalières. En dépit de ses premiers succès, Chardin doit accepter différentes tâches, comme la participation aux décors du feu d'artifice tiré lors de la naissance du Dauphin en 1729 et la restauration de la galerie François I<sup>er</sup> au château de Fontainebleau en 1731.



## ILLUSTRATION. 2

Jean-Siméon Chardin  
*Autoportrait à la visière*  
pastel, H. 457; L. 374 mm, Chicago,  
Art Institute, Clarence Buckingham  
Collection and the Harold Joachim  
Memorial Fund, inv. 1984.61

En 1733, Chardin signe et date les premières scènes de genre qu'on lui connaisse, inspirées de l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, comme la *Dame cachetant une lettre* (Berlin, Charlottenburg) ou *Le Jeune dessinateur* (ill. 1). L'artiste opère ainsi une ascension au sein de la hiérarchie des genres telle qu'elle est présentée dans la préface des *Conférences de l'Académie*, sous la plume de Félibien en 1667. En effet, la représentation de choses inanimées était jugée inférieure à celle de choses animées. Lorsque Marguerite, l'épouse du peintre, décède en 1735, un inventaire après décès de leur logement rue du Four est dressé deux ans plus tard. Celui-ci révèle une certaine aisance financière et la présence d'objets que Chardin a souvent représentés dans ses natures mortes<sup>2</sup>. En 1737, l'artiste expose ses premières scènes de genre, dont la *Fillette au volant* (collection particulière) au Salon, qui n'avait plus eu lieu depuis 1704, à l'exception de l'année 1725. Chardin y exposera fidèlement jusqu'à l'année même de sa mort. Ses œuvres, dont il produit des copies accompagnées de quelques modifications, sont largement diffusées par la gravure d'interprétation.

Événement accessible au public et espace favorisant l'émergence de la critique, le Salon occupe une place particulière dans la carrière de Chardin. En effet, le peintre présente de 1737 à 1779 quelques unes de ses plus fameuses toiles comme *Le Bénédictit* et *La Mère laborieuse* (Paris, musée du Louvre) qu'il offre au roi, lorsqu'il lui est présenté en 1740. Onze ans plus tard, Louis XV commande *La Serinette* (Paris, musée du Louvre) au peintre qui reçoit 1500 livres pour paiement. Dès 1755, les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture le charge de «l'accrochage» des œuvres exposées au Salon, avant de le nommer officiellement «tapissier» en 1761<sup>3</sup>. Cette tâche, dont il s'acquittera jusqu'en 1773, lui permet de mettre en valeur ses œuvres, comme celles de ses collègues et de guider à maintes reprises le philosophe Denis Diderot qui établit des comptes rendus du Salon de 1759 à 1781.

En 1744, Chardin épouse Françoise Marguerite Pouget, avec qui il s'installe rue Princesse où elle possède une maison. Plus tard, en 1757, l'artiste reçoit un logement dans les galeries du Louvre. La renommée, comme la carrière de Chardin, ne faiblissent qu'aux environs de 1770, lorsque Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789) est nommé Premier peintre du roi et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Celui-ci n'est pas favorable à Chardin qui se voit contraint de démissionner de ses différentes fonctions académiques. C'est à cette période qu'il est atteint par des problèmes de vue causés par les pigments et liants à base de plomb qui lui ont progressivement brûlé les yeux de l'artiste. Il se tourne alors vers la pratique du pastel et multiplie avec succès les autoportraits (ill. 2) ainsi que les portraits de sa seconde épouse et de son entourage.

## À la recherche du « Faire » de Chardin

Alors qu'il a parfois été accusé de lenteur, d'excès de minutie, voire de paresse<sup>4</sup>, Chardin aurait réalisé environ un millier d'œuvres durant les près de cinquante années de son activité de peintre et de dessinateur. Ces œuvres ont été commentées par de nombreux critiques et amateurs tels La Font de Saint-Yenne, l'abbé Gougenot, le collectionneur Mariette et Diderot. «Artisan», «grand magicien» ou créateur «d'œuvres muettes» selon le philosophe de l'Encyclopédie, Chardin fascine ses contemporains qui saluent le «réalisme» de ses œuvres, c'est-à-dire leur capacité à traduire la nature<sup>5</sup>.

(1) - Voir notamment Radisch, 2014.

(2) - L'artiste s'intéressait aux sciences puisqu'il possédait des baromètres, des astrolabes et des globes; voir Radisch, 2011, p. 192.

(3) - À ce sujet, voir l'étude de Whyte, 2013. L'auteur étudie les choix de Chardin tapissier, révélant d'une part des arrangements de connaissances propres à l'Encyclopédie, d'autre part une volonté de pédagogie, en encourageant la diffusion du savoir et le développement de la critique, au sein d'un dispositif institutionnel.

(4) - Voir Conisbee, 1985, p. 84-88.

(5) - Conisbee, 1985, p. 16. Nous verrons plus bas, toute la complexité du concept d'imitation et de nature dans l'œuvre de Chardin.

Dans un essai sur Diderot et la magie, le professeur Christian Michel a démontré qu'en employant le mot « magie », Diderot s'inscrit dans la tradition du discours sur l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle et que dans le cas de Chardin, contrairement à son ami Joseph Vernet (1714-1789), cette magie est relative à la technique, au « faire »<sup>6</sup>. L'historien ajoute que le mot « magie » était alors associé au goût croissant des amateurs français pour l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Cependant, les natures mortes et les scènes de genre, pourtant très prisées, correspondaient à des genres inférieurs. Par conséquent, Chardin est moins commenté sur les sujets abordés dans ses peintures que sur sa manière de les traiter, que chacun s'accorde à considérer comme unique. Alors que l'abbé Raynal évoque sa manière « singulière », « particulière » et « chiffonnée » pour Le Blanc, La Porte insiste sur « le célèbre et rare imitateur de la nature, qui n'avait point eu de guide à imiter et est inimitable lui-même dans sa manière vraiment originale de rendre ces sortes d'objet ». Comme l'a démontré Marianne Roland Michel, les collectionneurs de Chardin, tels l'abbé Trublet et Madame de Pompadour, aiment à posséder plusieurs œuvres du maître, de préférence de petits formats qu'ils font côtoyer avec leurs toiles de maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, les scènes de genre des frères Van Ostade par exemple<sup>8</sup>.

Le corpus actuel des œuvres de Chardin avoisine les deux cents cinquante peintures et dessins. De nombreuses œuvres sont conservées dans des institutions publiques, comme le musée du Louvre à Paris, qui avec plus de trente toiles provenant surtout de la collection La Caze, demeure le plus vaste fonds d'œuvres de Chardin. Des riches ensembles sont conservés aux musées de Stockholm, de Karlsruhe, de Glasgow, au musée Jacquemart-André et au musée de la Chasse à Paris.

Deux rétrospectives à l'initiative de l'historien de l'art Pierre Rosenberg ont été consacrées au peintre, en 1979 et en 1999<sup>9</sup>, et la bibliographie traitant de l'art de Chardin est nombreuse. Le marchand d'art Georges Wildenstein, puis Pierre Rosenberg ont rédigé le catalogue raisonné

de l'œuvre de l'artiste, tandis que les historiens de l'art Philip Conisbee et Marianne Roland Michel ont publié d'importantes monographies. Dans sa contribution au catalogue de l'exposition de 1999, l'historien de l'art Colin B. Bailey a analysé les études les plus importantes, en particulier américaines, comme celles intégrées dans *Absorption and Theatricality* de Michael Fried en 1980, *Word and Image* de Norman Bryson en 1981, *Painters and Public Life* de Thomas Crown en 1985 et *Patterns of Intention* en 1985 suivis de *Shadows and Enlightenment* en 1995 de Michael Baxandall. Les différentes approches et méthodes de chacun de ces historiens ont permis d'ouvrir de nouvelles perspectives de compréhension de l'art de Chardin. En effet, si Fried accorde une grande importance à la notion d'anti-théâtralité dans l'œuvre du peintre, Bryson étudie les pratiques sociales de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir des peintures, tandis que Thomas Crown note l'absence d'intérêt pour la bourgeoisie sur les toiles de Chardin, quand Baxandall démontre l'influence des idées d'Isaac Newton et John Locke. En France, René Démoris s'est attaché à l'étude des rapports de Diderot avec Chardin, en soulignant grâce à une approche historique combinée à une analyse psychanalytique, l'incapacité du philosophe à discourir de l'œuvre du « grand magicien », voire à bâtir une nouvelle théorie sur la hiérarchie des genres notamment. En 2006, le philosophe André Comte-Sponville a insisté sur la notion de peinture comme vanité dans *La matière heureuse. Réflexions sur la peinture de Chardin*. Récemment, Paula Rea Radisich a publié une étude approfondie sur la citation d'après les maîtres hollandais dans les scènes de genre de Chardin.

(6) - Diderot a cinquante reprises le terme « magie » dans ses comptes rendus du Salon. Le mot est également présent dans les dictionnaires de Pernetty et Watelet; voir Michel dans cat. exp. Montpellier, Lausanne, 2013-2014, p. 256 et 235.

(7) - *Ibid.*, p. 244.

(8) - Voir Roland Michel, 2011, p. 64-66.

(9) - Voir la bibliographie, ainsi que pour les références mentionnées à la suite.



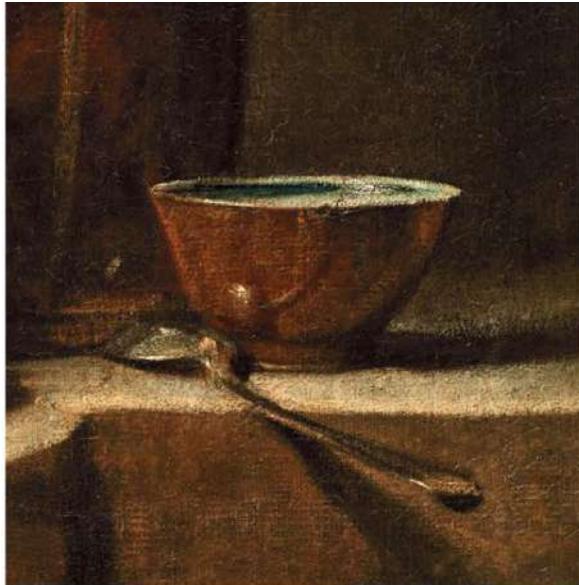
Jean-Siméon Chardin  
*Nature morte aux pêches*  
Huile sur toile;  
H. 68; L. 57,5 cm  
Signé en bas au centre: J. Chardin

Provenance: Vente Jacques Doucet, Paris, Galerie Georges Petit [Maître Lair-Dubreuil], 6 juin 1912, n° 139; collection particulière; vente Paris, Hôtel Drouot, 14 décembre 2015, n° 86.  
Bibliographie: Guiffrey, 1908, n° 119; Furst, 1919, p. 124; Wildenstein, 1933, n° 796, reproduit fig. 146; Rosenberg, 1983, n° 17, reproduit (localisation inconnue); Rosenberg, Temperini, 1999, n° 18, reproduit (localisation inconnue).

## *Nature morte aux pêches*

Sur un entablement de pierre, Chardin a peint six pêches entourées de feuilles vertes, posées sur une corbeille d'osier, ainsi qu'un bol et une cuillère, situés de part et d'autre d'un grand bocal de conserve de fruits, à moitié rempli. L'espace indéfini du fond sombre permet à chaque objet de se détacher sous l'effet de la lumière provenant de la gauche de la toile. Le format vertical du tableau accuse la densité, sinon la monumentalité, du plateau de pêches et du bocal. Philip Conisbee notait au sujet des natures mortes que «les objets de Chardin émergent, comme à regret, des zones d'ombres<sup>10</sup>». Pour autant, le geste du peintre est ici aussi franc que ferme, comme en témoignent les touches de vert ou de blanc sur les pêches. La texture rugueuse jouant avec le tissage de la toile rend parfaitement compte du velouté de la peau des pêches. Cette même technique de frottis, sous l'effet d'un travail d'ombres plus prononcé et de l'utilisation de pigments plus chaleureux, marrons et dorés, sert à dépeindre le treillage d'osier autour du bocal en verre. Ce dernier est traité par une succession de glacis aux tons froids, animée d'une touche de blanc rapidement posée pour rendre compte du volume comme de la forme arrondie du bocal. Ailleurs, de discrets coups de matière blanche accusent les lignes de la cuillère ou du reflet de celle-ci sur le bol émaillé, ainsi que sur le bocal. Les tons blancs, crèmes et gris qui rythment la toile dans sa hauteur, traduisent différentes matières comme la pierre de l'entablement, certaines parties de la peau des pêches, les rebords du bol et le tissu noué à l'aide d'une ficelle pour fermer le bocal. Plus que des jeux d'opposition, Chardin semble avoir ménagé des accords multiples. Par exemple, la transparence du verre répond à l'opacité de l'osier, la texture veloutée et moelleuse des pêches s'accorde en un délicat contraste avec la dureté de la cuillère lisse. Les couleurs,

(10) - Conisbee,  
1985, p. 78.



#### ILLUSTRATION . 3

Jean-Siméon Chardin  
*Nature morte aux pêches*  
Détail

volontairement réduites, fonctionnent par paire, le vert et le rouge, le crème et le brun. Cependant, on notera la discrète contamination des couleurs d'un objet à l'autre, notamment à l'intérieur du bol vert clair et sur le contenu du bocal aux tons rouges assourdis.

Chardin a pris grand soin de répartir les ombres créées par le léger renflement du mur que l'on distingue à peine à gauche de la toile. La longueur de la projection de l'ombre varie entre le plateau de pêches et le bol, alors qu'elle s'élargit pour le manche de la cuillère en suspension. L'artiste emploie cet élément comme repoussoir, mais subtilement car le manche s'aligne sur l'avancée de la margelle. La ligne de cette dernière forme un quart de cercle de manière à créer un retour, en harmonie avec les formes arrondies du plateau, du bocal et du bol. À leur opposé, le manche suspendu dans le vide s'oppose par sa forme et la lumière qui l'enveloppe à l'arête du mur plongée dans l'ombre, tout en suivant la même ligne directrice oblique (ill. 3). Ces deux éléments concourent à créer une rupture visuelle, aussitôt atténuée par la rondeur des objets. L'unité du tableau doit beaucoup à ces jeux d'opposition tempérés par la douceur et l'harmonie de la gamme chromatique.



#### ILLUSTRATION . 4

Jean-Siméon Chardin  
*La raie*  
Huile sur toile  
H. 1,14 ; L. : 1,46 m,  
Paris, musée du Louvre, inv. 3197

En réduisant volontairement le nombre d'objets représentés selon une structure pyramidale, Chardin vise l'efficacité et la simplicité en travaillant d'après le modèle, certainement sans l'intermédiaire de dessins préparatoires. Un éclairage artificiel semble avoir été privilégié<sup>11</sup>, puisque l'artiste, peignant lentement, ne souhaite probablement pas subir les modulations de la lumière naturelle. De rares paroles rapportées attestent des méthodes et des ambitions du peintre : « Il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres [...] Il faut que je le pose à une distance même telle que je n'en voie plus les détails. Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité, les masses générales, les tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres »<sup>12</sup>.

Cette manière de peindre, ce « faire » que l'on a souvent décrit comme magique, caractérise les tableaux que Chardin réalise vers 1728, selon Pierre Rosenberg. En effet, comme toutes les compositions exécutées avant sa réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Chardin a signé son œuvre, mais sans y ajouter de date. Comme *La Raie* peinte en 1728 (ill. 4), ainsi que les natures mortes de cette première période de la carrière de Chardin, notre toile est caractérisée par une manière vigoureuse, une composition fixée dans un format vertical et légèrement décentrée vers la gauche du tableau. Ces éléments permettent au peintre de se distinguer de ses collègues académiciens, peintres de

(11) - Conisbee, 1985, p. 68.

(12) - Cat. exp. Paris, Düsseldorf, Londres, New York, 1999-2000, p. 152.



ILLUSTRATION . 5

Jean-Siméon Chardin  
*Fruits, pichet et verre*

Huile sur toile, H. 33,5; L. 43 cm

Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection, inv. 1943.7.4

natures mortes, comme Alexandre-François Desportes (1661-1743) et Jean-Baptiste Oudry. En outre, l'artiste se plaît à représenter les objets en grande taille, à l'aide d'une palette chromatique restreinte, comme le montrent les deux natures mortes de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe<sup>13</sup>, ou *Fruits, pichet et verre* de Washington (ill. 5) comportant notamment des pêches sur un plateau en osier.

Les années autour de 1728 sont charnières dans la mesure où Chardin s'inscrit dans la tradition des sujets de nature morte, mais développe un langage qui lui est propre<sup>14</sup>, de façon à se démarquer fortement de ses prédécesseurs, ainsi que de ses contemporains. Il vise moins à montrer la nature telle qu'elle est, que telle qu'il la perçoit. Autrement dit, Chardin ne souhaite pas imiter la réalité des objets mais traduire les aspects cognitifs de la réalité. Ce n'est donc pas des connaissances sur les objets représentés que Chardin offre au spectateur, mais sa vision des objets situés dans l'espace. Les historiens Michael Baxandall et Thomas Kavanagh ont respectivement introduit les notions d'ombre

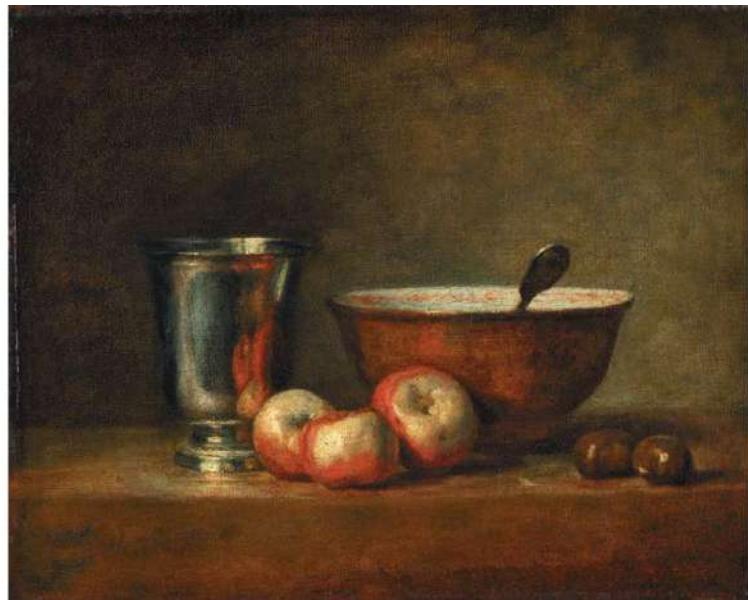


ILLUSTRATION . 6

Jean-Siméon Chardin  
*Le gobelet d'argent*

H. : 33; L. : 41 cm

Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 1042

et d'instant au cœur de leurs analyses de l'art de Chardin, afin de démontrer que le peintre priviliege sa perception au détriment – volontaire – de son savoir dans le domaine de l'optique<sup>15</sup>. Pour Baxandall, l'ombre n'est pas l'affaire des formes, mais de la lumière et de l'atmosphère que Chardin chercher à unifier, tandis que pour Kavanagh, l'artiste modifie la réalité des contrastes chromatiques de chaque objet représenté en assumant la temporalité de la perception.

En effet, plutôt que de détailler tel ou tel élément d'une nature morte, Chardin accorde un égal traitement pictural à toutes les parties d'un tableau. Cette quête ne cessera de croître jusqu'en 1733, date à laquelle il délaisse le genre de la nature morte jusqu'en 1751. L'échelle des motifs est alors réduite, les espaces vides prennent de l'importance, les formats horizontaux sont privilégiés et la touche apparaît moins empâtée. *Le gobelet d'argent*, réalisé vers 1768 et appartenant à l'ancienne collection Doucet, aujourd'hui au musée du Louvre (ill. 6)<sup>16</sup>, illustre parfaitement le développement des recherches de Chardin. Il en est de même sur une

(13) - Rosenberg, Temperini, 1999, n° 32 et 33.

(14) - Conisbee, 1985, p. 69.

(15) - À ce sujet, voir Rausser, 1999.

(16) - Jollet, 1999, p. 60.



#### ILLUSTRATION .7

Jean-Siméon Chardin  
*Plateau de pêches avec noix, couteau et verre de vin à demi-plein*  
Huile sur toile  
H. 32,5 ; L. 39,5 cm  
Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 722

nature morte, pour laquelle l'artiste illustre une nouvelle fois un plateau de pêches posé sur un entablement, avec un manche de couteau en équilibre (ill. 7). La volonté de créer une harmonie sur la toile et la quête d'une complète unité d'éléments et d'effets les uns avec les autres, sans qu'ils ne perdent leur autonomie, se ressent dans les réflexions que rédige Diderot pour le Salon de 1763 : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se recrée et se reproduit ». Dans la mesure où une nature morte de Chardin se métamorphose selon un mouvement cyclique, le philosophe décrit une expérience que l'on retrouve dans ses écrits matérialistes, comme les *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* ou le *Rêve d'Alembert*<sup>17</sup>. Cette dilatation du temps et de l'espace engendre l'idée d'une temporalité fugace, de fluctuation. Sur notre toile, lorsque Chardin peint le manche de la cuillère au-dessus du vide, il évoque l'absence temporaire d'une personne autant qu'il introduit la sensation d'un équilibre précaire. En travaillant sur la représentation d'objets perçus à un moment et que doit percevoir le spectateur, Chardin affirme sa présence. L'artiste induit une nouvelle expérience de la notion de contemporanéité qui va de pair avec son individualité, son identité. Celle-ci est d'abord incarnée par la matérialité même de sa peinture, ce « faire » qu'on lui reconnaît comme étant unique, ainsi que par sa signature. Charlotte Guichard a noté que Chardin est le seul artiste à signer et dater, avant 1750, son morceau de réception<sup>18</sup>. Sur notre toile, la signature apparaît en lettres cursives, non pas inscrite dans la pierre de l'entablement, mais au-dessus, comme surimposée. La valeur de cette signature hautement autographique est liée au commerce de l'art, qui connaissait alors un essor important à Paris.

(17) - Tunstall, 2007, p. 593.

(18) - Guichard, 2008, p. 58.



#### ILLUSTRATION . 8

Jean-Siméon Chardin  
*Les bulles de savon*

H. 61; L. 63,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art,  
Wentworth Fund, inv. 49.24

## LES GOÛTS DE JACQUES DOUCET

### Un collectionneur d'exception

Célèbre couturier installé rue de la Paix, Jacques Doucet (1853-1929) est un des plus grands collectionneurs et mécènes parisiens de la Belle Époque. Avant d'assembler différentes collections de livres et manuscrits, d'art extra-européen et d'art moderne, celui qui a acquis les *Demoiselles d'Avignon* auprès de Pablo Picasso, a d'abord été un grand amateur d'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Né à Paris, le 19 février 1853, Jacques Doucet est immédiatement lié au monde de la couture puisque son père, Édouard Doucet, possédait une entreprise de chemises pour hommes, tandis que sa mère, Mathilde Doucet, née Gonnard, tenait une boutique de dentelles et de lingeries pour dames. Il développe les activités de l'entreprise familiale alors située rue de la Paix, y ajoutant, à partir de 1875, la réalisation de robes et de manteaux. L'excellente réputation de la maison Doucet attire les personnalités les plus en vue, telle l'actrice Sarah Bernhardt (1844-1923). La clientèle féminine appréciait les tenues caractérisées par des corsages baleinés, des superpositions de mousselines vaporeuses, délicatement imprimées, associées à du taffetas, des rubans de satin et d'autres pièces à assortir, comme les mantelets à col et à capuche. Poursuivant son activité après la Première Guerre Mondiale, Jacques Doucet sut, en s'aidant de talentueux assistants comme Madeleine Vionnet (1876-1975) ou Paul Poiret (1879-1944), s'adapter aux évolutions du goût de ses clientes aussi cosmopolites que riches.

Du vivant de Doucet comme de nos jours, la célébrité du couturier n'est concurrencée que par celle du collectionneur. Dans le domaine du goût et du mécénat d'art, l'homme reste une figure exceptionnelle. Alors que se tient l'Exposition Universelle à Paris, en 1900, Jacques Doucet a déjà rassemblé une importante collection de tableaux, dessins, mobilier et objets d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle français, ainsi que quelques portraits réalisés par les anglais Thomas Lawrence (1769-1830) et Joshua Reynolds (1723-1792). Du 5 au 8 juin 1912, Jacques Doucet vend aux enchères à Paris sa collection qui compte notamment six dessins et trois tableaux de François Boucher (1703-1770), onze dessins et six toiles de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), cinq dessins et douze peintures d'Hubert Robert (1733-1808), neuf dessins de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), quinze feuilles d'Antoine Watteau (1684-1721), onze pastels de Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), onze sculptures de Clodion (1738-1814) et neuf tableaux de Chardin. La vente particulièrement médiatisée est un succès incontestable, rapportant quinze millions de francs or à son bénéficiaire qui les investit aussitôt dans la constitution d'une nouvelle collection. Pour cela, Doucet s'entoure de jeunes écrivains, tels André Suarès (1868-1948) et André Breton (1896-1966) dès 1920, qui orientent sa curiosité vers l'art des avant-gardes. S'il vit à Paris entouré de nombreuses œuvres, il se fait construire un « studio », comme il le nommait, à Neuilly, afin d'accueillir ses tableaux de Picasso, dont *Les Demoiselles d'Avignon*, de Georges Braque (1882-1963), d'Amadeo Modigliani (1884-1920), *La charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau (1844-1910) et le fameux *Revenant* de Giorgio de Chirico (1888-1978).

Après sa mort en 1929, ses collections d'art sont dispersées aux enchères et par legs à ses héritiers, Jean Angladon-Dubrujeaud et sa femme Paulette Martin. Ce couple hérite de quelques œuvres et en acquiert d'autres lors de la vente en 1912, de façon à posséder une partie de collection Doucet, modeste par sa taille mais cohérente par sa qualité, et visible depuis 1996 au musée Angladon, à Avignon. Par ailleurs, dès 1960, le couturier Yves Saint-Laurent (1936-2008) commence à disposer dans son appartement de la rue de Babylone des œuvres appartenant à Jacques Doucet, dispersées en vente chez Christie's, à Paris, du 23 au 25 février 2009.

Doucet était un collectionneur avisé, rassemblant dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une documentation sur l'histoire de l'art et l'archéologie d'une ampleur extraordinaire, consultable sur demande. Les fonds de photographies, de gravures et de dessins étaient complétés de publications contemporaines et de nombreuses sources archivistiques, de manuscrits, de lettres autographes, d'ouvrages imprimés et de catalogues de vente ; le tout se comptant par centaines de milliers d'exemplaires. Cette bibliothèque est donnée à l'université de Paris en 1917, avant d'être ouverte aux universitaires dans les locaux de l'Institut d'art et d'archéologie, rue Michelet, en 1936. Depuis 2003, lors de son rattachement à l'Institut national d'histoire de l'art, la bibliothèque est nommée Bibliothèque de l'Inha - collection Jacques Doucet. Dotant les historiens de l'art d'un outil inestimable pour la recherche, le couturier crée dès 1916 une seconde bibliothèque dédiée à la création littéraire. Jusqu'à sa mort, Doucet enrichit ce fonds d'ouvrages, d'éditions rares, de manuscrits et de correspondance d'auteurs contemporains, grâce aux conseils et services d'écrivains, tels André Suarès, André Breton, Pierre Reverdy (1889-1960), Max Jacob (1876-1944), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Blaise Cendrars (1887-1961), Louis Aragon (1897-1982) et Robert Desnos (1900-1945) notamment. Léguée en 1929, par testament, à l'université de Paris, cette collection est installée contre la Bibliothèque Sainte-Geneviève, place du Panthéon. Ouverte au public depuis 1932, elle forme l'actuelle Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

C'est en vente publique ou directement auprès de particuliers, que Doucet achète ses œuvres<sup>19</sup>. Le catalogue de la vente de 1912 témoigne des neufs toiles de Chardin que possédait Jacques Doucet. Trois d'entre elles étaient aussi célèbres du temps du peintre que de nos jours, comme le lot 135 «Le Faiseur de château de cartes», le lot 136 «Les Bouteilles de savon» et le lot 138 «Les attributs du peintre». Respectivement nommées de nos jours *Le château de cartes*, *Bulles de savon* (ill. 8)<sup>20</sup> et *Les attributs du peintre*, ces toiles étaient vendues avec le lot 137 «Les Rafraîchissements», le lot 139 «La corbeille de pêches», le lot 140 «Les apprêts d'un déjeuner» (aujourd'hui *Le gobelet d'argent*, ill. 6)<sup>21</sup>, le lot 141 «Le Buste», le lot 142 «Le Plat d'huîtres» et le lot 143 «Coin d'office». Seules les toiles de Fragonard et de Chardin battirent des records d'estimation lors de la vente, lesquelles estimations furent souvent dépassées par les prix d'adjudication. Ce fut le cas des *Bulles de savon* estimées à 200 000 francs et vendues 300 500, les *Rafraîchissements* estimés à 40 000 francs qui firent 61 000, du *Buste*<sup>22</sup> estimé à 15 000 francs et remporté à 500 francs de plus, du *Plat d'huîtres* estimé à 30 000 francs et vendu 55 000, tandis que le *Coin d'office* estimé à 25 000 francs, partit pour 30 500. Comme *La Nature morte aux péches* estimé à 40 000 francs et vendu pour 36 000, certaines des œuvres, aujourd'hui les plus fameuses de Chardin et conservées dans des institutions publiques les plus prestigieuses, furent dispersées pour une somme inférieure à l'estimation de départ tel le *Château de cartes* (estimé à 200 000 francs et vendu 190 000 francs), *Les Attributs du peintre* (estimé à 60 000 francs et vendu 48 000 francs), *Le gobelet d'argent* (estimé à 40 000 francs et vendu 20 100 francs). Les recherches menées par Georges Wildenstein, puis par Pierre Rosenberg permettent de mieux connaître la collection des Chardin de Doucet qui comprend six natures mortes, deux scènes de genre et une allégorie.

En raison de dimensions similaires, *La Nature morte aux péches* et *Le gobelet d'argent* étaient présentés comme des pendants, dans le grand salon de l'hôtel de la rue Spontini chez Doucet<sup>23</sup>. Entre le *Château de cartes* et *Les bulles de savon*, le couturier s'était plu à placer une nature morte au lièvre d'Edouard Manet (Avignon, musée Angladon). Sur ce jeu de relation iconographique, Doucet déclara : «Mes visiteurs admiraient en bloc, sans se douter qu'il y eût là un intrus, et si, méchamment, je leur en révélais la présence, tels eux-mêmes des lièvres ils fuyaient, froissés<sup>24</sup>». Quoiqu'il en soit, notre tableau est exceptionnel à plusieurs titres, comment son parfait état de conservation, le témoignage de l'art de Chardin précédent de peu la réalisation de *La Raie* et sa réapparition depuis son passage dans la vente du couturier Jacques Doucet, en 1912.

En dépit de la simplicité des objets représentés et des quelques propositions d'interprétation ébauchées ici, *La Nature morte aux péches* ne peut laisser le spectateur indifférent. Sous la plume de Cochin, Chardin aurait déclaré : «On se sert des couleurs, mais on peint avec son sentiment».

(19) - Chapon, 2006, p. 107.

(20) - Rosenberg, Temperini, 1999, n° 98.

(21) - Rosenberg, Temperini, 1999, n° 16 A. L'œuvre, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York jusqu'en 1961, a été vendue aux enchères avant que sa trace ne se perde.

(22) - L'attribution de l'œuvre est rejetée dans Rosenberg, Temperini, 1999, «Œuvres rejettées», n° 11.

(23) - Chapon, 2006, p. 126.

(24) - Chapon, 2006, p. 127.

# BIBLIOGRAPHIE

## BAXANDALL, 1985

Michael Baxandall *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, 1985.

## BAXANDALL, 1995

Michael Baxandall *Shadows and Enlightenment*, 1995.

## BRYSON, 1981

Norman Bryson, *Word and image: French painting of the ancien régime*, Cambridge, New York, 1981.

## COMTE-SPONVILLE, 2006

André Comte-Sponville, *La matière heureuse. Réflexions sur la peinture de Chardin*, Paris, 2006.

## CHAPON, 2006

François Chapon, *C'était Jacques Doucet*, Paris, 2006.

## CROWN, 1985

Thomas Crown, *Painters and Public Life in eighteenth-century Paris*, New Haven, 1985.

## CONISBEE, 1985

Philip Conisbee, *La Vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Courbevoie, 1985.

## DÉMORIS, 1999

René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, 1999.

## FRIED, 1980

Michael Fried, *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980.

## FURST, 1919

Herbert E. A. Furst, *Chardin*, Londres, 1911.

## GUICHARD, 2008

Guichard Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 47-77.

## GUIFFREY, 1908

Jean Guiffrey, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de J.-B.-Siméon Chardin, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, 1908.

## JOLLET, 1999

Étienne Jollet, *Chardin*, Paris, 1999.

## MONTPELLIER, LAUSANNE, 2013-2014

*Le goût de Diderot : Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Montpellier, Musée Fabre, 5 octobre 2013 - 12 janvier 2014 ; Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 7 février - 1<sup>er</sup> juin 2014.

## PARIS, CLEVELAND, BOSTON, 1979

*Chardin : 1699-1779*, Paris, Grand Palais, 29 janvier - 30 avril 1979 ; Cleveland, Museum of Art, 6 juin - 12 août 1979 ; Boston, Museum of fine arts, 18 septembre - 19 novembre 1979.

## PARIS, DÜSSELDORF, LONDRES, NEW YORK, 1999-2000

*Chardin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre - 22 novembre 1999, Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 décembre 1999-20 février 2000, Londres, Royal Academy of Arts, 9 mars - 28 mai 2000, New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 juin - 17 septembre 2000.

## PROUST, 2009

Marcel Proust, *Chardin et Rembrandt*, Paris, 2009.

## RADISICH, 2011

Paula Rea Radisich, « "A globe, a bust": Chardin and the Quarrel between the Ancients and the Moderns », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2011, n° 3/4, vol. 35, p. 188-198.

## RADISICH, 2014

Paula Rea Radisich, *Pastiche, fashion, and galanterie in Chardin's genre subjects: looking smart*, Lanham, 2014.

## RAUSER, 1999

Amelia Rauser, « Empiricism and Rococo aesthetics: reclaiming the Enlightenment as a moment of liberation », *The Eighteenth Century*, 1999, n° 1, vol. 40, p. 80-86.

## ROLAND MICHEL, 2011

Marianne Roland Michel, *Chardin*, Paris, 2011.

## ROSENBERG, 1983

Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Paris, 1983.

## ROSENBERG, TEMPERINI, 1999

Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin. Suivi du catalogue des œuvres*, Paris, 1999.

## TUNSTALL, 2007

Kate E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007, n° 39, p. 577-593.

## WHYTE, 2013

Ryan Whyte, « Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier », *Muse: Eighteenth-Century Studies*, 2013, n° 4, vol. 46, p. 531-554.

## WILDENSTEIN, 1933

Georges Wildenstein, *Chardin*, Paris, 1933.

Graphic Design: Studio Martial Damblant  
on 5 October 2016  
Printed on the presses of the printer: Iropa  
Composed in: Foundry Monoline / Old Style / Wilson  
Translation: Jane MacAvock

## Colophon

- © 2016 The Metropolitan Museum of Art; ill. 8
- © Paris, Musée du Louvre; ill. 7
- © Paris, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 6
- © Washington, National Gallery of Art; ill. 5
- © Paris, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 4
- © Paris, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 3
- © 2016 The Art Institute of Chicago; ill. 2
- © Fort Worth, Kimbell Art Museum / 2016 Kimbell Art Museum; ill. 1
- © Paris, musée du Louvre, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 3
- © Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 4
- © Washington, National Gallery of Art / 2016 National Gallery of Art; ill. 5
- © Paris, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 6
- © Paris, Musée du Louvre; ill. 7
- © 2016 The Metropolitan Museum of Art; ill. 8

## Photograph Credits

## Crédits photographiques

- © Fort Worth, Kimbell Art Museum / 2016 Kimbell Art Museum; ill. 1
- © 2016 The Art Institute of Chicago; ill. 2
- © Paris, musée du Louvre, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 3
- © Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 4
- © Washington, National Gallery of Art / 2016 National Gallery of Art; ill. 5
- © Paris, Musée du Louvre / Angèle Dequier; ill. 6
- © Paris, Musée du Louvre; ill. 7
- © 2016 The Metropolitan Museum of Art; ill. 8

## Colophon

Traduction: Jane MacAvock  
Composé en: Foundry Monoline / Old Style / Wilson  
Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie: Iropa  
le 5 octobre 2016  
Conception graphique: Studio Martial Damblant

# BIBLIOGRAPHY

## BAXANDALL, 1985

Michael Baxandall *Patterns of Intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, 1985.

## BAXANDALL, 1995

Michael Baxandall *Shadows and Enlightenment*, 1995.

## BRYSON, 1981

Norman Bryson, *Word and image: French painting of the ancien régime*, Cambridge, New York, 1981.

## COMTE-SPONVILLE, 2006

André Comte-Sponville, *La matière heureuse. Réflexions sur la peinture de Chardin*, Paris, 2006.

## CHAPON, 2006

François Chapon, *C'était Jacques Doucet*, Paris, 2006.

## CROWN, 1985

Thomas Crown, *Painters and Public Life in eighteenth-century Paris*, New Haven, 1985.

## CONISBEE, 1985

Philip Conisbee, *La Vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Courbevoie, 1985.

## DÉMORIS, 1999

René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, 1999.

## FRIED, 1980

Michael Fried, *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980.

## FURST, 1919

Herbert E. A. Furst, *Chardin*, Londres, 1911.

## GUICHARD, 2008

Guichard Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008, n° 25, p. 47-77.

## GUIFFREY, 1908

Jean Guiffrey, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de J.-B.-Siméon Chardin, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages*, Paris, 1908.

## JOLLET, 1999

Étienne Jollet, *Chardin*, Paris, 1999.

## MONTPELLIER, LAUSANNE, 2013-2014

*Le goût de Diderot : Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Montpellier, Musée Fabre, 5 October 2013-12 January 2014; Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 7 February-1st June 2014.

## PARIS, CLEVELAND, BOSTON, 1979

*Chardin : 1699-1779*, Paris, Grand Palais, 29 January-30 April 1979; Cleveland, Museum of Art, 6 June-12 August 1979; Boston, Museum of Fine Arts, 18 September-19 November 1979.

## PARIS, DÜSSELDORF, LONDRES, NEW YORK, 1999-2000

*Chardin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 September-22 November 1999, Düsseldorf, Kunstmuseum and Kunsthalle, 5 December 1999-20 February 2000, London, Royal Academy of Arts, 9 March-28 May 2000, New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 June-17 September 2000.

## PROUST, 2009

Marcel Proust, *Chardin et Rembrandt*, Paris, 2009.

## RADISICH, 2011

Paula Rea Radisich, « "A globe, a bust": Chardin and the Quarrel between the Ancients and the Moderns », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2011, n° 3/4, vol. 35, p. 188-198.

## RADISICH, 2014

Paula Rea Radisich, *Pastiche, fashion, and galanterie in Chardin's genre subjects: looking smart*, Lanham, 2014.

## RAUSER, 1999

Amelia Rauser, « Empiricism and Rococo aesthetics: reclaiming the Enlightenment as a moment of liberation », *The Eighteenth Century*, 1999, n° 1, vol. 40, p. 80-86.

## ROLAND MICHEL, 2011

Marianne Roland Michel, *Chardin*, Paris, 2011.

## ROSENBERG, 1983

Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Paris, 1983.

## ROSENBERG, TEMPERINI, 1999

Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin. Suivi du catalogue des œuvres*, Paris, 1999.

## TUNSTALL, 2007

Kate E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007, n° 39, p. 577-593.

## WHYTE, 2013

Ryan Whyte, « Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier », *Muse: Eighteenth-Century Studies*, 2013, n° 4, vol. 46, p. 531-554.

## WILDENSTEIN, 1933

Georges Wildenstein, *Chardin*, Paris, 1933.

## Chardin in Doucet's Collection

It is either at auction, or directly from the owners that Doucet bought his objects.<sup>19</sup> The catalogue of the 1912 sale records the nine paintings by Chardin that Doucet owned. Three of them were as famous during the painter's lifetime as today, such as lot 135 "the House of Cards Maker", lot 135 "the Soap Bottles" and lot 138 "the Attributes of the Painter". Respectively called today *The House of Cards*, *Soap Bubbles* (Ill. 8),<sup>20</sup> and *The Attributes of the Painter*, these paintings were sold with lot 137 "the Refreshments", lot 139 "the Basket of Peaches", lot 140 "Lunch Seasonings" (today the *Silver Goblet*, ill. 6)<sup>21</sup>, lot 141 "The Bust", lot 142 "the Oyster Plate" and lot 143 "corner of a pantry". Only the paintings by Fragonard and Chardin broke estimate records at the sale, which were often overtaken by the auction price. This was the case for the *Soap Bubbles*, estimated at 200,000 francs and sold for 300,500, the *Refreshments*, estimated 40,000 francs that made 61,000, the *Bust*,<sup>22</sup> estimated 15,000 francs and sold for 500 francs more, the *Oyster Plate*, estimated at 30,000 francs and sold for 55,000 while the *Corner of a Pantry* was estimated at 25,000 francs and sold for 30,500. Like the *Still life with Peaches*, estimated 40,000 and sold for 36,000, some of the works, now the most famous by Chardin and kept in the most prestigious public institutions, were dispersed for amounts lower than their estimates, such as the *House of cards* (estimated 200,000 francs and sold for 190,000), *The Attributes of the Painter* (estimated 60,000 francs and sold for 48,000 francs), *The Silver Goblet* (estimated 40,000 francs and sold for 20,100 francs). Research first by Georges Wildenstein, and then by Pierre Rosenberg has allowed Doucet's collection of Chardins, comprising six still lifes, two genre scenes and an allegory, to be better known.

Due to their similar dimensions, the *Still life with Peaches* and the *Silver Goblet* were presented as pendants in the large salon of the townhouse on the rue Spontini where Doucet lived.<sup>23</sup> Between the *House of Cards* and the *Soap Bubbles*, the couturier hung a still life with a hare by Edouard Manet (Avignon, musée Angladon). Discussing this juxtaposition of iconographical relations, Doucet stated "my visitors all admired it, without suspecting that there was an intruder there, and if I nastily revealed its presence to them, they, like hares fled, resentful".<sup>24</sup> Anyway, our painting is exceptional for many reasons including its perfect condition, it is a valuable example of Chardin's art shortly before completing *The Ray fish* and its reappearance since it was last seen at the sale of the couturier Jacques Doucet, in 1912.

Despite the simplicity of the objects shown and the few suggestions for interpreting it here, the *Still life with Peaches* cannot leave the viewer indifferent. Under Cochin's pen, Chardin apparently declared "We use colours, but we paint with our feelings."

(19) - Chapon, 2006, p. 107.

(20) - Rosenberg, Temperini, 1999, n° 98.

(21) - n° 16 A. The painting, at the Metropolitan Museum of Art, New York until 1961, was sold at auction before its trace was lost.

(22) - The attribution of this painting is rejected in *Ibid.*, "Œuvres rejetées", n° 11.

(23) - Chapon, 2006, p. 126.

(24) - *Ibid.*, p. 127.

During Doucet's lifetime, like today, the couturier's fame competed only with his fame as a collector. In the area of taste and art patronage, he is still considered an exceptional figure. During the Universal Exposition in Paris, in 1900, Jacques Doucet had already assembled a major collection of French paintings, drawings, furniture and decorative arts of the 18th century, in addition to some portraits by the English artists Thomas Lawrence (1769-1830) and Joshua Reynolds (1723-1792). From 5 to 8 June 1912 Jacques Doucet sold at auction in Paris his collection that included amongst other things six drawings and three paintings by François Boucher (1703-1770), eleven drawings and six paintings by Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), five drawings and twelve paintings by Hubert Robert (1733-1808), nine drawings by Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), fifteen sheets by Antoine Watteau (1684-1721), eleven pastels by Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), eleven sculptures by Clodion (1738-1814) and nine paintings by Chardin. The auction, which was well covered by the press, was an undeniable success, bringing fifteen million gold francs to its owner who invested this amount immediately in building up a new collection. For this, Doucet surrounded himself with young writers, such as André Suarès (1868-1948) and André Breton (1896-1966) from 1920, who directed his curiosity towards avant-garde art. Although he lived in Paris surrounded by many works, he built a "studio" as he called it, at Neuilly, to house his paintings by Picasso, including *Les Demoiselles d'Avignon*, and others by Georges Braque (1882-1963), Amadeo Modigliani (1884-1920), *The Snake Charmer* by Douanier Rousseau (1844-1910) and the famous *Il Revenante* by Giorgio de Chirico (1888-1978).

After his death in 1929, his art collections were dispersed at auction and by bequest to his heirs, Jean Angladon-Dubrujeaud and his wife Paulette Martin. This couple inherited some works and acquired others at the sale in 1912, so that they owned a portion of the Doucet collection that was modest in size but coherent in terms of quality, and visible since 199 at the Musée Angladon in Avignon. In addition, from 1960 the couturier Yves Saint-Laurent (1936-2008) began to arrange works belonging to Jacques Doucet in his apartment in the rue Babylone, which were dispersed by Christies in Paris, from 23 to 25 February 2009.

Doucet was an informed collector, assembling from the end of the 19th century a library of books and documents on the history of art and archaeology that was extraordinarily extensive, and could be consulted on request. The collections of photographs, prints and drawings was completed by contemporary publications and many archives, manuscripts, autograph letters, printed publications and auction catalogues; this all amounted to hundreds of thousands of objects. This library was given to the University of Paris in 1917, before being opened to academics in the premises of the Institut d'Art et d'Archéologie, rue Michelet, in 1936. Since 2003, when it was taken over by the Institut National d'Histoire de l'Art, the library has been called the Bibliothèque de l'INHA - collection Jacques Doucet. Having provided art historians with a priceless resource for their research, the couturier created in 1916 a second library dedicated to literary creation. Up to his death, Doucet added to this collection of publications, rare books, manuscripts and correspondence of contemporary writers, thanks to the advice and help of writers such as André Suarès, André Breton, Pierre Reverdy (1889-1960), Max Jacob (1876-1944), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Blaise Cendrars (1887-1961), Louis Aragon (1897-1982), and Robert Desnos (1900-1945), amongst others. Bequeathed to the University of Paris, this collection was installed next to the Bibliothèque Sainte-Geneviève, place du Panthéon in Paris. Open to the public since 1932, it forms the current Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.



#### ILLUSTRATION .8

Jean-Siméon Chardin

*The Soap Bubbles*

0.61 x 63.2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art,  
Wentworth Fund, inv. 49.24

## JACQUES DOUCET'S TASTE

### An exceptional Collector

The famous couturier Jacques Doucet (1853-1929), based on the rue de la Paix, was one of the greatest Parisian collectors and patrons of the Belle Époque. Before assembling various collections of books and manuscripts, extra-European art and modern art, he who acquired the *Demoiselles d'Avignon* from Pablo Picasso was first a great lover of French 18th century art.

Born in Paris on 19 February 1853, Jacques Doucet was immediately connected to the world of fashion, since his father Édouard Doucet, owned a company that made men's shirts, while his mother Mathilde Doucet, née Gonnard, had a shop that sold lace and lingerie for ladies. He developed the family business which was located on the rue de la Paix at the time, adding the creation of dresses and coats from 1875. The excellent reputation of the Maison Doucet attracted high profile figures, such as the actress Sarah Bernhardt (1844-1923). The female clientele appreciated the outfits characterized by boned bodices, layering of delicately printed vaporous muslin combined with taffeta, satin ribbons and other accessories, such as collar and hood mantles. Continuing his business after the First World War, Jacques Doucet, with the help of talented assistants such as Madeleine Vionnet (1876-1975) and Paul Poiret (1879-1944), was able to adapt to the evolution in taste of his clients who were as cosmopolitan as they were rich.



#### ILLUSTRATION .7

Jean-Siméon Chardin  
*Plate of Peaches with Nuts, a Knife, a Half-filled Glass of Wine*  
Oil on canvas  
0.325 x 39.5 cm  
Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 722

Chardin metamorphoses according to a cyclical movement, the philosopher describes an experience that we find in his materialist writings, such as the *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* and the *Rêve d'Alembert*.<sup>17</sup> This dilating of time and space generates the idea of fleeting temporality, of fluctuation. In our canvas, when Chardin painted the handle of the spoon over empty space, he was evoking the temporary absence of someone as much as he was introducing the sensation of a precarious balance. In working on the representation of objects perceived at a moment and which the viewer must perceive, Chardin is affirming his presence. The artist induces a new experience of the notion of contemporaneity that matches with this individuality, his identity. This is first incarnated by the materiality itself of his painting, the “manner” that we recognize as being unique to him, as well as by its signature. Charlotte Guichard has noted that Chardin is the only artist to sign and date his reception piece before 1750.<sup>18</sup> In our painting, the signature appears in cursive letters, not inscribed in the stone of the ledge, but above it, as if superimposed. The value of this highly autographic signature is linked to the art market, which at the time was enjoying a boom in Paris.

(17) - Tunstall, 2007, p. 593.

(18) - Guichard, 2008, p. 58.



ILLUSTRATION . 5

Jean-Siméon Chardin  
*Fruit, Jug and a Glass*

Oil on canvas, 33.5 x 43 cm

Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection, inv. 1943.7.4

Kunsthalle of Karlsruhe<sup>13</sup> or the Washington *Fruit, Jug and a Glass* (Ill. 5) that include amongst other things peaches on a wicker plate.

The years around 1728 are transitional in that while forming part of the tradition of still life subjects, Chardin developed a language that was specific to him,<sup>14</sup> so as to distinguish himself clearly from his predecessors, as well as from his contemporaries. He aimed less to show nature as it is than as he perceived it. In other words, Chardin did not want to imitate the reality of objects but to translate the cognitive aspects of reality. It is therefore not knowledge of the objects depicted that Chardin offers to the viewer, but his vision of the objects placed in space. The scholars Michael Baxandall and Thomas Kavanagh have respectively introduced notions of shadow and of the instant into the heart of their analyses of Chardin's art, in order to demonstrate that the painter favoured his perception to the detriment – voluntary – of his knowledge of optics.<sup>15</sup> For Baxandall, shadow is not a matter of shapes, but of light and atmosphere that Chardin sought to unify, while



ILLUSTRATION . 6

Jean-Siméon Chardin  
*The Silver Goblet*

0.33 x 0.41 m

Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 1042

for Kavanagh, the artist modified the reality of chromatic contrasts of each object shown by taking on the temporality of perception. Indeed, rather than detailing one or other element of a still life, Chardin paid equal attention to all the parts of a painting. This quest continued to grow continually until 1733, when he temporarily abandoned the genre of still life until 1751. The scale of motifs was then reduced, the voids took on significance, horizontal formats were favoured and impasto was less prevalent. *The Silver Goblet* painted around 1768, formerly in the Doucet collection and now in the Louvre (Ill. 6),<sup>16</sup> illustrates perfectly the development of Chardin's investigations. The same applies to a still life in which the artist illustrates yet again a plate of peaches on a ledge, with the handle of a knife balanced in the air (Ill. 7). The desire to create harmony on the canvas and the search for complete unity of elements and effects, without them losing any autonomy, can be seen in the reflections that Diderot wrote for the 1763 Salon: "come close, everything blurs, flattens and disappears. Move away, everything is recreated and produces itself again." To the extent that a still life by

(13) - Rosenberg, Temperini, 1999, n° 32 and 33.

(14) - Conisbee, 1985, p. 69.

(15) - For this, see Rauser, 1999.

(16) - Jollet, 1999, p. 60.



#### ILLUSTRATION . 3

Jean-Siméon Chardin  
*Still life with Peaches*  
Detail



#### ILLUSTRATION . 4

Jean-Siméon Chardin  
*The Ray-fish*  
Oil on canvas  
1.14 x 1.46 m  
Paris, musée du Louvre, inv. 3197

Chardin has taken great care to spread the shadows created by the slight bulge in the wall that is barely visible on the left of the canvas. The length of projection of the shadow varies between the plate of peaches and the bowl, while it widens for the handle of the suspended spoon. The painter uses this element as a repoussoir, but with subtlety, because the handle is aligned against the jutting edge of the stone shelf. The contour of this edge forms a quarter circle so as to create a return, in harmony with the rounded shapes of the plate, the jar and the bowl. Opposite them, the handle hanging in the air, is in opposition, by its shape and the light enveloping it, to the edge of the wall plunged into shadow, while following the same oblique guideline (Ill. 3). These two elements compete to create a visual rupture, immediately, eased by the roundness of the objects. The unity of the painting owes much to these contrasts tempered by the gentleness and harmony of the range of colours. By voluntarily reducing the number of objects shown in a pyramidal structure, Chardin has aimed for efficiency and simplicity while working from life, certainly without the intermediary of preparatory drawings. Artificial lighting seems to have been favoured<sup>11</sup>

since the artist, painting slowly, probably did not want to be affected by modulations in natural light. Rare contemporary reports confirm the painter's ambitions and methods: "I have to forget everything I have seen even as far as how these objects have been treated by others [...] I must place them at a distance even such that I can no longer see the details. I must especially concentrate work on imitating them well and with the greatest truth, the general volumes, the shades of the colour, the roundness, the effects of light and shadow."<sup>12</sup>

This way of painting, the "manner" that has often been described as magic, characterises the paintings that Chardin made around 1728 according to Pierre Rosenberg. Indeed, like all the compositions executed before his admission to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Chardin signed his work, without adding a date. Like the *Ray fish* painted in 1728 (Ill. 4), as well as the still lifes of this first period of Chardin's career, our canvas is characterised by vigorous handling, a composition placed in a vertical format that is slightly off centre towards the left of the painting. These elements allow him to stand out compared to still life painters such as Alexandre-François Desportes (1661-1743) and Jean-Baptiste Oudry who were academicians. Moreover, the artist enjoyed depicting objects in large format, helped by a restrained palette, as is shown by the two still lifes of the Staatliche

(11) - Conisbee, 1985, p. 88.

(12) - Exh. Cat. Paris, Düsseldorf, London, New York, 1999-2000, p. 152.



Jean-Siméon Chardin  
*Still life with Peaches*  
Oil on canvas  
68 x 57.5 cm  
Signed lower centre

Provenance: Jacques Doucet sale, Paris, Galerie Georges Petit (Auctioneer Lair-Dubreuil), 6 June 1912, n° 139; private collection; sale Paris, Hôtel Drouot, 14 December 2015, n° 86.  
Bibliography: Guiffrey, 1908, n° 119; Furst, 1919, p. 124; Wildenstein, 1933, n° 796, reproduced fig. 146; Rosenberg, 1983, n° 17, reproduced (whereabouts unknown); Rosenberg, Temperini, 1999, n° 18, reproduced (whereabouts unknown).

## *Nature morte aux pêches*

On a stone ledge, Chardin has painted six peaches surrounded by green leaves, placed in a wicker basket, accompanied by a bowl and a spoon placed on either side of a large jar, half-filled with fruit conserve. The undefined space of the dark background allows each object to stand out under the effect of the light coming from the left of the canvas. The painting's vertical format emphasizes the density, if not the monumentality, of the plate of peaches and the jar. Philip Conisbee noted with respect to still life that "Chardin's display emerges reticently from the shadows".<sup>10</sup> For as much, the painter's gesture is here as frank as it is firm, as shown by the touches of green and white on the peaches. The rough texture using the weave of the canvas takes into account fully the velvety surface of the peaches' skin. Elsewhere, delicate discrete touches of white paint accentuate the lines of the spoon and its reflection on the enamelled bowl, as well as on the jar. The white, cream and grey shades that give rhythm to the canvas in its upper area communicate different materials such as the stone of the ledge, some parts of the peaches' skin, the rim of the bowl and the fabric tied with a string to close the jar. Relying more on contrasts, Chardin appears to have managed multiple pairings. For example, the transparency of the glass is in opposition to the opacity of the wicker, the soft and velvety texture of the peaches matches in a delicate contrast the hardness of the smooth spoon. The colours, purposely limited, operate in pairs: green and red, cream and brown. However, the discrete contamination of the colours from one object to another should be noted, especially inside the light green bowl and on the contents of the jar with its muted red shades.

(10) - Conisbee,  
1985, p. 78.

In an essay on Diderot and magic, Professor Christian Michel has shown that in using the word “magic”, Diderot joins the tradition of the discourse on art in the 18th century and that in the case of Chardin, unlike his friend Joseph Vernet (1714-1789), this magic is related to his technique, to his “manner”.<sup>6</sup> He adds that the word “magic” was in those days associated with the increasing fashion among French amateurs for Dutch 17th art.<sup>7</sup> However, still lifes and genre scenes, although very popular, corresponded to lesser genres. Consequently, Chardin is commented on less for the subjects depicted in his paintings than for his manner of painting them, which everyone has agreed is unique. While the Abbé Raynal evokes his “unusual”, “particular”, and “wrinkled” manner, Le Blanc and La Porte emphasize “the famous and rare imitator of nature, who had hardly had a guide to imitate and is inimitable himself in his highly original manner of rendering this type of object.” As Marianne Roland Michel has shown, the collectors of Chardin, such as the Abbé Trublet and Madame de Pompadour, owned several works by the artist, preferably small formats that they placed next to their paintings by Dutch 17th century masters, especially genre scenes by the Van Ostade brothers for example.<sup>8</sup>

The current corpus of works by Chardin is close to 250 paintings and drawings. A large number of these are in public institutions, such as the Louvre in Paris, with more than thirty paintings, many of which are from the La Caze collection, it is the largest group of works by Chardin. There are rich collections in the museums of Stockholm, Karlsruhe, Glasgow, the Musée Jacquemart-André and at the Musée de la Chasse et de la Nature in Paris.

Two retrospectives organized by the art historian Pierre Rosenberg have been devoted to the artist, Pierre Rosenberg, in 1979 and in 1999 as well as for the references mentioned below<sup>9</sup> and the bibliography of Chardin’s art is large. The dealer Georges Wildenstein, followed by Pierre Rosenberg, has written catalogue raisonnés of his work, while

the art historians Philip Conisbee and Marianne Roland Michel published major monographs. In his contribution to the 1999 catalogue, the art historian Colin B. Bailey analysed the most important studies of Chardin, especially from the USA, such as those included in *Absorption and Theatricality* by Michael Fried in 1980, *Word and Image* by Norman Bryson in 1981, *Painters and Public Life* by Thomas Crowe en 1985 and *Patterns of Intention* in 1985 followed by *Shadows and Enlightenment*, in 1995 by Michael Baxandall. The various approaches and methods of each of these experts have opened new perspectives to our understanding of Chardin’s art. Indeed, although Fried gives great importance to the notion of anti-theatricality in the painter’s work, Bryson studies the social practices of 18th century France relying on paintings as a source while Thomas Crowe has noted the absence of interest in the bourgeoisie in Chardin’s paintings and Baxandall has shown the influence of the ideas of Isaac Newton and John Locke. In France, René Démoris has focused on studying the relations between Diderot and Chardin, emphasizing, while adopting a historical approach combined with psychoanalytic analysis, the philosopher’s inability to discuss the work of the “great magician”, or even to build a new theory of the hierarchy of genres. In 2006, the philosopher André Comte-Sponville stressed the notion of painting as vanity in *La Matière Heureuse. Réflexions sur la peinture de Chardin*. Recently Paula Rea Radisch has published a thorough study of quotations of Dutch old masters in Chardin’s genre scenes with the University Press of Delaware.

(6) - Diderot, repeats the term “magic” many times in his reports on the Salon. The word also appears in the dictionaries of Pernety and Watelet; see Michel in exh. cat. Montpellier, Lausanne, 2013-2014, p. 256 and 235.

(7) - *Ibid.*, p. 244.

(8) - See Roland Michel, 2011, p. 64-66.

(9) - See the bibliography.



## ILLUSTRATION . 2

Jean-Siméon Chardin  
*Self-Portrait with a Visor*

Pastel, 457 x 374 mm  
Chicago, The Art Institute, Clarence  
Buckingham Collection and the Harold  
Joachim Memorial Fund, inv. 1984.61

girl (private collection) at the Salon which had not taken place since 1704, except for 1725. Chardin would exhibit there faithfully until the year of his death. His paintings, of which he produced copies modified by a few variants, were widely circulated through reproductive engravings.

An event that was accessible to the public and a space that favoured the emergence of art criticism, the Salon occupied a special place in Chardin's career. In fact he exhibited some of his most famous canvases there from 1737 to 1779, including *The Blessing* and *The Diligent Mother* (Paris, Musée du Louvre), which he gave to the king when he was presented to him in 1740. Eleven years later, Louis XV commissioned *The Bird-Organ* (Paris, Musée du Louvre) for which he was paid 1500 livres. From 1755, the members of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture gave him the responsibility of arranging the display of the works exhibited at the Salon, before officially appointing him to perform this task as "tapissier" in 1761.<sup>3</sup> This duty, which he carried out until 1773, allowed him to give his paintings prominence, and those of his colleagues and also to guide on many occasions the philosopher Denis Diderot, who prepared reports on the Salons from 1759 to 1781.

In 1733, Chardin signed and dated his first known genre scenes, inspired by Dutch 17th century art,<sup>1</sup> such as the *Woman Sealing a letter* (Berlin, Charlottenburg) or *The Young Student Drawing* (ill. 1). He thus ascended within the hierarchy of genres as it had been presented in the preface of the *Conférences de l'Académie* by Félibien in 1667. Indeed, the depiction of inanimate objects was considered inferior to that of living ones. As a result of the death of Marguerite, the painter's wife in 1735, a posthumous inventory of their lodgings in the rue du Four was drawn up two years later. This reveals some affluence and the presence of objects that Chardin often depicted in his still lifes.<sup>2</sup> In 1737, he exhibited his first genre scenes, including the *Young*

In 1744 Chardin married Françoise Marguerite Pouget, with whom he moved to the Rue Princesse, where she owned a house. Later, in 1757, he was allocated lodgings in the galleries of the Louvre. His fame and career would only wind down around 1770 when Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789) was appointed First Painter to the King and Director of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. He was not favourable to Chardin, who was forced to resign from his various responsibilities at the Académie. It was at this time that he was affected by problems with his sight caused by the lead-based pigments and binders that gradually burned his eyes. He then turned to using pastel and successfully created multiple self-portraits (ill. 2) and portraits of his second wife and his entourage.

## In Search of Chardin's "Manner"

Although he was at times accused of being slow, excessively scrupulous, even lazy,<sup>4</sup> Chardin apparently created about a thousand works during the nearly fifty years of his career as a painter and draughtsman. These were the subject of commentaries by many critics and amateurs such as La Font de Saint-Yenne, the abbé Gougenot, the collector Mariette as well as Diderot. "Craftsman", "great Magician", and creator of "mute works" according to the philosopher of the *Encyclopédie*, Chardin fascinated his contemporaries who praised the "realism" of his works, in other words their ability to translate nature.<sup>5</sup>

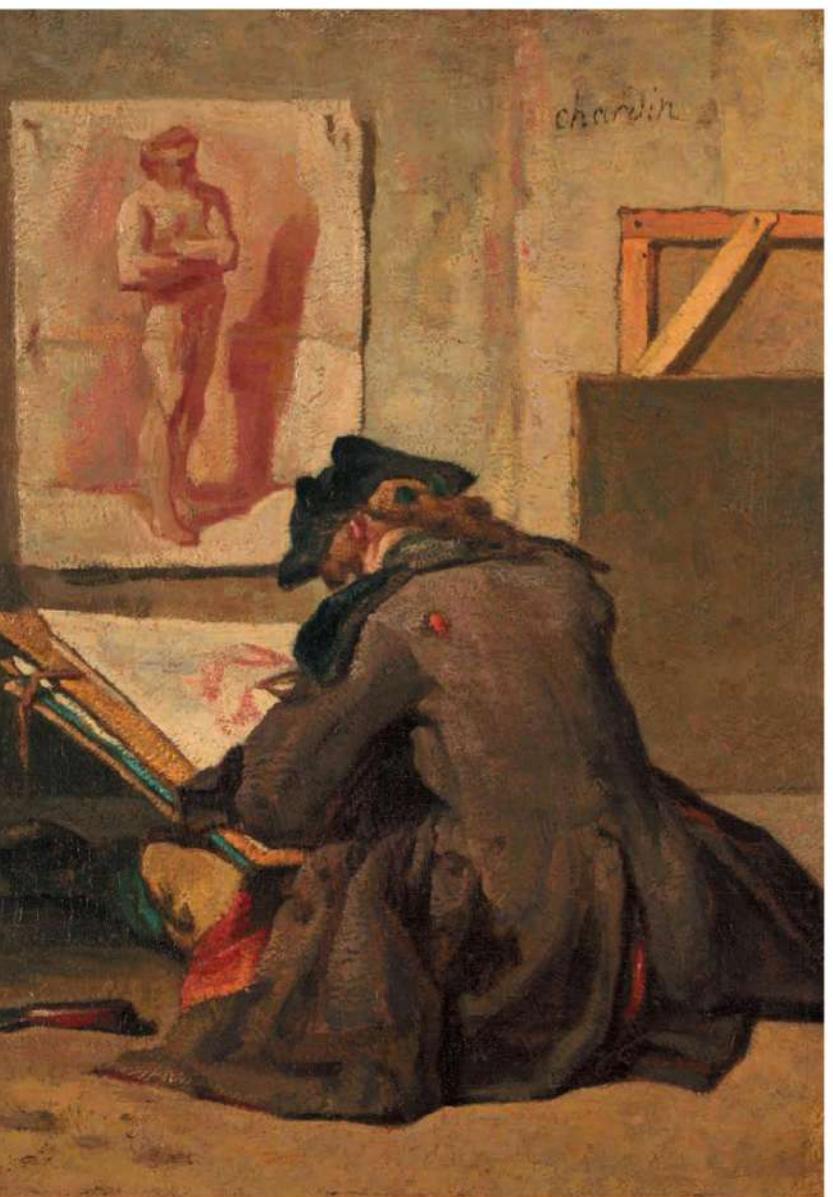
(1) - See especially Radisch, 2014.

(2) - He was interested in the sciences because he owned barometers, astrolabes and globes; see Radisch, 2011, p. 192.

(3) - For more about this subject, see the study by Whyte, 2013. The author studies Chardin's choices as the person in charge of the display, relating on the one hand to arrangements of knowledge specific to the *Encyclopédie* and on the other, a desire to be didactic, by encouraging the circulation of knowledge and the development of criticism within an institutional structure.

(4) - See Conisbee, 1985, p. 84–88.

(5) - *Ibid.*, p. 16. We will see below, the complexity of the concept of imitation in Chardin's work.



#### ILLUSTRATION .1

Jean-Siméon Chardin  
*The Young Student Drawing*  
Oil on canvas  
21 x 17.1 cm  
Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 1982.07

*"You already experienced it unconsciously, this pleasure that is given by the spectacle of humble living and still life, without which it would not have been raised in your heart when Chardin with his imperative and brilliant language came to call it"*

Marcel Proust, *Chardin et Rembrandt*

## JEAN-SIMÉON CHARDIN (Paris 1699-Paris 1779)

Painter “of animals and fruit”  
and other figures

The famous Chardin, painter and designer of the Salon’s display was a perfect Parisian. His career was entirely in Paris which he left only on very rare occasions during his long career. Born on 2 November 1699 on the Rue de Seine, Jean-Siméon Chardin was the son of a cabinet maker specialized in the making of billiard tables, from a prosperous family. In 1720, he became engaged to Marguerite Saintard, who was a member of a family of royal administrators, and they married in 1731. The same year, Pierre-Jean was born, the only one of their children to survive. In addition it is with history painters belonging to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), then Noël-Nicolas Coypel (1690-1734), that Chardin was trained. At the end of this period of apprenticeship, Chardin was became a master painter at the Académie de Saint Luc, a title he relinquished on 5 February 1729. Indeed, after enjoying initial success by presenting several paintings, including *The Ray fish* (Paris, musée du Louvre, ill. 4) at the Exposition de la Jeunesse on the Place Dauphine in Paris, Chardin was accepted simultaneously as an *agrémenté* and admitted as a full member to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on 28 September 1728, and he donated the *Ray fish* and the *Buffet* (Paris, musée du Louvre) to this institution. The painter “of animals and fruits” benefitted from the support of the portrait painter Nicolas de Largillièrre (1656-1746), author of still lifes and master of Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), who was at the time especially appreciated for his animal subjects. Despite his initial successes, Chardin was forced to accept different tasks, such as involvement in the design of fireworks on the occasion of the Dauphin’s birth in 1729 and the restoration of the Francis I Gallery at Fontainebleau in 1731.

## CONTENTS

---

6 ☀ 11

### JEAN-SIMÉON CHARDIN (Paris 1699-Paris 1779)

Painter “of animals and fruit” and other figures  
In search of Chardin’s “manner”

---

12 ☀ 19

### *Still life with peaches*

---

20 ☀ 25

### JACQUES DOUCET'S TASTE

An exceptional collection  
Chardin in Doucet's collection

---

26 ☀ 27

### BIBLIOGRAPHY

---

  
**GALERIE ÉRIC COATALEM**  
136, FAUBOURG SAINT HONORÉ 75008 PARIS  
T. 01 42 66 17 17 - F. 01 42 66 03 50  
coatalem@coatalem.com - www.coatalem.com  


  
The author is grateful to Eric Coatalem for his  
confidence, Martial Damblant and Jane MacAvock for  
their collaboration, pleasant as always and Gabriel  
Mauger to whom her contribution owes so much.





Johann

SARAH CATALA

Chardin —  
**STILL LIFE  
WITH  
PEACHES**

GALERIE  
ÉRIC COATALEM  
PARIS