

MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ORLÉANS
SERVICE CULTUREL ET PÉDAGOGIQUE

La nature morte

du 16^e siècle au 20^e siècle



Sommaire

Les prémices d'un genre

- Le réalisme antique
- L'objet et le symbole
- Le retour au réalisme

Le 17^e siècle : l'âge d'or de la nature morte

- Un genre autonome
- Un développement européen
- Les vanités

La nature morte et la modernité

- A la recherche d'un art nouveau
- La perception de la réalité
- La dimension plastique

La présence de l'objet dans contemporain

- Le trompe-l'esprit cubiste
- Ceci est de l'art
- Le déchet

Pistes pédagogiques

Fiches d'œuvres

Le terme de "nature morte" est donné aux tableaux qui représentent des objets et des choses inanimées telles les fleurs, fruits, légumes, gibiers ou poissons.

Jusqu'au 17^e siècle, on parle de "nature reposée", de "choses mortes et sans mouvement", de "vie immobile" ou "silencieuse". La dénomination de "nature morte" ne sera retenue qu'à partir de 1756, en France.

Sujet à la fois de mépris et de fascination, la nature morte tient la dernière place dans la hiérarchie des genres : "Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement." (Félibien, Préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture de l'année 1667*)

L'objet témoigne du rapport de l'homme à la matière, de ses croyances et de sa vie quotidienne. Si certains s'étonnent que l'art veuille faire admirer ce qui n'a rien d'admirable, d'autres estiment que la raison d'être de l'art est de sauver une réalité qui sans lui serait indigne de notre admiration.

L'art d'imiter sera mis en cause par les artistes modernes, tandis que l'intrusion de la réalité dans l'art orientera créations et débats artistiques contemporains.

Les prémices d'un genre

Le réalisme antique

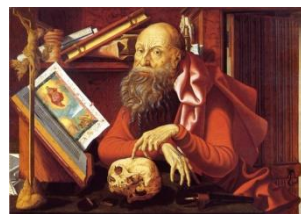
Les premiers exemples remontent à la période hellénistique. Pline l'Ancien cite dans son *Histoire Naturelle* l'exemple de Piraïkos, qui fut un grand peintre grec, spécialisé dans la reproduction de boutiques et de victuailles. Il est aussi souvent fait référence à la tradition grecque, qui est à l'origine de cette recherche de réalisme en peinture : on rapporte que les raisins du peintre Zeuxis étaient si parfaitement peints que des oiseaux essayèrent de les picorer. Mais Zeuxis fut lui-même abusé par le rideau peint par son rival Parrhasios qu'il demande à ouvrir.

Les natures mortes antiques les mieux connues ont été découvertes sur les sites de Pompéi, Herculanium et Rome, présentes sous forme de fresques décoratives dans les habitations. Dans ces décors, la nature morte

cherche ses thèmes dans les fruits de la terre et dans les produits de la chasse et de la pêche.

L'objet et le symbole

Ce réalisme antique ne semble pas avoir eu d'influence sur l'art du Moyen Âge. Jusqu'aux 15^e et même 16^e siècle, la peinture européenne n'a pas considéré que les objets étaient dignes d'être représentés pour eux-mêmes. Quand ils apparaissent dans la peinture religieuse, ils sont porteurs d'un autre sens que celui de leur simple matérialité. Ils sont des symboles religieux et moraux compréhensibles par tous, mais dont les codes ne sont plus aussi lisibles aujourd'hui.



Derrière les apparences se cache donc une structure religieuse profonde. Un saint se reconnaît par ses attributs ; l'intervention de fruits fait explicitement référence à la Bible : la pomme renvoie à Adam et au péché originel, le raisin à l'incarnation du Sauveur, la noix à la chair de Jésus sur la croix, le citron à l'amertume de la chute.

Le retour au réalisme

C'est par l'illusionnisme spatial qui se développe en Italie dans les décors peints et la marqueterie que les objets vont retrouver une certaine autonomie. Dès le 14^e siècle, Giotto peint un lustre en trompe-l'œil. Il introduit dans ses scènes religieuses de simples objets qui rendent l'espace plus familier.

Peu à peu, un dessin plus précis, une observation rigoureuse du détail réaliste, la répartition des ombres et des lumières ravivent l'intérêt des peintres pour les objets après Giotto en Italie et Van Eyck en Flandre.

Les thèmes de l'Annonciation et du saint studieux dans sa cellule (référence à saint Jérôme) permettent d'introduire niches ouvertes et armoires entrebâillées en trompe-l'œil.

Des natures mortes ou vanités indépendantes sont peintes au revers des scènes religieuses ou des portraits. Le genre renaît véritablement au 16^e siècle avec la première nature morte attestée, *Perdrix et armes* (1504) de l'Italien Jacopo de' Barbari

Le 17^e siècle : l'âge d'or de la nature morte

Un genre autonome

La peinture des choses immobiles atteint sa complète maturité artistique au 17^e siècle. Ce genre se diversifie en une grande variété de sujets dont certains peintres se font une spécialité : bouquets ou guirlandes de fleurs, corbeilles ou coupes de fruits, tables servies ou fin de repas, desserts et confiseries, tabagies, scènes de cuisine, natures mortes de gibiers, de poissons, de coquillages, trophées d'armes, livres, instruments de musique ou de sciences, jusqu'à l'apparent désordre des bric-à-brac.

Certaines de ces natures mortes sont directement issues de trois sujets religieux :

- les tableaux de fleurs dérivent des scènes de l'Annonciation et de l'iconographie mariale,
- les tables servies rappellent les Noces de Cana ou la Cène,
- les natures mortes de livres et vanités s'inspirent des cellules de saints (souvent saint Jérôme).



Un développement européen

Le genre de la nature morte s'est étendu à toutes les conceptions philosophiques et esthétiques, à toutes les données sociales et économiques constitutives de l'Europe, du sud au nord. L'évolution de son style suit celle des autres genres.

En Italie, la nature morte est dominée par l'influence du Caravage qui scandalisait ses contemporains en disant : "Il me coûte autant de soin pour faire un bon tableau de fleurs qu'un tableau de figures." La *Corbeille de fruits* du peintre libère le sujet de ses connotations philosophiques ou religieuses et l'impose comme sujet artistique digne des grands peintres. Des peintures décoratives issues de la tradition des grotesques se développent.

En France, la nature morte correspond plus aux idées des milieux protestants ou jansénistes, ce qui explique le succès de la vanité. Elle évolue vers le style noble dans le

dernier tiers du siècle avec J. B. Monnoyer : l'entablement antique remplace la table où des objets somptueux sont ordonnés avec fleurs et fruits sur de précieux tapis et drapés.

Dans les pays du Nord, tables servies et compositions de fleurs ou fruits affirment la puissance économique d'un pays. Les objets représentés dans des collations exhibent la prospérité du commanditaire. La verve baroque s'exprime dans les natures mortes flamandes par le mouvement, l'accumulation, l'opulence et le coloris chaleureux. Les peintres hollandais, eux, se font une spécialité des déjeuners monochromes.

Les peintres s'inspirent aussi des herbiers de botanistes et des objets conservés dans les cabinets de curiosités.

Les vanités

Un genre particulier de nature morte se développe au 17^e siècle : la vanité. L'une des sources d'inspiration est le thème de saint Jérôme dans sa cellule : autour de lui, les livres symbolisent les spéculations intellectuelles, tandis que le crâne, la bougie et le sablier rappellent que l'homme de chair n'est rien en face du temps. Les objets sont choisis pour évoquer la vie terrestre, ses plaisirs et ses excès, le temps qui passe, la fragilité ou la destruction inéluctable de la matière, la brièveté de la vie, la mort par la présence d'un crâne. L'inscription dans le tableau telle "*Vanitas vanitatis et omnia vanitas*" ou une formule analogue oriente la réflexion sur la vanité des choses de ce monde.

La vanité est introduite en France par l'importante communauté flamande de Saint-Germain-des-Prés et se développe parallèlement au thème des cinq sens (les natures mortes de Baugin).

Cette méditation s'étend à d'autres catégories de natures mortes : insectes et petits rongeurs animent fleurs et fruits. Les compositions avec verre de vin, pain ou clou renvoient à la crucifixion et à l'Eucharistie.

Au 18^e siècle, les vanités disparaissent et les compositions de fleurs et fruits ou les bouquets prospèrent comme tableaux décoratifs. Parmi les peintres du 18^e siècle, Chardin occupe une place singulière avec une manière de composer et de peindre les objets les plus humbles de manière très caractéristique, recherchant avant tout à produire un effet pictural plutôt qu'à imiter la réalité. Chardin ouvre la voie, dans un genre considéré comme mineur, aux recherches de peintres modernes tels Manet ou Cézanne, en révisant les principes institués de la *mimêsis*.

La nature morte et la modernité

À la recherche d'un art nouveau

À la fin du 19^e siècle, de jeunes artistes remettent en cause les principes académiques jugés trop rigides. Le choix des peintres s'étend librement à des choses ou objets banals et peu sollicités pour leur qualité esthétique comme la *Botte d'asperges* de Manet ou une *Paire de souliers* de Van Gogh. La nature morte devient un motif équivalent à la représentation d'un corps ou d'un paysage. Elle se prête particulièrement bien aux recherches plastiques des peintres sur l'espace, les formes et les couleurs.

La perception de la réalité

L'espace perspectif issu de la Renaissance est bouleversé. Les tables de Cézanne basculent vers le spectateur. Les formes se mêlent au fond : Braque et Picasso fragmentent les objets dans un espace indéterminé.

Les artistes explorent de nouveaux modes de perception de la réalité : ils font intervenir des changements de cadrage et de points de vue. *La fête Gloanec* de Paul Gauguin montre un coin de table qui, vu en plongée et traité avec des couleurs vives, sollicite notre participation à ce moment de fête. Les cubistes recréent le volume des objets en multipliant les points de vue dans une seule image.



La dimension plastique

Avant d'être une *Raie*, le tableau de Soutine est d'abord l'expression d'une matière picturale d'où surgissent formes et couleur qui investit la surface d'une toile.

Diderot parlant du *Bocal d'olives* de Chardin a pressenti cette magie de la peinture : " Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres... Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit." (*Salon* de 1763).

Les peintres affirment leur touche et la matérialité de la peinture. La couleur renforce l'impression et l'expression.

Les couleurs réelles importent moins que leur rapport à l'espace du tableau. Grandes aplats et taches se substituent au modelé réaliste. Matisse, Nicolas de Staël, Morandi explorent ces ressources de la couleur.

La ligne cerne ces surfaces et la couleur se libère du dessin. Herbin ou Héliou explore ces ressources de la couleur qu'ils ont approfondies dans leurs peintures abstraites avant de les faire réapparaître dans des œuvres figuratives.

La présence de l'objet dans l'art contemporain

Le " trompe-l'esprit" cubiste

Picasso et Braque réalisent leurs premiers collages en 1912. Dans la *Nature morte à la chaise cannée*, Picasso introduit un morceau de toile cirée qui imite le cannage d'une chaise au lieu de le peindre, Braque colle un morceau de papier peint imitant un lambris de bois. Pour leurs collages, ils puisent directement dans la vie quotidienne : emballages, journaux, papiers peints, paquets de tabac.

La réalité brute entre telle quelle dans l'art. Picasso explique sa méthode : " Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le trompe-l'esprit. "

L'illusionnisme traditionnel est supplanté par la confrontation directe entre l'objet réel et la réalité que recrée l'artiste sur la toile. Il s'opère un glissement décisif pour l'art du 20^e siècle entre la notion de représentation du réel et celle de sa présentation.

Ceci est de l'art

L'étape décisive de l'objet dans l'art est franchie par Marcel Duchamp : il introduit dans le champ artistique un objet choisi au hasard dans une série industrielle qu'il modifie partiellement ou non et qu'il appellera un *ready-made*. Il expose en 1917 un urinoir qu'il intitule *Fontaine* et signe R.Mutt. Sa seule désignation par l'artiste fait accéder l'objet manufacturé au statut d'œuvre d'art. Il imagine aussi le *ready-made réciproque* : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser, soulignant les limites et contradictions qui existent entre l'art et les *ready-made*.

Par la suite, les Surréalistes continuent à détourner et priver de leur usage habituel toutes sortes d'objets pour en faire des objets d'art critiques ou oniriques. Aux États-Unis, le Pop'art élève l'objet de la production industrielle au rang de symbole de la société de consommation : sandwichs mous de Claes Oldenburg, boîtes de bières de Jasper Johns, bouteilles de Coca-Cola d'Andy Warhol.

Les lieux culturels exposent des spécimens parmi les plus courants ou les plus incongrus de notre univers d'objets qui pointent les différents rapports que l'homme entretient avec celui-ci dans une société où l'objet abonde, se reproduit et se jette à volonté : les *Frigidaires* de Lavier, les accumulations d'objets d'Arman, les automobiles compressées de César, les aspirateurs de Koons. "Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées", remarque Warhol qui se revendique comme "un artiste commercial".

Chez Boltanski, l'objet revient sous la forme affective d'une collection de menus objets quotidiens qui ont autrefois peuplé son enfance ou sous une forme sociologique avec ses *Inventaires*.

Le déchet

L'objet usé, déformé a un passé. Il porte les traces d'une action humaine qui le singularise.

À la manière de ces fins de repas du 17^e siècle, Spoerri piège ces instants en collant tous les éléments présents sur une table, déchets et restes compris. Le basculement à la verticale de la table lui confère le statut de tableau. Le regard du spectateur se fait curieux et nostalgique. Les détritiques sont représentatifs de chaque individu et des us et coutumes d'une société : Arman met en évidence cette dimension sociologique de déchet dans sa série des *Poubelles*.

Tony Cragg collecte une multitude d'objets hétéroclites mis au rebut, les trie, puis réalise des collages muraux ou des installations sur le sol dont il fait surgir une forme nouvelle et colorée. Les artistes développent depuis les premiers collages cubistes une véritable esthétique du déchet.

Conclusion

Le genre de la nature morte n'a plus sa place en tant que genre académique dans les démarches contemporaines même si des artistes comme Denis Laget perpétuent la peinture d'objets, se confrontant volontairement à cet héritage de la modernité

de Manet à Duchamp. Il s'est transformé en une multitude d'objets pour lesquels il a fallu trouver d'autres dénominations selon les nouvelles pratiques. Les "œuvres combinées", les "tableaux-piège", les "emballages", les "installations", les "performances" font intervenir les objets des plus triviaux aux plus sophistiqués de notre civilisation industrielle.

L'objet reste néanmoins le reflet, voire le témoin de notre rapport au monde matériel et à nous-même et n'en finit pas de questionner l'art quant à ses sens et ses limites.

Pistes pédagogiques

Les problématiques utilisables comme pistes pédagogiques

- Texture et matière
- Ombre et lumière
- La forme : contour et silhouette, le détail distinctif
- La mise en espace, la composition dans un espace donné

Avant la visite

Si les enfants découvrent le musée, une sensibilisation au lieu est nécessaire

- Situation du musée dans la ville d'Orléans
- Qu'est-ce qu'un musée des beaux-arts ? Quelles collections ?
- Que va-t-on faire dans ce musée ?
- Quel comportement adopter durant la visite ?

Pour vous aider dans cette activité, le service culturel du musée prête un diaporama de 24 vues aux classes qui en font la demande.

Les différents genres de peinture

Dès l'école élémentaire, les enfants peuvent être amenés à distinguer :

- figures et portraits
- paysages
- natures mortes
- scènes d'histoire (quotidienne, mythologique, religieuse...)

Ces notions seront induites par des exercices et des jeux de tri : photos, reproductions d'œuvres diverses appartenant ou non au musée des Beaux-Arts d'Orléans.

Ces activités réalisées en petits groupes ou individuellement, permettront aux enfants d'effectuer leurs tris en fonction de leurs propres critères ; ceux-ci seront ensuite argumentés et justifiés lors d'une synthèse faite avec toute la classe.

La projection du diaporama général du musée renforcera les notions découvertes lors des manipulations.

Éducation sensorielle et vocabulaire

Pour développer le sens du toucher, il est indispensable de multiplier les moments de découverte tactile, de préférence en petits groupes, en proposant aux enfants des situations et des matériaux variés et en utilisant les ressources de leur environnement proche.

Pour les plus jeunes : "sac à délices", loto tactile, jeu de Kim.

À partir du cycle 3 : jeu de Kim à faire d'abord avec un adulte, puis en autonomie et par petits groupes.

Ces moments de découverte tactile sont des moments privilégiés pour acquérir ou pour renforcer le vocabulaire approprié à la description des textures et des sensations.

C'est l'occasion de créer un répertoire collectif de mots qui s'étoffera au fil des séances de manipulation et qui servira de base de travail le jour de la visite lors du commentaire des tableaux. De même, il pourra s'enrichir au contact direct des œuvres et être utilisé lors du retour en classe pour un travail sur la langue écrite.

Nature morte et arts plastiques

Composer des natures mortes avec des éléments naturels et des objets

La composition détermine la position dans l'espace des différents éléments qui constituent la nature morte. Pour composer une nature morte, il faut observer les objets dans leurs formes, couleurs, matières et dimensions et les poser les uns par rapport aux autres afin de rechercher des rapprochements et des contrastes apportant tout à la fois une unité à l'ensemble et de la diversité.

Ces choix sont importants pour la cohérence plastique de l'œuvre et sa signification.

en variant les techniques de mise en œuvre

- Par manipulation d'éléments naturels et d'objets quotidiens, que les élèves auront eux-mêmes collectés. Trouver le lien entre les objets retenus pour une composition : fonction des objets ou qualités plastiques.
- Utiliser la prise de vue photographique pour garder la trace de ces compositions et les voir sous des angles différents.
- Par découpage de photos d'objets et d'éléments naturels issues de magazines .
- Par silhouettage : contour direct, photocopie des objets...
- En utilisant différents médiums et des supports de qualité variée.

en agissant sur les composantes de la nature morte

- le fond : rapport entre la forme et le fond
 - plus ou moins grand
 - clair ou foncé
 - uni ou avec des motifs
- le support qui reçoit les objets
 - sa texture : souple ou rigide ; effets possibles de drapés...
 - sa couleur
- les objets présentés
 - plus ou moins nombreux
 - tous semblables ou tous différents : taille, matière, couleur, forme...
- la mise en espace de ces objets
 - alignés, dispersés, superposés
 - serrés ou éloignés
 - tous dans le cadre ; certains sortant du cadre...
- l'éclairage
 - modifier la source lumineuse (direction, intensité)
 - observer les ombres portées : sur le support, sur les autres objets
- le point de vue

Repères pour la lecture d'une nature morte
niveau : collège et lycée

LA NATURE MORTE	Titre de l'œuvre :..... Date de réalisation :..... Nom de l'artiste :.....
Objets et choses composant la nature morte.	
De quel(s) point(s) de vue sont-ils représentés ?	
Décrire le cadre dans lequel ils se situent.	
Que ne montre pas le cadrage de ce tableau ?	
Quel est le rôle de la lumière ?	
Observer les éléments plastiques suivants : - les couleurs et leur répartition - le choix des formes - le rendu des matières	
Quelles impressions suggère ce tableau ? réalité fête illusion méditation joie mort désordre instantanéité rêve banalité plaisir intemporalité mystère attente proximité Justifier les mots sélectionnés.	

La nature morte

collège

La nature morte représente des objets ou des choses inanimées telles les fleurs, fruits, légumes, gibiers, poissons...

2^e étage

➤ Les natures mortes flamandes du 17^e siècle



Le peintre, Jacob Van Hulsdonck a utilisé deux groupes de couleurs complémentaires pour peindre cette corbeille de prunes. Lesquels ?

Cela crée-t-il une impression d'harmonie, de tension, d'agressivité, d'équilibre ? (entoure les expressions qui conviennent)

Le peintre se trouvait-il au même niveau que la table, au-dessus ou en dessous ?

Sais-tu comment s'appelle ce point de vue ? _____



Identifie les différentes choses représentées G. Van Deynum.

Quelles différences notes-tu avec l'autre nature morte ?

➤ Une guirlande de fleurs

Ce tableau a été réalisé par deux artistes : Jacob Van Es a peint les fleurs et Hendrick Van Balen l'image centrale.



Des insectes sont cachés dans les fleurs. Peux-tu les nommer ?

Pourquoi le peintre a-t-il choisi un fond noir ?

➤ Une nature morte du 18^e siècle peinte par un Hollandais, Jan Van Os



Parmi les cinq sens, lesquels sont sollicités ?

En t'approchant du tableau, indique les détails que tu découvres.

Insectes : _____

Mammifère : _____

Autres : _____

D'où vient la lumière ? _____

1^{er} étage

➤ Une vanité

La juxtaposition de certains éléments évoque la vanité c'est-à-dire la destinée mortelle de toute chose et par conséquent de l'homme.



Quel élément évoque la mort ?

Le temps qui passe ?

Quelle couleur permet au regard de circuler dans l'œuvre ? _____

➤ *Étude de melons et jambons* de François Desportes (palier)

Pour réaliser leurs natures mortes, les peintres utilisaient des recueils de dessins ou de gravures. Ils réalisaient aussi eux-mêmes des études dessinées ou peintes devant le motif. Ce tableau est une de ces études dont Desportes a sans doute réutilisé certains motifs dans des peintures ou pour des cartons de tapisseries.



Que recherche l'artiste à travers cette étude ?

- À peindre quelque chose qui n'est pas disponible en toutes saisons.
- À peindre la même chose sous différents angles de vue.
- À créer une composition originale.
- À étudier les couleurs et les textures.

sous-sol

➤ *Fête Gloanec* de Paul Gauguin

Le 15 août 1888, Gauguin offre ce tableau à Marie-Jeanne Gloanec, l'aubergiste qui l'héberge à Pont-Aven, pour sa fête. Il signe Madeleine B. (Bernard), nom de la sœur d'un de ses amis peintres car il sait que ce tableau risque de choquer par sa nouveauté.



Quels éléments évoquent l'idée d'une fête ?

Quel effet produit le cadrage ?

Et le point de vue ? _____

➤ Les natures mortes du 20^e siècle

Recherche les points communs entre *Fête Gloanec* et *Nature morte aux parapluies* de J. Héliou.

Où sont placés les éléments abstraits dans les deux tableaux ? _____

Note les points communs entre ces deux peintures.

- Il y a des légumes et des fleurs.
- Il y a des choses comestibles.
- Les objets sont dessinés avec précision.
- Les couleurs du fond se trouvent également sur les objets.

Quel objet est peint simultanément sous différents angles de vue ?

Dans *La Raie* de Chaïm Soutine, quels éléments plastiques sont particulièrement mis en valeur ?

- la couleur
- l'espace
- la matière picturale
- les effets d'ombre et de lumière
- le dessin

Quelle autre œuvre utilise ces mêmes moyens ?

auteur : _____

titre : _____

date de l'œuvre : _____

Que ressens-tu devant cette œuvre ?

Fiches d'œuvres

Marinus Van Reymerswaele

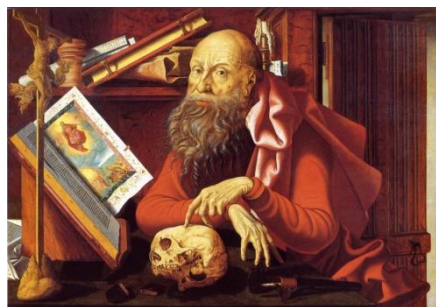
Seeland, vers 1493 - ?, après 1567

École hollandaise

Saint Jérôme dans son oratoire

Huile sur bois

63,5 x 90,7 cm



Saint Jérôme, assis à sa table de travail, médite sur un crâne. Le dessin précis jusqu'au trompe-l'œil, le style incisif, l'expressionnisme de la figure sont caractéristiques de Reymerswaele qui mêle réminiscences gothiques et inquiétude maniériste. Il s'inscrit dans la tradition de Jérôme Bosch et Quentin Metsys, c'est d'ailleurs à ce dernier qu'il emprunte le thème de saint Jérôme qu'il décline en de nombreuses variantes.

Saint Jérôme est l'un des quatre Pères de l'Église latine avec saint Ambroise, saint Grégoire et saint Augustin. Seul saint Jérôme n'a été ni évêque ni pape. Au 4^e siècle, à la demande du pape Damase, il se charge de la traduction de la Bible en latin d'après la version grecque des *Septante* et les manuscrits hébreux conservés. Cette compilation appelée *Vulgate est* reconnue comme la seule version officielle de l'Église catholique par le concile de Trente. Il est le patron des théologiens et des érudits.

Reymerswaele a représenté saint Jérôme dans son oratoire, vêtu comme le veut la tradition médiévale, d'un costume de cardinal (ce qu'il ne fut jamais). Il médite sur un crâne renversé. Face à lui, une bible est ouverte sur une grande page enluminée d'une image du Jugement dernier.

Dans cette vanité, la méditation sur la mort est clairement identifiée par le crâne montré du doigt et cette image du Jugement dernier auquel chaque homme doit se préparer. Le crucifix situé au premier plan à gauche rappelle que Jésus, le fils de Dieu, est mort pour le rachat de la faute originelle et annonce la Rédemption.

Sur l'étagère, le peintre fait preuve d'un grand souci de réalisme en recréant le désordre de livres et parchemins côtoyant une bougie et une pyxide. Il s'attache à varier les textures et teintes des papiers et des livres et la brillance des fermoirs et du bougeoir. La bougie marque le temps qui passe et la cire qui s'écoule abondamment sur le bougeoir, le long labeur de l'érudit. Sur la table sont disposés des besicles et une plume dans leurs étuis de cuir ouverts.

Dans cet espace réduit, la porte entrouverte laisse apparaître le vide et rappelle le renoncement à tout bien matériel du véritable ascète.

Le crâne dégarni, le visage à la peau parcheminée, les mains noueuses et le regard tendu et inquiet du saint mettent en évidence veines, rides et déformations de la vieillesse.

La mise en valeur du personnage, la construction de l'espace, les drapés et les torsades de la barbe relèvent d'un maniérisme exacerbé et inquiet.

Jan Van Hulsdonck

Anvers, 1582 – Anvers, 1647

École flamande

Corbeille de prunes et de cerises

Huile sur bois

41,5 x 62 cm



Hulsdonck fait partie de la première génération de peintres qui a su donner un statut autonome à la nature morte. De style archaïque, il reste attaché à des formes simples, presque stéréotypées. Il représente le plus souvent des agencements de fruits disposés dans une corbeille ou dans un plat de porcelaine.

La corbeille de prunes se détache sur un fond uni et sombre. La lumière douce et diffuse semble émaner des prunes jaunes mûres à point et qui sont associées à des prunes violettes recouvertes d'une pruine délicate. Le vert velouté des feuilles dentelées allège et rythme la composition.

Au premier plan, quelques fruits animent la surface rigide de la table et donnent un effet de profondeur.

Les couleurs traitées par glacis successifs restent transparentes par endroits et contribuent à créer une ambiance empreinte de douceur.

Le souci de réalisme, voire d'illusionnisme, du peintre s'exprime par la présence d'insectes reproduits avec exactitude et minutie ainsi que par les gouttes d'eau qui semblent sur le point de rouler hors de la table.

Tous ces petits détails sont là pour rappeler au spectateur la fragilité de la vie et le mettre en garde contre l'illusion produite sur ses sens par des biens matériels et périssables.

Guilliam Van Deynum

Anvers, av. 1596 - ?, 1^{ère} moitié 17^e siècle
École flamande

Le Dessert de fruits

Huile sur bois
31 x 24 cm



On sait peu de choses sur cet artiste dont on connaît une quinzaine de natures mortes d'assez grande qualité.

Cette composition pyramidale d'un réalisme minutieux évoque une collation interrompue. Sur un entablement de pierre dont les tons restent très proches de ceux du fond, sont disposées quelques prunes très mûres, une grappe de raisin, une figue, une pêche à demi mangée et le zeste d'un citron qui s'enroule délicatement autour d'un verre à pied.

Le jeu de la lumière anime et rythme la composition en jouant avec la couleur des fruits et les reflets sur le verre à pied. Sur l'un des fruits, se détache nettement le reflet d'une fenêtre qui suggère un espace plus vaste que celui qui est donné à voir dans le tableau. Ce petit éclat de lumière permet au spectateur d'échapper à l'effet d'enfermement que pourrait provoquer cette composition très resserrée.

Pierre Dupuis

Monfort-l'Amaury, 1610 – Paris, 1682

École française

Fruits sur un socle de pierre dans un paysage

Huile sur toile

60 x 84 cm



Initialement donnée à Claude-François Desportes, ce tableau est maintenant attribué à Pierre Dupuis.

Au premier plan, une composition de fruits est disposée sur un socle de pierre mal équarri, tandis qu'au second plan, un autre bloc de pierre, sculpté celui-là, évoque un site de ruines antiques.

Le fond paysager traité dans des teintes neutres de gris, de bleu et de vert-brun met en valeur les couleurs vives et lumineuses des fruits : pommes, pêches, prunes, raisin blanc et raisin noir. Les feuillages associés aux fruits donnent un peu de légèreté à l'ensemble tout en assurant le lien avec le fond.

La composition, traitée de manière frontale, est très stable ; elle est allégée par la présence des silhouettes d'arbres et les nuages qui permettent la circulation du regard. Enfin l'évocation d'une flaque d'eau reflétant discrètement quelques fruits, atténue l'effet de pesanteur lié au socle de pierre qui occupe la partie centrale du tableau.

L'endroit insolite où sont présentés ces fruits n'est pas anodin : c'est un rappel appuyé de la fragilité des biens terrestres opposée au temps qui passe et qui détruit les monuments les plus solides.

Anonyme

École française

Vanité, vers 1660

Huile sur toile

54 x 67 cm



Placé sous le sceau du temps et de la mort, ce tableau présente un crâne entouré de livres, d'une lettre pliée, d'une bougie éteinte, d'un sablier et d'une montre. Tous ces objets évoquent l'oratoire et renvoient à l'image de l'homme qui interroge sa conscience. Les méditations centrées sur la mort et la fragilité de la condition humaine furent prônées par les jansénistes et ont largement influencé la production artistique du 17^e siècle français.

La vanité est un outil privilégié des peintres qui souhaitent évoquer le recueillement et le silence. Les objets y sont représentés avec sobriété dans des couleurs raffinées aux nuances délicates. Le fond est généralement sombre et la lumière diffuse de façon à renforcer la sensation d'isolement.

Ici, les objets sont présentés sur un fond noir qui élimine tout contexte extérieur ; il évoque une méditation nocturne ou faite dans un lieu totalement clos.

Un entablement de pierre grise donne la stabilité à la composition et met en valeur les couleurs douces et nuancées des objets. Au premier plan, un ruban de satin bleu fait saillie sur le rebord de l'entablement et crée l'effet de profondeur. Puis le regard est attiré par quelques touches de rouge et de rose (le cachet de cire ; la tranche d'un livre ; la couverture de l'almanach) qui réchauffent les tons de bruns légèrement cuivrés des livres recouverts de cuir et du crâne patiné par le temps. Le regard du spectateur est guidé dans cette composition pyramidale très stable par la distribution des touches blanches subtilement nuancées de gris.

Jan Van Os

Middelharnis, 1744 – La Haye, 1808

École hollandaise

Fleurs et fruits, vers 1774

Huile sur bois

67,3 x 51,6 cm



Jan Van Os est l'un des derniers grands maîtres de la nature morte néerlandaise. Il perpétue le traitement décoratif et baroque des bouquets de fleurs que Jan Van Huysum avait élaboré dans la première moitié du 18^e siècle. Comme lui, il pousse l'exactitude botanique jusqu'à ses limites.

L'accumulation en apparence anarchique de fleurs et de fruits rares est caractéristique de l'artiste. Les fleurs semblent suspendues dans l'espace du tableau d'une façon assez surréaliste ; leur mouvement débordant de tous côtés fait écho à la profusion de fruits disposés au premier plan sur un entablement de marbre dont le bord chantourné creuse l'espace. Cependant, la composition ne doit rien au hasard, la structure pyramidale sous-jacente est soutenue par la répartition des couleurs et par la blancheur lumineuse des roses trémières au centre de l'œuvre.

L'ensemble se détache, par sa netteté, de l'arrière-plan très décoratif qui pourrait aussi bien être une tapisserie ou un papier peint qu'une vue extérieure. Son aspect vaporeux suggère l'éloignement et, par contraste, renforce l'impression illusionniste de l'ananas sortant du cadre.

L'artiste, par sa maîtrise virtuose du rendu des textures, joue avec les sens du spectateur. Il pousse l'illusion jusqu'à rendre visible les pépins des raisins blancs transparents, le jus qui suinte des grains les plus mûrs. Il disperse papillons, mouches, gendarme, fourmis et escargot comme des surprises visuelles à découvrir.

Cette juxtaposition de détails finement observés pourrait nuire à l'unité de l'œuvre mais la maîtrise de la répartition des couleurs et de la lumière, le jeu des lignes qui s'opposent et se répondent, jusqu'à la signature, dont le graphisme épouse l'arrondi de la console, assurent la cohérence de cette débauche décorative très rococo.

Paul Gauguin

Paris, 1848 - Atuona (Iles Marquises), 1903

École française

Fête Gloanec, 1888

Huile sur bois

38 x 53 cm



Autodidacte, Paul Gauguin décide de se consacrer entièrement à la peinture à partir de 1883.

En 1886, il effectue son premier séjour en Bretagne, à Pont-Aven, et se découvre un véritable attrait pour le primitivisme. Dans ses tableaux, les mythes et légendes bretons, les paysages contrastés, la vie rustique menée par les paysans locaux sont traités avec une simplification de plus en plus radicale des volumes. Puis il expérimente avec Émile Bernard le cloisonnisme où toute forme est cernée d'un trait sombre. Rejetant l'espace illusionniste, il donne la primauté à l'imaginaire et aux éléments plastiques. Il abandonne la touche impressionniste pour des surfaces traitées en aplat. Cette démarche aboutit au synthétisme. Formes et couleurs n'imitent plus la réalité mais sont soumises à l'espace du tableau : la ligne rythme la composition et les couleurs déploient leur propre expressivité.

Lors de ses séjours à Tahiti, à partir de 1891, il crée des œuvres revivifiant les mythes locaux dont le symbolisme et les mystères l'attirent et il manifeste dans ses œuvres une grande liberté plastique où ses tons font écho à la luxuriance des couleurs locales.

Sur un guéridon, un bouquet de soucis est emballé dans un papier blanc. Près des fleurs, quelques fruits dispersés et un gâteau breton évoquent un moment de fête. C'est le 15 août, fête de l'Assomption de la Vierge. Gauguin se trouve à l'auberge de Marie-Jeanne Gloanec où elle l'accueille fréquemment avec ses amis peintres dans le village breton de Pont-Aven. Elle fait souvent crédit et il est de tradition de lui offrir un tableau pour sa fête, ce dont Gauguin s'acquitte en cet été 1888 avec cette nature morte.

D'emblée, la couleur s'impose. À l'aplat vermillon du guéridon répond la couleur orange du bouquet, celui de la pomme et les couleurs ombrées des petits fruits et du gâteau. À cette gamme rougeoyante, Gauguin associe la couleur complémentaire : le vert des poires et de l'espace situé sous le guéridon. La couleur bleue surgit sous forme d'un bleuet au centre du bouquet, dans les reflets du papier blanc, dans le cerne épais du gâteau et produit avec le vert un contraste de couleurs froides.

Le tableau laisse entrevoir l'arrondi de la table à laquelle font écho les formes pleines et rondes des éléments. Le puissant arc de cercle de ce guéridon est souligné par une large bordure noire sur laquelle est inscrit, bien en vue, le titre du tableau : *Fête Gloanec*. L'écriture du titre, mis en évidence, vient troubler cette représentation de la réalité et rappelle que la toile est une surface plane.

L'autre mot est une signature, *Madeleine B.*, nom de la sœur d'Émile Bernard, peintre et ami de Gauguin. Ce dernier n'ose pas signer de son propre nom et fait croire à l'aubergiste qu'il s'agit de l'œuvre d'une débutante. En fait il inaugure avec cette nature morte une nouvelle manière : il insiste particulièrement sur la juxtaposition franche des couleurs, il serre au plus près le cadrage, il décentre la composition et perturbe la perspective en basculant la table vers le plan du tableau. Cette organisation de l'espace d'inspiration japonisante et cette application de la couleur en larges aplats constituent les principes plastiques d'un autre tableau, *La Vision après le sermon* dit aussi *La Lutte de Jacob avec l'Ange* qu'il peint en 1888 peu après cette nature morte : composition décentrée, accords puissants du rouge, du noir, du blanc et des complémentaires et perturbation de la perspective.

Il fonde ainsi un nouveau courant : le synthétisme qui schématise la forme, exalte la couleur et propose une vision simplifiée et interprétée de la réalité. La nouveauté du procédé qu'il poursuivra dans ses œuvres aux références primitives et exotiques, ce parti décoratif et arbitraire de la forme, ces couleurs violemment contrastées influenceront les jeunes générations dont les peintres nabis. L'un d'eux, Maurice Denis, annonce les problématiques avant tout plastiques des artistes du 20^e siècle avec cette formule devenue célèbre : "Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."

Chaïm Soutine

Smilovitchi (Biélorussie), 1893 - Paris, 1943

École française

La Raie, 1923

Huile sur toile

81 x 60 cm

D'origine lituanienne, Soutine émigre à Paris en 1913. Installé dans un atelier de "La ruche" à Montparnasse, il y côtoie Zadkine, Chagall, Lipchitz, Modigliani...

Peu soucieux de l'effervescence intellectuelle et artistique qui règne autour de lui, il reste classique dans le choix de ses sujets : portraits, natures mortes et paysages. *La Raie* est l'un des premiers thèmes qu'il puise chez les grands maîtres en se référant aux natures mortes de Chardin. Il en peint lui-même plusieurs. Dans d'autres séries, il reprend le thème du bœuf écorché chez Rembrandt et représente d'autres animaux mutilés comme des volailles pendues par la tête ou les pattes (*Le Dindon*, 1924 ; *Le Coq mort*, 1926).

S'il a pris le temps d'étudier les œuvres du passé dans les musées (*La Raie* de Chardin au Louvre), il n'en fait pas une copie. Il préfère s'inspirer d'un modèle réel en installant poisson, volaille ou carcasse livrée des abattoirs dans son atelier, ce qui lui valut une réputation de peintre "ivre de sang".

Dans cette version de 1923, la raie est représentée seule dans un espace indéterminé. Elle fera partie plus tard de compositions avec une nappe blanche, des ustensiles de cuisine et, dans l'une d'elle, y seront répandues des tomates bien rouges (*La raie à la bouilloire*, 1924 ; *Nature morte à la raie*, vers 1924). Soutine se confronte à cette créature étrange. Ce corps plat, triangulaire, ces nageoires en forme d'ailes et ces orifices inquiétants sous le ventre de ce poisson si "monstrueusement humain avec son visage cruel et sardonique", comme l'a qualifié Charles Sterling, s'étalent amplement dans ce tableau d'un format vertical et se fraient un passage dans un fond bleu par un mouvement sinueux. Comme dans les autres versions, elle n'est suspendue ni par la tête ni par la queue et flotte librement dans l'espace. La toile se transforme ici en un champ de bataille entre le bleu et le rouge. Ces deux couleurs de même valeur ont des qualités spatiales opposées : le bleu a tendance à s'enfoncer, tandis que le rouge avance à la surface du tableau. De frénétiques coups de pinceaux accentuent ce tumulte.

Diderot évoquait *La Raie* de Chardin en ces termes : "L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang" et en démontrait ainsi le fort réalisme, alors que Soutine ne la traite pas de manière réaliste, mais explore avant tout les pouvoirs expressifs de la peinture. La chair et le sang sont suggérés par la couleur et aussi par les empâtements de la matière picturale qui devient pour le peintre la "chair" même du tableau. Sa facture est gestuelle, énergique et spontanée, il tord et déforme ses modèles jusqu'à en faire jaillir la laideur, la couleur exprime l'intensité de la détresse, de la solitude ou de la souffrance. Sa vision tourmentée et tragique apparente ses œuvres au courant expressionniste.

Jean Hélion

Couterne, 1904 - Paris, 1987

École française

Amitiés à Richard Lindner, 1981

Acrylique sur toile

196 x 134 cm

Dépôt du Musée national d'Art moderne
au musée des Beaux-Arts d'Orléans

Ce tableau est une œuvre de la dernière période d'Hélion par lequel il rend hommage à l'artiste américain Richard Lindner, ami du peintre, décédé quelques années plus tôt.

Il représente une nature morte, troublante par la juxtaposition des éléments qui la composent. Objets quotidiens ou facilement identifiables, leur rencontre n'en paraît pas moins inattendue. Pourtant chacun d'eux est déjà familier des œuvres d'Hélion. Ici, le bonnet sur la tête du mannequin est explicitement attribué à son ami et a fait l'objet de plusieurs peintures intitulées *Suite pour son bonnet*. Chaque objet devient au regard du peintre un indice, un signe, un pictogramme qu'il déplace au gré de ses compositions. Il s'est ainsi constitué tout un vocabulaire visuel qui prend en compte non seulement l'objet et sa forme, mais renvoie aussi à ses significations usuelles et symboliques.

Dans ce tableau, les objets s'organisent autour, au-dessus et en dessous d'un guéridon et d'une chaise. L'espace est celui de la toile sans suggestion de lieu ou de profondeur. Il reprend les formes des objets en faisant intervenir la simplification géométrique jusque dans la perception des volumes. La composition est structurée par un axe central (le tuba et la tête) et les éléments qui s'équilibrent de part et d'autre. La couleur est un élément structurant fort qui relie et soude les objets les uns aux autres. Ceux-ci sont encadrés ou prolongés par des zones de couleurs vives, essentiellement des bleus, verts et mauves. La planéité de la toile est réaffirmée, tout effet de profondeur est anéanti. La couleur introduit une distorsion par rapport à la réalité et laisse place à un espace plus onirique. La facture est énergique et les traces du pinceau, apparentes. À sa manière, Hélion prolonge les apports de ses peintures abstraites basées sur la couleur et la géométrie. S'il est revenu à des sujets figuratifs après 1939, il n'en considère pas moins que l'image est faite avant tout d'une armature géométrique, de rythmes et d'équilibres.

La composition d'un tableau pour Hélion ne peut se limiter à des préoccupations plastiques, mais doit aussi amener du sens. Il écrit dans ses carnets qu'il a tenus durant toute sa vie : "Je fais des phrases d'objets..." (13 juillet 1963). Il fait ainsi naître des liens logiques, analogiques ou métaphoriques à la manière des surréalistes. Mais l'ensemble reste une énigme. Tous ces objets sont avant tout isolés et peuvent renvoyer à l'incommunicabilité, à la solitude, thèmes majeurs de la peinture de Lindner. Car l'œuvre est un hommage à l'ami, à ses goûts, à son histoire, comme un portrait crypté.

Denis Laget

Né à Valence en 1958

École française

Les Plagiaires de la foudre, 1987

Ensemble de 21 toiles.

Huile sur toile, cadre en zinc

17 éléments de 40 x 50cm et

4 éléments de 50 x 40cm

Dépôt du Fonds National d'Art Contemporain

au musée des Beaux-Arts d'Orléans

Vingt et une toiles sont réparties en trois rangées de sept. Quatre d'entre elles sont accrochées dans le sens de la hauteur. Un seul des vingt-et-un tableaux qui constituent l'ensemble a été peint à partir d'un support vierge. Ensuite, chaque tableau a servi de palette au suivant. L'œuvre s'élabore grâce à ce processus où chaque toile fournit la matrice de l'œuvre à venir.

Pour cet ensemble, Denis Laget emprunte le titre d'une nouvelle symboliste de Marcel Schwob dans laquelle les " Plagiaires" sont des perroquets qui ont appris au cours de nuits d'orage à imiter le tonnerre. Grâce à cela, ils parviennent à semer l'effroi dans la jungle.

Denis Laget se revendique d'abord comme peintre et puise ses références chez les grands peintres de la modernité. Il reprend à son compte les sujets qu'ils ont traités : le citron de Manet ou les natures mortes au crâne de Cézanne. Il se concentre chaque fois sur un objet unique, sorti de tout contexte.

Dans cet ensemble, le motif qui se découvre est un crâne perçu en contre-plongée par un cadrage plus ou moins serré. Le peintre se sert de cette référence à Cézanne pour se focaliser sur le travail de la matière picturale dont il affirme la présence.

Par l'usage d'une matière épaisse associée à des collages, par la présence des traces de son activité, par les lourds empâtements aux couleurs séchées, il fait de la technique picturale une analogie à la chair humaine. Celle-ci, associée aux crânes déjà présents dans les vanités du 17^e siècle, réactive l'image de la mort et de la décomposition qu'elle entraîne.

Il encadre chaque toile d'un cadre de zinc qui s'intègre à la peinture plus qu'il ne la borne. Ce métal de récupération dont on fait les gouttières ou qui sert à doubler l'intérieur des cercueils a une couleur, une densité et une matité qui s'accordent avec les couleurs à l'huile et se fait réceptacle des traces et débordements de la peinture.

La présentation monumentale, le rythme de ses toiles - semblables et pourtant à chaque fois différentes - et le titre de l'ensemble sont autant d'éléments qui forcent le questionnement sur la possibilité de peindre et d'émouvoir encore aujourd'hui.