

**Discours de M. Arnaud d'Hauterives**  
**Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts**

**Séance solennelle du mercredi 20 novembre 2013**

**La vie silencieuse des natures mortes**

L'exposition dévolue à l'art du trompe-l'œil que nous avons pu voir aux Arts décoratifs cette année et, plus récemment, la première rétrospective consacrée à l'œuvre de Georges Braque au Grand Palais, ont mis à l'honneur le genre de la nature morte, ce qui m'a incité à évoquer ce sujet avec vous aujourd'hui.

Au cours de mes différentes causeries, j'ai plutôt abordé des genres picturaux majeurs comme la peinture d'histoire ou le portrait. Chemin faisant, j'y ai pourtant apprécié de simples détails représentant les objets humbles du quotidien. C'est que ces "*moindrerries*," comme les nomme Dürer avec une tendresse admirative, révèlent la prouesse plastique du peintre qui, pour plaire et toucher, ne dispose ni de la majesté d'une scène ni de la profondeur psychologique d'un personnage.

Ces vies immobiles et silencieuses, dépourvues de sujets vivants que l'on nomme peintures coites puis natures mortes sont en fait des "*morceau(x) de peinture savante et de virtuosité pure* " qui oscillent entre réalisme et symbolisme, virtuosité esthétique et profondeur métaphysique. Les proportions harmonieuses des formes, des couleurs et des matières des objets inanimés mettent en scène des plaisirs éphémères et nous en rappellent inévitablement la brièveté. Art modeste et difficile, genre tardivement reconnu, la nature morte est aujourd'hui célébrée et les plus grands, de Dürer à Picasso en passant par Zurbaran, Chardin ou Cézanne s'y sont consacrés.

La nature morte appartient par tradition à la peinture décorative illusionniste. Le style réaliste du peintre grec Zeuxis, aux raisins si vrais qu'ils trompent les yeux des oiseaux a inspiré les compositions pompéiennes où les objets du quotidien sont décrits avec une fine précision documentaire. Il en est de même avec la première nature morte occidentale, *Perdrix, flèche et gantelets*. Les éléments, accrochés sur un bois imitant une porte d'armoire, offrent un relief saisissant. La signature de Barbari et la date de création du tableau, 1504, figurent sur un billet apparemment épinglé sur le support, ce qui accentue l'effet de réel. Plus tard, Cornelis Norberthus Gijsbrechts, grâce à son art maîtrisé de l'imitation, joue avec les puissances trompeuses de notre imagination et crée des impressions fausses avec *Verso d'une peinture* par exemple, ou encore *Trompe-l'œil au carnet de dessins* conservé à Rouen.

Au Moyen Age et à la Renaissance cependant, la peinture occidentale renonce généralement à mettre en scène de simples objets pour le plaisir de l'œil. La représentation de ces motifs ordinaires doit se justifier par un sujet plus noble, comme en témoignent les objets qui prennent place dans la maison de sainte Anne ou les harmonieuses jarres qui ornent le premier plan des Noces de Cana, sur les fresques de Giotto à la chapelle Scrovegni à Padoue. De même, ce sont les accessoires admirablement peints par Robert Campin qui permettent de situer son *Annonciation* dans le quotidien urbain du XV<sup>ème</sup> siècle : solides outils de charpentier de l'atelier de Joseph, précieuse dinanderie de la maison de la vierge.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, la peinture hollandaise opte plus résolument pour une représentation des objets avec les bouquets délicats de Jan Bruegel de Velours et les tables harmonieusement

dressées de Pieter Claesz et Willem Claesz Heda. La belle *Nature morte de petit déjeuner* de Heda conservée au Louvre est ainsi composée de verres et de timbales d'étain qui contrastent dans leur verticalité avec les assiettes aux tourtes entamées posées au bord de la table. Un verre renversé, un couteau qui menace de tomber, créent le mouvement de cette composition géométrique précieuse, unifiée par les valeurs blanches, grises et blondes.

L'attachement aux objets se révèle aussi chez les Italiens comme Evaristo Baschenis qui fréquente les luthiers de Crémone et peint avec une précision documentaire les instruments de musique. Il sait, mieux que quiconque, en magnifier les bois en jouant des éclairages pour réchauffer les patines incomparables des vernis.

Puis Caravage en Italie, Zurbaran en Espagne et bien sûr Chardin en France, font de la nature morte un genre majeur où la beauté des choses simples représentées servent la gloire de la peinture comme le confirme Caravage. "*Il me coûte autant de soin, dit-il, pour faire un bon tableau de fleurs qu'un tableau de figures.*" Sa corbeille d'osier détachée sur un fond dépourvu d'ombre nous fournit une merveilleuse illustration de cette affirmation. Les fruits abondants dont la peau veloutée ou transparente révèle les imperfections naturelles offrent une émouvante fragilité qui en accentue la beauté tout comme l'échappée aérienne des feuillages fuyant la composition en pyramide. L'humble nature morte s'affirme plus tard, sous le pinceau de Manet, comme un manifeste de la modernité où la noblesse d'un bouquet de violettes, d'une botte d'asperges ou d'un citron frappe comme celle d'une vaste composition. C'est cette présence silencieuse et mystérieuse que nous retrouvons au XX<sup>ème</sup> siècle dans l'assemblage poétique des objets blancs, jaunes et gris aux "*profils incertains et aux arrêtes sinueuses*" des toiles de Morandi. "*A regarder longuement les toiles [du peintre de Bologne], on est pris d'une sorte de vertige*" : "*une boîte close*" ou "*une bouteille opaque*" ne cachent-ils pas précieusement "*le tremblement de nos rêves*" ?

La nature morte, précisément parce qu'elle ne représente ni une scène ni une figure, répond mieux que tout autre genre à la célèbre définition de Maurice Denis : « *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.* »

Rien d'étonnant à ce que Cézanne qui ne souhaite retenir que la représentation objective pour revenir à la peinture pure et traiter la nature au moyen de "*trois formes élémentaires, le cylindre, la sphère, le cône*", se consacre à ce jeu formel, annonçant ainsi la révolution cubiste. Le corps humain, mais les pommes aussi bien, permettent d'étudier la morphologie, le dynamisme et la disposition des formes magnifiées par la couleur et la lumière. C'est ce que montre, par exemple, la composition de 1896, *Nature morte aux oignons*. Sur un fond bleuté éclairé par le blanc de la nappe, des oignons roulent et s'entrechoquent, modelés par les touches de couleur qui en accentuent la forme sphérique. La bouteille, la frise de la table, le couteau et la nappe qui dépassent donnent de la profondeur et mettent en valeur le plateau de table légèrement relevé, comme si les objets étaient représentés selon différents points de vue. "*L'aventure méthodique du cubisme*", selon le mot de Pierre Reverdy, est en marche. Braque, Picasso et Gris figurent d'abord, comme Cézanne, des formes nettes et des masses distinguées par le contraste des couleurs, comme par exemple, dans *Les Instruments de musique* de Braque. Puis la déconstruction du motif et la simplification de la palette aboutissent à la *Nature morte au violon*. Si la crosse de l'instrument reste visible à droite, Braque a décomposé le violon en plusieurs formes géométriques simples mises en relief par l'opposition de couleurs claires et sombres et par un ensemble de lignes horizontales et verticales.

Comme nous l'avons vu, la représentation de choses inertes permet d'affirmer la virtuosité esthétique du peintre. Mais c'est paradoxalement de ce même assemblage d'objets inanimés que naît la profondeur métaphysique de la nature morte comme le souligne Chirico, cet inventeur de mythologies modernes : *"J'ai souvent réfléchi à ce phénomène étrange de l'absence humaine dans l'aspect métaphysique; toute œuvre d'art profonde contient deux solitudes : l'une, que nous pourrions appeler solitude plastique, et qui est le bonheur contemplatif que nous donnent la construction et la combinaison géniales des formes (...); la seconde solitude serait celle des signes ; solitude éminemment métaphysique."*

Si le sujet de la nature morte semble ordinaire et quotidien et paraît, dès le XVII<sup>ème</sup> flamand, témoigner avec réalisme de l'évolution sociale et de l'attachement aux biens matériels, la parabole n'est jamais loin, nous rappelant d'ailleurs l'origine religieuse du genre. Les tables dressées sont d'abord celles de la Cène ou des Noces de Cana, les premières compositions florales celles de l'Annonciation tandis qu'une vanité est toujours une réminiscence d'un tableau figurant Saint Jérôme en méditation. Un trophée de chasse de Snyders ou d'Oudry, le *Bœuf abattu* de Rembrandt, le *Dindon mort plumé* de Goya ou le *Sanglier écorché* de Fautrier disent la mort qui rode. Les tables mises aux verres brisés, aux fleurs fanées, aux agrumes à l'écorce pelées signifient qu'au-delà de la célébration esthétique et de la plénitude des plaisirs sensuels, la vie est brève et vaine l'attachement aux choses humaines. Les vanités multiplient plus explicitement encore les symboles de la fuite du temps et de la mort, chandelle ou fleur, sablier et crâne comme sur la toile inquiète de Philippe de Champaigne ou celles très codifiées de Georg Flegel. Ainsi pouvons-nous voir l'œuvre exposée au musée Magnin comme *"le théâtre d'une action spirituelle"* où s'opposent les principes du Bien et du Mal, respectivement symbolisés par les œillets ou les coquilles de noix et la souris.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'Espagne, qui s'illustre dans l'art de la nature morte ou bodegón, nous offre les compositions austères et dépouillées de Juan Sanchez Cotan aux fruits sphériques parfaits qui disent l'harmonie de l'univers ou celles, éternelles et nobles de Zurbaran, qui révèlent la solennité divine des simples choses. En France, Chardin, influencé par la peinture flamande, se consacre d'abord à la tradition décorative, celle que l'on retrouve dans ses morceaux de réception à l'Académie, *La Raie* et *Le Buffet*. Sa manière se fait ensuite plus sobre et plus légère. Avec les natures mortes de la deuxième période, Chardin dépasse la tradition du genre en suggérant, grâce au délicat travail sur la couleur et la lumière, une intimité et une émotion directement liées aux objets représentés. Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'évoquer avec vous en citant Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, ses trophées, au fond neutre et lisse mettent en relief la fragilité innocente du gibier tué et rendent un *"hommage compatissant aux animaux morts"*. Ces toiles acquièrent alors une puissante portée symbolique qui invite à la méditation.

Plus près de nous, la puissance allégorique de la nature morte n'échappe pas aux Surréalistes. Répondant « à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes », Chirico « retient des aspects extérieurs (...) ce qui soulève l'énigme » et son langage pictural est rythmé par les archétypes qui structurent l'inconscient. Tanguy, quant à lui, invente des « Êtres objets » imaginaires, pour reprendre la formule d'André Breton afin de fixer ses apparitions oniriques. Dans les grandes œuvres américaines des années quarante, la présence de ces formes est inquiétante et tangible comme les figures verticales, aiguës et glacées qui s'élèvent au premier plan *Des mains pâles aux cieux lassés*. Flèches de cathédrales ou totems indiens, elles se tendent vers un ciel aux couleurs froides qui semble vide et saturé, muet et sublime. De ce bleu du ciel las et pâle éclot un rêve sans image qui permet l'imperceptible passage du réel à l'imaginaire.

Vous connaissez mon attachement pour le cinéma. J'ai plaisir à clore cette causerie en rendant hommage à travers le septième art, au plus grand peintre français de nature morte du XVII<sup>ème</sup> siècle, Lubin Baugin, membre de l'Académie royale de peinture. Alain Corneau, qui a adapté *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, explique que chaque plan de son film est composé « *comme si Baugin regardait dans l'objectif pour dessiner les scènes* ». La quête orphique du personnage principal, le musicien Sainte Colombe qui tente en jouant de faire revenir de l'au-delà son épouse regrettée, est rendue par une succession en plans fixes d'une nature morte de Baugin. Chaque retour du tableau *Le Dessert de gaufrettes* fait en effet progresser le récit en suggérant les apparitions de madame de Sainte Colombe. Sur une table, un plat de gaufrettes, un verre de vin et une fiasque offrent des volumes simples aux textures variées, étain poli, moire douce, vannerie rugueuse, verre transparent, gaufrettes friables. La sobre composition, rehaussée par un fond noir et par la lumière qui ombre les contours, met en valeur les objets. La palette aux couleurs primaires intensifie leur présence mystérieuse et l'austérité de l'ensemble invite davantage à la méditation ascétique qu'à une collation raffinée. C'est le décor qui convient aux regrets de Sainte Colombe. Avant de jouer, il dispose, sur le tapis bleu clair qui recouvr[e] la table", "la carafe de vin qu'il remplit" et "un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées". L'apparition fugitive de l'épouse, "pâle" et "souriante" est alors suggérée par les modifications du tableau : "comme il ten[d] la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque", il v[oit] le verre à moitié vide et il s'étonn[e] qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette [soit] à demi rongée."

Hors de toute présence humaine, la présence des objets inertes de la nature morte s'impose, évidente. Pourtant, comme le suggère le film d'Alain Corneau et de Pascal Quignard, cette vie silencieuse où s'abolit la figure humaine est en réalité pleine de sa présence. Présence de l'artiste d'abord qui construit son monde dans l'espace de sa toile en célébrant des choses familières et chéries, les objets de ses plaisirs, les signes de son destin. Présence du spectateur ensuite qui contemple un moment suspendu, un instantané de vie : la table est mise, le livre ouvert, l'échiquier abandonné. Dans cette *Aube*, "Rien ne boug[e] encore", tout peut advenir.

Je vous remercie.