

Pour commencer, voici un **Petit déjeuner d'huîtres** de Pieter CLAESZ, peintre actif à Harlem, dans la première moitié du XVII^e siècle. Qu'y voyons-nous ?

- des huîtres, du pain, un citron entamé dont l'écorce se déploie, deux olives, du poivre (dans un cornet de papier à gauche) ;
- ainsi qu'un Roëmer (grand verre destiné au service du vin du Rhin), une coupe et un verre tous deux renversés, un plateau d'argent et un couteau qui viennent déborder de la table ;
- ces objets sont disposés sur la table, recouverte en partie d'une nappe et installée devant un fond sombre, à la couleur indéfinissable, juste éclairé par la lumière venue, sur la gauche, d'une fenêtre dont on voit les reflets dans le Roëmer.

Tout est là, sous notre regard, des traits les plus caractéristiques de la peinture de nature morte.

Diapo citation Ph. HAMON

Je donnerai mon adresse e-mail pour envoi bibliographie

Philippe HAMON, dans un ouvrage consacré à la nature morte en littérature, écrit à propos de celle-là que le « le terme désigne (...) une représentation de choses (objets fabriqués et/ou végétaux, et/ou animaux morts) nommables, identifiables, posés et regroupés dans un espace matériel restreint. En exposant à hauteur d'appui, à hauteur d'homme, sans effet dramatique de plongée et contreplongée, sans implication narrative, en rendant accessible en une sorte de face-à-face familier, domestique, statique, contemplatif des objets ou des fruits ou des comestibles reconnaissables disposés de façon tranquille, donnés et offerts, à portée de main... »¹. Cette définition met en valeur, avec force vocabulaire, tous les aspects de la peinture de nature morte.

¹ - HAMON Ph., Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature, Droz, 2019 (p. 13)

Charles STERLING, grand spécialiste du sujet, affirmait, lui, qu'une « authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une unité plastique un groupe d'objets. »²

P. CLAESZ, dite au plat d'argent

Et Hubert COMTE d'ajouter que « le peintre de nature morte est un casanier »³. Il peint dans son atelier, où il installe les mêmes objets, en les arrangeant différemment, mais presque toujours sur une table dont on ne voit souvent que la tranche et le rebord du plateau. Ce plateau délimite un véritable territoire, sur lequel le peintre dispose les éléments avec lesquels il peut recomposer son monde. Comme on peut le voir avec cette seconde nature morte de P. CLAESZ, dite au plat d'argent.

Picasso disait, de son côté, qu'il passait plus de temps à installer ses objets qu'à les peindre.

Picasso, pains et compotier aux fruits sur une table

La nature morte nous apparaît donc comme une véritable composition, dont la réalisation est bien différente de la pratique, par exemple, du peintre de paysage, qui certes interprète son motif mais ne le construit pas. Alors que le peintre de nature morte organise, compose son motif avant de le peindre.

Ajoutons que la dimension des objets représentés est, en général, conforme à leur taille réelle, par souci de fidélité et de vraisemblance.

Car ce qui est recherché, c'est ce qu'on peut appeler l'effet de réalité ; le spectateur doit avoir l'illusion de voir les objets réels et l'illusion doit être si parfaite que même l'œil le plus exercé s'y trompe et ...

J.W PREYER, Nature morte avec pêches et raisin sur une desserte en marbre

² - STERLING Ch., La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle, Macula, 1985

³ - COMTE H., La vie silencieuse, La Renaissance du livre, 1998

... qu'il perçoit comme réelles les gouttes de rosée sur le feuillage d'un bouquet, la subtile buée violette qui recouvre les grains du raisin, la mouche qu'il pourrait presque chasser de la main...

Retour de NM 1 de P. CLAESZ

Une telle recherche suppose la maîtrise des jeux entre ombres, reflets et lumière, comme on le voit en revenant à notre premier tableau. Notons que la source de la lumière se trouve, généralement, à gauche et en haut du tableau, sans doute en raison du sens de la lecture dans notre civilisation.

De cette façon de recomposer le réel il découle que l'espace où sont disposés les objets d'une nature morte est forcément restreint. La temporalité de cette dernière l'est plus encore. Le temps de la nature morte, c'est celui de l'instant, du moment suspendu, de l'arrêt sur image – comme au cinéma – durant lequel les objets représentés témoignent de leur seule et pure existence. Que s'est-il passé avant cette scène, que se passera-t-il ensuite ? Nul ne le dit. Nul ne vient raconter une histoire pour répondre à ces questions... Les objets sont seulement là, [dans un face à face familier et disposés de façon tranquille](#), pour reprendre Ph. HAMON.

L'effet de suspension du temps peut même être renforcé par une composition en déséquilibre. Ici, le plateau d'argent déborde de la table ; la pelure de citron, ainsi que le couteau semblent se projeter au-devant du spectateur, donnant ainsi l'impression que tout pourrait bien vite basculer. Comme les pommes dans cette [Nature morte au panier de P. CEZANNE](#) ! Mais le mouvement de bascule est suspendu par l'arrêt sur image...

Ajoutons que les objets mis en scène sont assez souvent, sinon modestes, plutôt simples et usuels. C'est le cas chez CLAESZ ou CEZANNE et bien plus encore dans la sublime [Nature morte au verre d'eau de CHARDIN](#) ! Peut-être d'ailleurs, ce tableau inspira-t-il Marcel PROUST – qui écrivit sur CHARDIN – quand il avoue dans [A l'ombre des jeunes filles en fleurs](#) : « [J'essayai de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle](#)

fut, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des natures mortes. »

Toutefois, si la modestie des choses peintes, comme on le verra avec l'exemple hollandais, est emblématique de la peinture de nature morte, cette dernière ne s'y réduit pas, puisque les mêmes hollandais peignirent ce qu'ils appelaient natures mortes d'apparat, comme avec ce tableau
d'Abraham van BEYEREN.

Voyez l'abondance et la richesse des mets qui s'entassent sur une lourde nappe, la richesse des objets – notamment le nautile (coquillage monté sur une pièce d'orfèvrerie). Voyez aussi, face au spectateur, le citron et le couteau, qui débordent de la table (ce qui est très fréquent dans les natures mortes de cette époque). Notez enfin que le homard et le plateau, sur lequel sont disposés le citron, le couteau et des Röemer, pourraient bien tomber de la table...

Diapo Ph. HAMON

Philippe HAMON résume assez bien notre propos en écrivant que la nature morte se présente : « franchement comme une pose (ou une dépose) faisant pause dans une disposition pour une exposition. »⁴

Et Bruno BAYEN le fait encore plus simplement en disant que : « les produits du monde viennent sur une planche poser pour les hommes, en nature morte. »⁵

C'est d'ailleurs ce que signifie très précisément le terme que les Hollandais retinrent pour désigner ce que nous appelons nature morte : *still leven*, soit nature posant comme un modèle, modèle immobile, qui donne en anglais *still life*, mais aussi *vie coye* (en vieux français), vie tranquille, plus souvent vie silencieuse.

Cette terminologie fait l'objet de nombreux commentaires chez les historiens de l'art. Ce que j'en retiendrai c'est son caractère paradoxal :

⁴ - *id., ibid.*, p. 148

⁵ - BAYEN B., *Le pli de la nappe au milieu du jour*, Gallimard, 1997

elle polarise sur la mort d'un côté (nature morte) et sur la vie de l'autre (vie silencieuse) ! Certes, un peintre de nature morte ne met jamais en scène, sauf rares exceptions, que des produits naturels privés de leur élan vital (légumes et fruits cueillis, fleurs coupées, animaux morts notamment dans les tableaux de chasse), ou des artefacts (alimentaires et/ou matériels), des objets sans vie donc, des natures mortes.

Superbe scène de chasse de Willem van Alst

Mais, dans la réalité, ces objets ont servi : le chasseur a tué les oiseaux avec son fusil, les oiseaux vont très probablement être cuisinés, puis servis à la table du chasseur. Ils participent donc d'une certaine façon à la vie et c'est la suspension du temps, dans l'arrêt sur image que nous propose le peintre, qui les laisse, sous notre regard, comme morts, comme silencieux.

On pourrait donc dire que la composition du tableau, le regard du peintre, ainsi que celui du spectateur, en suspendant le temps de la vie, produisent la nature morte.

Et le paradoxe, qu'on vient de souligner, se dédouble, lorsque l'on constate que ces mises en scène ne sont peut-être pas aussi silencieuses que l'on veut bien le dire. Ne sont-elles pas en effet fort bavardes, quand elles invitent le spectateur à dépasser le seul regard sur les choses peintes pour accéder à un message symbolique, parfois subliminal, et fortement codifié ?

Retour à CLAESZ 1

Revenons à notre premier tableau où sont présents des huîtres et du poivre. Cette association est un véritable *topos* (lieu commun) de la nature morte du *Siècle d'or* hollandais (XVI^e - XVII^e siècles) ; le piquant du poivre venant renforcer la saveur de l'huître et en faire, selon plusieurs commentateurs, un aphrodisiaque. Une telle association peut être entendue comme une invitation à profiter des bonnes choses de la vie, le poivre renforçant le goût des huîtres et invitant à d'autres plaisirs ; ou, au

contraire, comme un avertissement contre les risques de la gourmandise et de la luxure !

Certes, me direz-vous, ce sont là des interprétations ; mais il faut savoir que ces associations symboliques étaient parfaitement connues des contemporains d'un tel tableau et bien intégrées dans leur esprit. Et on peut penser que ce double message est signifié par la présence (en majesté) dans le tableau du pain et du vin – symboles de l'eucharistie omniprésents dans la production picturale de ce temps. On peut alors se demander quel sens il y a d'opposer – sans aucun discours et sans narration aucune, notons-le – la célébration des belles et bonnes choses et le rappel des dangers qu'il y a à succomber à leur tentation, quel sens il y a d'opposer en d'autres termes la vie matérielle et la vie spirituelle, ou, dans une autre terminologie, la vie active et la vie contemplative.

Plus que d'un paradoxe d'ailleurs, c'est d'une véritable contradiction qu'il s'agit, contradiction dont nous essayerons de comprendre, dans une prochaine conférence, comment les Hollandais du *Siècle d'or* ont su, ou non, la surmonter.

Voici un autre exemple de lecture symbolique avec cette **Nature morte à l'échiquier de Lubin BAUGIN**, peintre français du XVII^e s.

Il s'agit là d'un tableau des *5 sens* - genre très pratiqué à l'époque – qui met en scène : l'ouïe avec le luth, la vue avec le miroir, le goût avec le pain et le vin, l'odorat avec les œillets et le toucher avec les pièces de monnaie et les cartes à jouer. Mais d'un autre point de vue, la composition du tableau oppose sa partie basse, à gauche, aux couleurs chaudes et représentant les plaisirs de la vie matérielle, et sa partie haute, à droite, aux couleurs sombres, avec son miroir opaque et où les lignes de l'échiquier semblent diriger le regard vers le bouquet d'œillets, c'est-à-dire vers la vie spirituelle qu'il faut privilégier ; en effet l'œillet, dont le nom latin est *carnatio*, symbolise traditionnellement l'incarnation du Christ, évoquée également ici par la présence du pain et du vin et le fait que la vase contient 3 œillets (symbole de la Trinité).

Forts de ces exemples, nous pouvons sans doute nous exclamer, avec LAMARTINE : « Objets inanimés avez-vous donc une âme, qui s'attache à notre âme et la force d'aimer. » (Milly ou la terre natale). Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer !

LAMARTINE semble retrouver ainsi Blaise PASCAL qui écrivait dans ses Pensées (n° 134) : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux. » Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux.

Ce qui, somme toute, est une bonne définition de la nature morte, d'autant plus que cette *Pensée* associe cette dernière à la thématique de la *Vanité*, et donc à ces tableaux de *Vanité*, peints en très grand nombre à cette époque.

Vanité de Ph. de CHAMPAIGNE

Ils nous rappellent que nous allons mourir (*memento mori*) et qu'il est donc vain de nous attacher – ou de trop nous attacher – aux biens de ce monde, périssables et pour finir futiles, de trop nous attacher à la vie matérielle aux dépens de la vie spirituelle.

Voici, par exemple, une Vanité de Ph. de CHAMPAIGNE à la lecture assez évidente. Et une nature morte, **Corbeille de verres de Sebastian STOSPKOPFF**. Ce second tableau est à la fois un brillant exercice de style et une quasi Vanité, la fragilité du verre évoquant immanquablement la fragilité et la brièveté de la vie matérielle ; on y voit même les restes d'un verre brisé.

Certains spécialistes vont jusqu'à penser que toute peinture de nature morte est, par nature si l'on peut dire, une *Vanité* ; mais c'est là une discussion que je n'ouvrirai pas aujourd'hui.

Si nous revenons au caractère paradoxal de la nature morte, nous pouvons aussi écouter Samuel HOOGSTRAATEN – peintre hollandais du XVII^e siècle – qui définit, dans un important ouvrage (Introduction à

l'école supérieure de la peinture, 1677) le tableau « parfait » comme « un miroir de la nature, qui semble donner vie à des choses inexistantes et qui trompe de façon licite, divertissante et louable. ». Un miroir de la nature, qui semble donner vie à des choses inexistantes et qui trompe de façon licite, divertissante et louable.

HOOGSTRATEN fonde sa réflexion sur le même constat que PASCAL ; mais au lieu d'en dénoncer la vanité, il en tire un éloge de la recherche picturale illusionniste, dont la limite est ce qu'on appelle le trompe-l'œil.

Franz CUYCK van MYEROP – Nature morte avec gibier

Nous voyons ici un tableau blanc, encadré de noir et sur le cadre duquel sont suspendus deux oiseaux morts. Surprenante idée de peindre un fond blanc et de le signer ! Mais nous savons aujourd'hui, depuis Casimir MALEVITCH, qu'il est possible de peindre un carré noir sur fond blanc et même un carré blanc sur fond blanc !

Il s'agit ici d'affirmer, par-delà le réalisme de la facture, en accrochant des oiseaux au cadre du tableau et non pas dans le tableau que nous sommes en présence d'un artifice, d'un trompe-l'œil, qui se donne à voir comme tel, dans un second temps.

Le tableau blanc n'est que la copie d'un objet, puisqu'il est peint. Mais parce qu'il est signé, il devient un vrai tableau, tout en étant renvoyé à son statut d'illusion par le fait de n'être pour finir que le support de l'accrochage de nos deux oiseaux.

Ainsi, de même que l'on peut dire que toute nature morte est une Vanité, de même peut-on considérer qu'elle est toujours aussi **un trompe-l'œil**.

Pour s'en convaincre, il faut rappeler que la première nature morte évoquée dans l'Antiquité grecque est un trompe-l'œil. PLINIE L'ANCIEN (écrivain romain du 1^{er} siècle après J.C.) rapporte, dans son Histoire naturelle, l'anecdote suivante. Vers 400 avant J.C., lors d'un concours de peintres l'opposant à son collègue PARRHASIOS, le célèbre ZEUXIS avait reproduit des grappes de raisin si fidèlement que les oiseaux venaient les

picorer ! Sûr de sa victoire, il demanda que l'on retirât le rideau recouvrant le tableau de son rival ; mais en vain, le rideau était peint, en véritable trompe-l'œil !

Ce dont il est question dans ce récit, c'est de la capacité à imiter le réel, ce que les grecs désignent par le terme de *mimesis*, *mimesis* qui marquera pour toujours la peinture de nature morte et sa recherche illusionniste. En Hollande, on appelait tromperie (*betriengentje*) les natures mortes particulièrement réussies.

L'illusionnisme est un fil rouge que l'on peut suivre pour penser la peinture de nature morte, sans la réduire à la production de jolis tableaux à accrocher aux murs du domicile de leurs acquéreurs.

Si l'on en revient à nos deux oiseaux, ajoutons qu'il s'agit d'une bécasse et d'un butor. Or le butor est un échassier capable de se fondre, par mimétisme, avec les roseaux dans lesquels il se cache pour échapper aux chasseurs. Peindre un butor mort, c'est, d'une certaine façon, pour le peintre, affirmer que le butor est mort, et bien mort, qu'il n'a pas pu échapper aux chasseurs. Mais affirmer aussi que sa représentation par la peinture, elle, va perdurer et donc triompher de la mort ! Et cela, grâce à au talent du peintre.

Face à l'impermanence des choses, le peintre, par de tels jeux picturaux, célèbre la permanence sans fin de son œuvre, par-delà la mort. On peut voir en cela un véritable éloge de la peinture, éloge toujours sous-jacent à la peinture de trompe-l'œil et plus largement de natures mortes.

Autre illustration de cet éloge avec cette **Vanité de Pieter CLAESZ**, qui met en scène un ensemble d'objets évoquant l'impermanence et la brièveté de la vie - le crâne, la fugace musique, le verre renversé, la noix (symbole christique : la coque dure de la noix représentant la croix et le fruit tendre la chair du Christ), la plume, le chandelier vide (et non pas seulement une chandelle éteinte ou en train de s'éteindre), la montre – tout en se peignant en train de peindre – tel VELASQUEZ avec ses célèbres *Ménines*

– dans le miroir à gauche et dans le couvercle de la montre, et affirmer, par ce geste, sa capacité à produire une œuvre qui demeurera et triomphera de l'impermanence des choses, ici représentées.

Un autre fil rouge que l'on pourrait suivre, pour penser la peinture de nature morte, est celui de l'alimentation et plus largement de la consommation. Très nombreuses sont en effet les natures mortes mettant en scène des aliments et/ou les ustensiles de leur préparation et de leur présentation.

Nous avons déjà vu plusieurs tables mises et nous pourrions également retrouver en très grand nombre, notamment aux Pays-Bas et en Italie, des scènes de cuisine ou des scènes de marché.

F. SNYDERS, *Étal de cuisine*

On verra, dans une prochaine conférence consacrée au *Siècle d'or* hollandais, comment et combien cette abondante production picturale est liée à l'aisance alimentaire enfin acquise et aux pratiques alimentaires et de table que celle-ci permet. Cela en lien étroit avec l'essor d'une société de marchands et de bourgeois, pour lesquels l'aisance matérielle et nutritive n'est pas seulement source de confort et de satisfaction, mais, sous certaines conditions, une vertu.

Plus tard, nous retrouverons le thème de la consommation, repris au XX^e siècle, notamment par le *Pop art*, dans une mise en scène célébrant et critiquant tout à la fois l'émergence de la société de consommation.

Et à cet égard, il est intéressant de rapprocher ces deux moments de l'histoire de la peinture de nature morte de ce qu'elle fut dans ses origines gréco-romaines. Le poète latin MARTIAL (vers 40 - 103), qui a souvent chanté la poésie des choses inanimées, évoque ainsi dans ses épigrammes le caractère délicieux des pêches peintes

MARTIAL fait ici référence à un genre courant dans la poésie comme dans la peinture, les *Xénies*, terme dérivé du grec *Xenos* (étranger, mais aussi hôte). Les *Xénies* désignent, dans l'antiquité gréco-romaine, les présents

rituels de l'hospitalité, le don de nourritures fraîches fait par un hôte à ses invités.

On trouve ces Xénies sur des fresques et des mosaïques à l'époque romaine (notamment à Pompéi). Mais déjà à l'époque hellénistique, elles avaient pris une fonction de décor et d'apparat.

Ces objets de consommation pouvaient être des victuailles, des fleurs, de la vaisselle, des tables servies, etc.

Corbeille de figues

Nature morte aux œufs

Notez la disposition en entablement. On trouve également au sol des tableaux de mosaïques, les *emblemata* - latinisation du mot grec signifiant les « choses posées sur » - ; ils offrent au regard toutes les denrées dont dispose le propriétaire des lieux et qu'il peut à loisir consommer et partager avec ses hôtes (que ces denrées soient vivantes ou mortes).

Dattes, poissons asperges et poulet, fin époque Hadrien (2ème quart du II siècle)

Par contre, ces représentations sont totalement absentes des bâtiments publics. Qu'il s'agisse de *xénies* ou d'*emblematas*, nous sommes en présence d'une véritable culture domestique de l'objet, caractéristique du mode de vie spécifique des patriciens romains, dans leur villa où ils se retirent. Elles évoquent le statut social de l'hôte, l'hospitalité, les échanges de cadeaux, mais aussi le cours des saisons et du temps qui passe, c'est à dire le thème sous-jacent de la Vanité, souvent sous la forme du « *carpe diem* » : c'est à dire « cueille le jour », profite maintenant des bonnes choses de la vie, pendant qu'elles sont encore à ta disposition, avant qu'elles ne disparaissent et que toi-même tu meures..

Ces patriciens romains - qui mettent ainsi en scène, dans leurs demeures, l'aisance matérielle dans laquelle ils vivent, la richesse de leurs biens et de leur nourriture, tout en soulignant combien cette aisance et cette richesse ne sauraient être durables - ne sont-ils pas finalement bien proches des

marchands hollandais qui mettront en scène, à leur domicile eux-aussi, la même aisance et la même richesse - leur Embarras de richesses, comme l'écrira l'historien Simon SCHAMA⁶ ; tout en s'interrogeant sur le lien et l'écart qu'il faut faire entre vie matérielle et vie spirituelle.

Traversant tout ce que nous venons d'évoquer, un autre fil rouge peut être suivi : celui de la dimension symbolique et notamment religieuse de la nature morte.

Certes, nous l'avons dit précédemment, les objets peints ne représentent qu'eux-mêmes. Mais nous avons dit également, avec le premier tableau de P. CLAESZ, qu'on pouvait y voir signifiée l'eucharistie (le pain et le vin) et une réflexion morale sur le risque de la luxure (les huîtres et le poivre).

Certains commentateurs refusent néanmoins d'accorder une véritable importance à une telle lecture symbolique, qu'ils considèrent comme une surinterprétation (*cf.* Jean-Louis SHEFER⁷ ou Simon SCHAMA⁸).

Il serait trop long d'ouvrir ici ce débat. Nous le ferons à l'occasion de la prochaine conférence, l'exemple hollandais étant particulièrement riche à ce sujet.

Pour conclure, aujourd'hui, une remarque encore, de nature historique. Si la peinture d'objets est bien présente dès l'Antiquité, elle disparaît au Moyen-Âge (du V^o au XV^o siècle!) ; disparition qui s'explique par les profonds bouleversements économiques et sociaux que connaît toute l'Europe après la chute de l'Empire romain.

Mais elle s'explique aussi par l'emprise croissante du christianisme, imposant notamment l'idée que la vie sur terre n'est qu'une transition et que de ce fait les choses de ce monde ne méritent pas qu'on s'y attache, ne sont pas dignes d'être représentées.

Une évolution se fera néanmoins sentir progressivement. D'une part, la redécouverte de la physique et de la philosophie d'ARISTOTE viendra

⁶ - SCHAMA S., *L'embarras de richesses. La culture hollandaise au Siècle d'or*, Gallimard, 1987

⁷ - SHEFER J.L., *La lumière et la table. Dispositifs de la peinture hollandaise*, Maeght édit., 1995

⁸ - *id.*, *ibid.*

justifier les recherches et les réflexions sur la nature du monde et incitera par-là même à ce que ce dernier soit représenté. Plus tard, en 1512, DÜRER écrira : « La mesure de la terre, de l'eau et des étoiles est devenue intelligible grâce à la peinture », considérant en quelque sorte que la peinture des choses du monde a permis leur approche scientifique.

Grande touffe d'herbe de DÜRER

D'autre part, la diffusion de la sensibilité franciscaine (après saint François d'Assise), reprenant en ceci saint Augustin, fera que le monde ne sera plus perçu comme une menace ou seulement un moyen exploitable pour la survie, mais comme une création divine qu'il faut admirer dans sa richesse et sa complexité et tout particulièrement dans ses manifestations les plus modestes.

Dans le contexte de l'émergence de ce nouveau rapport au monde, les objets réapparaîtront, très progressivement, dans la peinture : au revers d'un panneau de diptyque ou de triptyque, ou dans cette fresque de GIOTTO.

Coretto, chapelle SCROVEGNI, Padoue, fresque, 1305

GIOTTO reproduit ici à fresque une architecture avec deux petits chœurs – un seul est visible sur la diapositive - disposés symétriquement de part et d'autre de l'arc triomphal de la chapelle. Il représente dans sa fresque des voûtes gothiques à croisées d'ogive, d'où pendent les chandeliers cylindriques, produisant, pour la 1^{ère} fois depuis longtemps, une illusion d'optique. Le résultat stupéfia les contemporains de l'artiste.

Ce célèbre trompe-l'œil doit être considéré comme un tournant fondamental dans l'art occidental. En effet GIOTTO, en peignant une scène d'architecture, donne toute leur valeur aux objets et artefacts qui accompagnent l'homme lors de son passage sur terre.

Les choses peuvent encore réapparaître au bas d'une scène de genre ou d'un tableau religieux, comme on peut le voir avec cette **Vierge à l'enfant de Joos van CLEVE**. Il s'agit d'un portrait assez classique de la Vierge ; mais

en voit en bas à droite un verre de vin, une pomme et un couteau qui déborde, c'est à dire des objets du monde. Certes la pomme peut être interprétée comme un rappel du péché originel dont la Vierge, la nouvelle Eve va permettre le rachat, lequel rachat est également symbolisé par le verre de vin (le sang du Christ crucifié, destin de l'enfant Jésus ici dans les bras de sa mère). Mais le couteau, à l'instar de ceux que nous avons déjà vu précédemment, nous dit clairement que nous sommes bien présence d'une nature morte.

Plus tard, à la fin du Moyen-Âge, ils occuperont même, à eux seuls, tout le tableau. Les historiens s'accordent pour considérer cette **Perdrix de Jacopo de BARBARI** comme la première nature morte autonome.

Dès lors, la peinture de nature morte prendra son plein essor et connaîtra, sans doute, son apogée avec les Hollandais du *Siècle d'or*. Même si elle restera toujours un genre considéré comme mineur, elle produira un très grand nombre d'œuvres, tout en offrant aux peintres un formidable terrain de liberté et d'expérimentation, comme on le verra plus tard (notamment à la fin du XIX^e siècle). Tout en offrant aussi aux peintres et à leurs spectateurs le support d'une véritable réflexion morale et philosophique sur le monde.

Et pour finir, résumons le propos de ce jour avec un clin d'œil de Salvador DALI :

Nature morte vivante de Salvador DALI

J'y ajoute un texte que j'ai récemment découvert de Wassily KANDINSKY dans l'avant-propos d'un ouvrage consacré à CEZANNE :

« Cézanne a rendu une tasse de thé vivante, ou plutôt, dans une tasse de thé, il s'est aperçu de l'existence de quelque chose de vivant. Il élevait la vie immobile à un tel point qu'elle cessait d'être inanimée. Il a peint ces choses comme des êtres humains parce qu'il avait reçu le don de deviner la vie intérieure de toute chose. Ses couleurs et ses lignes conviennent l'une comme l'autre à une harmonie spirituelle. Un homme, un arbre, une

pomme – tous ces éléments ont été utilisés par Cézanne pour créer quelque chose qu'on appelle « tableau » et qui est un mélange d'introspection et d'harmonie artistique. »