

Au festin des peintres / Danièle Poublan. — Extrait de :
Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. —
N° 9 (2003), pp. 429-437.

Notes au bas des pages.

I. Peinture.

PER L1037 / FL133482P

AU FESTIN DES PEINTRES

Danièle POUBLAN

*Ecole des hautes études en sciences sociales
Centre de recherches historiques/Paris*

Du bison percé de flèches, gibier espéré ou honoré, dont les traits puissants se dissolvent dans l'obscurité d'une grotte pyrénéenne¹, aux prunes, pommes, raisins ou cerises qui débordent des plats et des corbeilles; de la table mise pour le dernier repas du Christ aux boîtes de soupe², toutes les choses que l'homme peut boire et manger n'ont cessé de solliciter les brosses des artistes. De ce festin séculaire et sans cesse recomposé en services divers, nous voudrions retenir quelques fragments, précisément ceux où les aliments sont seuls offerts sur la toile, sans personnages pour les présenter ou les consommer. Le motif isolé en «nature morte» prend une éloquence nouvelle. Au travers de son évidence plastique, que dit-il au spectateur? De quelles fonctions les représentations alimentaires sont-elles investies? De quelles significations secrètes sont-elles chargées? Quelle teneur plus complexe leur accorde-t-on, au-delà du plaisir décoratif des formes et des couleurs? L'austérité de notre démarche, plus proche de la lecture d'un menu imprimé que de la participation à un festin, autorise l'absence d'illustration dans cet article³. Mais ces pages se voudraient invitation à des flâneries dans les galeries et les salles des musées, beaucoup plus riches que le parcours rapide, partial et restreint (limité à l'Europe, à quelques tableaux) qui est ici proposé.

La représentation d'objets, de fruits, de gibier ou de poisson prend le

(1) Grotte de Niaux (France).

(2) Andy Warhol, série *Campbell's Soup Cans*, 1961-1962.

(3) Les tableaux de natures mortes sont en général de petite taille: 35 cm par 28 pour le *Citron* de Vuillard, 64 par 84 pour le somptueux *Homard et fruits* de De Heem. Ils se prêtent donc plus facilement que les grands tableaux d'histoire à des reproductions: on trouvera de nombreux ouvrages superbement illustrés.

nom de nature morte en France au milieu du XVIII^{ème} siècle. Mais ce genre de tableaux existait auparavant en Europe, genre autonome depuis le XVI^{ème} siècle, qu'on le nommât alors nature inanimée ou reposée, vie immobile et silencieuse. En Espagne on continue de les appeler éloquentement «*floreros y bodegones*» (fleurs et coins de cuisine). C'est dans le sens large proposé par Charles Sterling que nous prendrons l'expression: «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»⁴. Nous laisserons aux spécialistes les discussions sur les limites chronologiques du genre, sa genèse, ses frontières, les héritages nationaux, les attributions à telle ou telle école et tel ou tel peintre.

Au premier regard, la mise en scène de quelques fruits, d'un pain et d'un verre ou de fastueux échafaudages de nourritures et de riche vaisselle, parle de jouissance esthétique. La fonction décorative des mets, humbles ou luxueux, exotiques, profus ou simples, s'impose à celui qui les regarde. La capacité à créer l'illusion de la réalité est la première qualité exigée du peintre, ce pour quoi on sollicite son talent et on l'admire.

Le décor illusionniste a séduit les romains de l'Antiquité aussi bien que le public français du XVIII^{ème} siècle, chaque époque valorisant sa propre façon de concevoir le beau et le vrai. Aux premiers siècles de notre ère, les panneaux des maisons de Narbonne s'ornent de pommes fraîchement cueillies, lumineuses sur fond ocre-rouge, de cerises, de coins avec leurs feuilles. Variable dans ses formes, le plaisir de voir reste central. Les contemporains de Chardin apprécient la «magie»⁵ qu'il sait créer autour d'un bocal d'olives, d'une brioche, de trois poires⁶, le rendu presque tactile du velouté des pêches, la lumière qu'il pose sur les objets et les aliments les plus quotidiens et qui en transcende la banalité.

(4) Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^{ème} siècle*, 1985, nouvelle édition révisée, Macula, page XVII [1952]. Nous renvoyons à cet ouvrage pour l'étude de la nature morte, à sa bibliographie complétée lors de la nouvelle édition, et aux non moins classiques ouvrages de Michel Faré (*La Nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII^{ème} au XX^e siècle*, 1963, Genève, P. Cailler; *Le Grand Siècle de la nature morte en France: le XVII^{ème} siècle* et *La Vie silencieuse en France: la nature morte au XVIII^{ème} siècle*, Fribourg/Paris, Société française du livre, 1974 et 1976).

(5) Le mot est de Diderot, Salon de 1763.

(6) *Le Bocal d'olives* (1760); *La Brioche* (1763); *Les Poires* (1768); ces tableaux sont au musée du Louvre, Paris.

Les tableaux de victuailles participent de la culture, du goût, du mode de vie. Les artistes, les commanditaires et les spectateurs sont aussi des hommes et des femmes pénétrés des croyances et des attentes de leur temps, des façons de voir le monde et l'au-delà, des idées politiques et religieuses qui circulent. Les représentations picturales ne peuvent être dissociées des sociétés qui les produisent ni des sensibilités et des courants d'idées qui les traversent. Il faudra donc nous déprendre de l'attrait esthétique des œuvres, essayer de les épeler, de lire séquence après séquence ce qu'elles suggèrent, d'isoler ce que la perception et l'intelligence font d'ordinaire saisir ensemble lorsqu'on regarde un tableau. Nous proposons ici quelques pistes de lectures possibles, sans souci de hiérarchie, ni de chronologie dans la mesure où les époques successives, si elles se caractérisent par des formes spécifiques, assignent des buts récurrents aux natures mortes.

De la pratique sociale à la réflexion morale

En peignant les aliments d'une société, les artistes présentent certains aspects de cette société et de l'image qu'elle se fait de la nourriture. Les riches propriétaires grecs et romains envoyaient en cadeau les productions de leur terres. Ces présents d'hospitalité sont fidèlement reproduits par les peintres sur les murs des maisons opulentes. Le caractère rituel de ces représentations se perd peu à peu et elles deviennent de simples décors de salles de festin, insistant sur les produits du domaine et les pratiques festives.

Les bourgeois flamands du XVII^{ème} siècle (bientôt suivis en Europe) affichent eux aussi leur statut social; ils aiment les repas d'apparat qui se donnent à voir dans des tableaux; les tables servies et leurs images magnifient leur richesse et leur goût. Parmi tant d'autres, Snyder, qui travaille aux côtés de Rubens, excelle à rendre les mets somptueux et la profusion des aliments, qui sont, en beauté, affirmation matérielle du commanditaire et souvenir de banquets⁷. Les natures mortes espagnoles

(7) Frans Snyder (1579-1657), *Grand étal de gibier, crustacés, fruits et légumes*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

offrent, elles, une image des cuisines dans les climats chauds, où les denrées périssables (oiseaux et légumes) sont suspendues dans des niches fraîches et sombres pour assurer leur conservation.

En France, la société de cour se reconnaît dans les solennelles compositions où les orfèvreries précieuses se mêlent aux fruits exotiques, aux fleurs rares, au gibier ramené de la chasse. Après la mort de Louis XIV, simplicité, modestie et intimité sont plus goûtées. Chardin a su donner à ces valeurs des couleurs sensibles, un rythme harmonieux, une profondeur poétique. Après l'oublieux XIX^{ème} siècle, les spectateurs modernes de ses tableaux sont émus, comme Gide, par leur gravité substantielle - qui suscite, chez l'écrivain, recueillement et méditation.

Ces scènes qui exaltent la sobriété ou la richesse bourgeoises et le luxe aristocratique, n'oublent en effet jamais la réflexion morale. Des plaisirs des sens (celui que donnent les formes et les couleurs, mais aussi ceux des saveurs, des parfums, des textures) que l'on exalte, on dénonce aussi la précarité. Les aliments peints, saisis dans l'instant, sont fixés dans la fragilité de leur beauté. Ils suggèrent le temps qui passe et rappellent que toute chose périt. Les fruits des domaines romains, illusions pérennes sur les murs, évoquent aussi le cours des saisons, leur succession et la mort inévitable de tous. De la fleur au fruit, éphémère chacun, l'homme contemple les cycles de la nature dans lequel il est pris également. Bourgeons et flétrissures renvoient aux âges de la vie humaine, que cela se passe dans l'Antiquité ou au XIX^{ème} siècle. Le jeune Caravage a su dire cela, avec une *Corbeille de fruits*⁸ naturaliste et monumentale, où les gouttes de rosée ne sont pas encore évaporées et les feuilles déjà rongées et fanées; il affirme l'élan de la vie et ses retraits. Ce thème sobre et riche a séduit le public et les artistes – parisiens en particulier (parmi beaucoup d'autres: Louise Moillon)⁹. Les Romantiques Allemands renouvellent les tableaux de fleurs et fruits, qui allient valeur décorative et allusions mélancoliques au devenir et à la mort de la nature.

(8) Caravage (1573-1610), *Corbeille de fruits*, Pinacothèque Ambrosienne, Milan; ce tableau a été composé pour le cardinal del Monte.

(9) Louise Moillon (1610-1696), *Pêches et prunes*, Louvre.

Les nourritures matérielles, si appétissantes, peuvent facilement conduire à une réflexion morale: leur abondance déployée oriente la pensée vers l'excès néfaste et leur fraîcheur évoque la corruption qui les guette. Plus dramatiquement, on est saisi d'inquiétude devant des viandes et des poissons, d'un malaise où se combattent désir de consommer et répulsion. Une présentation simple et réaliste, sans arrangement décoratif, des tons colorés, irisés – et l'horreur naît. La cruauté et la mort sont là, dans le bouleversant spectacle des chairs mortes: les pathétiques pièces de viande de Rembrandt et de Goya ou les volailles plumées et la raie, suspendues, abandonnées, offertes¹⁰.

De la réflexion sur le temps qui passe et la fragilité humaine, la nature morte fait glisser le spectateur occidental à une méditation sur Dieu et la foi salvatrice. La perception immédiate de la chose vue (ici, des aliments) se continue intellectuellement par un surplus de sens dont ces objets sont investis. La contemplation des tableaux conduit à la méditation religieuse.

Symbolisme et méditation religieuse

Au Moyen Age, objets et décors (chacun ayant une signification symbolique) entourent les personnages. Au XV^{ème} siècle les éléments inanimés commencent à être peints seuls; choisis, isolés, ils gardent leur pouvoir d'évocation et se chargent d'un message signifiant. Les représentations de nourriture font allusion à des valeurs spirituelles; par elles on accède à des teneurs complexes, à des notions théologiques. Le pain et le vin rendent présents, comme dans l'Eucharistie, le corps et le sang du Christ; les épis de blé et le lierre évoquent la Résurrection et la Rédemption; un œuf et quelques légumes, éléments du menu de jour maigre, parlent de pénitence. Si les natures mortes du type «repas servi» dérivent du thème des Noces de Cana ou de la Cène, en retour elles

(10) Rembrandt, *Bœuf écorché*, 1655, Louvre; Francisco Goya, *Nature morte à la tête de mouton*, vers 1810, Louvre; *le Dindon pendu*, longtemps attribué à Vélasquez, plutôt d'un peintre italien de la fin du XVII^{ème} siècle, Louvre; Soutine, *Coq plumé et tomates*, 1925, collection particulière, Paris; Chardin, *La Raie*, 1725-26, Louvre.

renvoient à des épisodes et personnages bibliques. Les natures mortes, que l'on veut moralisantes, édifiantes, sont porteuses de significations symboliques: l'observation attentive de leurs objets, non mystiques à priori, incite, dans un monde chrétien, à des réflexions sur Dieu.

La nourriture luxuriante, lorsqu'elle traduit la variété de la création divine et humaine, qu'elle montre sa beauté et symbolise la richesse de la nature, devient moyen de glorifier le Créateur. A l'inverse, les Italiens et les Espagnols de la Contre-Réforme, qui proclame la grandeur divine jusque dans ses créations les plus humbles, comme les artistes français du premier XVII^{ème} siècle, protestants ou proches des jansénistes, apprécient les représentations de quelques légumes, de quelques fruits. Sobriété d'images naturalistes et humilité prônée par les théologiens se conjuguent dans les tableaux qui deviennent supports d'exercices spirituels. Au mysticisme rationnel prôné par les théologiens répond l'austère religiosité des natures mortes. Le frère chartreux Juan Sanchez Cotàn dispose dans une lumière particulière quelques fruits et légumes ordinaires qui composent un tableau irréel où trouve à s'épancher la ferveur religieuse de ceux qui le contemplent¹¹. Sous une forme différente, la même sobriété et la même tenue morale se trouvent chez Lubin Baugin, dont quelques gaufrettes proposent une expérience du retrait, une ascèse, un acte spirituel¹².

La méditation religieuse trouve un support privilégié dans la contemplation des vanités. La vanité, qui constitue un genre particulier et autonome de nature morte, est née dans les cercles érudits férus de théologie et de philosophie; elle conduit à une réflexion sur le néant et la fugacité de toute gloire terrestre, à partir d'objets représentatifs de la richesse de la nature et des activités humaines, juxtaposés à d'autres (comme le crâne) qui symbolisent sans ambiguïté le triomphe de la mort. Quête philosophique personnelle ou pratique religieuse, la méditation nourrie d'images et réminiscences textuelles sur la brièveté de l'existence et l'éphémère des plaisirs s'impose au-delà du XVII^{ème} siècle.

(11) Juan Sanchez Cotàn (1561-1627), *Coing, chou, melon et concombre*, Fine Arts Gallery San Diego, Californie.

(12) Baugin, *Dessert de gaufrettes*, vers 1630-1635, Louvre.

Vers d'autres fins

Les représentations d'aliments, aux marges du genre de la nature morte, ont pu servir les buts les plus divers: moyen de connaissance, geste politique ou manifeste artistique.

- Un moyen de connaissance. A la fin du Moyen Age les échanges diffusent de nouveaux objets, fruits, légumes. Le XVI^{ème} siècle s'ouvre à toutes les découvertes, à toutes les curiosités. On regarde différemment la nature. Les peintres portent un intérêt nouveau à ses produits, s'intéressent à l'insolite, au détail réaliste. La représentation précise et incisive des agrumes par exemple s'apparente au dessin scientifique. De riches amateurs font peindre leurs collections d'objets mais aussi de plantes comestibles. La tradition de l'observation scientifique est perpétuée jusqu'au XIX^{ème} siècle par les peintres du Jardin du roi, qui mêlent passion botanique et esthétique.

La préoccupation, sinon scientifique du moins intellectuelle, se reconnaît également dans des tentatives de mise en ordre des connaissances: les représentations de nourriture se plient à des regroupements classificatoires sur le thème des 5 sens, des 4 saisons, des 4 éléments, des 4 parties du monde, etc. A travers les compositions anthropomorphes d'Arcimboldo, fruits et légumes qui composent un visage humain¹³, c'est tout un cadre de pensée qui se donne à voir, une mise au jour des rapports complexes devinés entre les stratifications du monde.

- Un geste politique. Le cercle du politique est sans doute pris lui aussi, bien que peu déchiffrable pour nous, dans les réseaux comestibles d'Arcimboldo. Lorsque l'opposition politique veut se manifester, la dissimulation est de rigueur et sa lecture parfois incertaine. Elle choisit l'allusion, le double sens, l'innocent déguisement des animaux, ou plus rarement des fruits. Les magistrales leçons d'irrespect publiées par Philippon transforment la tête du roi Louis-Philippe en poire, et firent rire longtemps les opposants au régime et à la censure¹⁴.

(13) Giuseppe Arcimboldo, *L'Eté*, 1573, Louvre.

(14) Philippon, «Les poires», 1830, planche de 4 dessins (la métamorphose progressive du visage en fruit) vendue pour payer l'amende du journal le *Charivari*; Daumier, «Le passé,

Courbet peint une *Truite*¹⁵, toute vive mais déjà prisonnière d'une ligne. Ce tableau a été interprété comme une expression de sa propre souffrance (emprisonné après la Commune, puis réfugié politique en Suisse) et la figuration de son combat.

- Des manifestes esthétiques. Les natures mortes continuent d'être, au XIX^{ème} siècle, des «tableaux de salle à manger», que cette expression soit prise dans le sens péjoratif de Baudelaire¹⁶ ou généreux de George Sand¹⁷. Mais elles offrent également aux peintres de la deuxième moitié du siècle, qui réhabilitent un genre délaissé pendant des décennies, un espace privilégié pour mettre en œuvre leurs audaces, leurs découvertes, leurs théories. La séparation traditionnelle entre sujets nobles et sujets vulgaires est abolie. Quel que soit le thème, la fonction décorative et le message moral sont moins recherchés qu'une affirmation esthétique. Pour les artistes le sujet devient second et s'efface devant la force picturale. Manet, sans négliger le sens symbolique et allusif des objets qu'il peint, porte toute son attention à la «peinture pure»¹⁸ - comme Claude Lantier, personnage de son ami Zola¹⁹. Il n'est plus nécessaire d'exceller dans les grands genres; le talent se donne libre cours dans la nature morte, le lyrisme triomphe.

Cézanne crée les formes, qu'il veut simples et fortes, au moyen de la matière picturale. Dans ses constructions esthétiques il donne aux objets familiers, pommes, oranges ou oignons roses, le même rang qu'il accorde à la montagne Sainte-Victoire. Ses recherches sont bientôt suivies de celles des fauves, des cubistes, des expressionnistes, des néo-réalistes et des surréalistes. La plupart des courants de l'art au XX^{ème} siècle trouvent dans la représentation d'objets empruntés au quotidien (et parmi eux aliments et boissons) un moyen d'exprimer leurs théories et d'affirmer

le présent, l'avenir» (sous forme de poire tricéphale), 1834, lithographie parue dans la *Caricature* (édité par Philipon).

(15) Gustave Courbet, *La Truite*, musée d'Orsay, Paris.

(16) Critique du Salon de 1845.

(17) George Sand, *Correspondance* (tome IX), publiée par Georges Lubin, Garnier, 1972, lettre du 27 novembre 1850 à Emmanuel et Lovely Arago, à propos d'une étude de «l'excellent enfant» Lambert.

(18) Voir par exemple: Manet, *l'Asperge*, 1880, musée d'Orsay, Paris.

(19) Zola, *l'Œuvre*, 1886.

leurs convictions picturales. Leur démarche, pour novatrice, audacieuse et exploratoire qu'elle se veuille, garde des liens forts avec la tradition. Matisse, copiste et interprète de De Heem²⁰, renoue avec la somptueuse spiritualité et la méditation colorée des maîtres du passé, enrichies de résonances modernes.

L'histoire de l'art est une manière d'appréhender ces tableaux. Mais les natures mortes, fruits, légumes, viandes et boissons disposés, donnent à leurs spectateurs un appui pour de savoureuses méditations esthétiques, morales et philosophiques. Inviter à une histoire sociale des natures mortes, c'est aussi inciter à découvrir les aventures picturales des artistes.

(20) Vers 1894, Matisse copie au Louvre *La Desserte* de De Heem. Vingt ans plus tard, il revient à cette œuvre, qu'il interprète: *Nature morte d'après la desserte de J.D. de Heem*, Museum of Modern Art, New York.