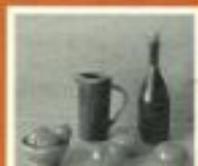


# Techniques

des Arts



## L'ART DES NATURES MORTES



L.1726 - 4 H. 58,00 F. RD



J.-B. OUDRY - (1696-1755) - "Nature morte avec un oiseau" - (Louvre)

J.-B. Oudry qui avait sa méthode pour peindre les objets métalliques (en retournant pour les reflets, le poli et le brillant avec des glacis nombreux, sur des dessous bien empâtés), avait aussi pour la plume quelques principes : « Pour ôter ce beau lisse dont la nature embellit cet objet, il faut un travail très uni depuis la première préparation jusqu'à la fin ; il faut, en même temps, que ce travail soit très net pour donner à la plume cet œil mince et délié qui la caractérise. L'on conçoit aisément que la térébenthine (NDR de Venise) n'y doit pas être épargnée. Des couleurs trop épaisses ne pourraient manquer de le rendre lourd et rucieux ».



J.B. Oudry  
1753





# LE MODELE EST EPHEMERE



Lorsque le modèle est périssable, il faut mettre en accord sa technique avec le sujet que l'on se propose de peindre. Pour celui qui souhaite, par exemple, capter le mouvement, le ciel..., l'aquarelle est un moyen artistique convenable. Quitte à reprendre ensuite, avec tout autre médium, la réalisation instantanée.

Ainsi, dans la nature morte, certains sujets, fleurs, fruits, gibiers, obligent à travailler rapidement. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), le peintre des « Chasses Royales », en ressent la nécessité et modifie alors sa pratique :

*« Les procédés requis pour peindre le poil et la plume tel que je viens d'en tracer l'idée, présupposent un point particulier de pratique que nous appelons peindre au premier coup. Elle m'est devenue familière par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent, étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement, surtout en été. Je me suis donc accoutumé à les expédier tout de suite et pense en avoir trouvé le moyen, et avec autant de fraîcheur, même pour les blancs, que si j'y mettais nos préparations successives ».*

Son « Tapis de Turquie » (1738), son « Lièvres, perdrix rouges et bécassines » (1740), ses faisans, ses tableaux de chasse sont ainsi faits, rapidement, en empâtant de grandes masses de couleurs, teinte sur teinte, jusqu'à obtenir une espèce de préparation semi-résistante. Il y revient avec des brosses et des pinceaux plus souples (en se mêlant aux dessous, en fondant les couches ou en les glaçant) et des couleurs plus liquides (avec de la térébenthine de Venise).

Quand le gibier se faisande, il faut faire vite, sinon la peinture reste inachevée, comme telles toiles de J.-S. Chardin ou d'Eugène Boudin.

Diderot en témoigne, en 1767 :

*« Chardin est un si vigoureux imitateur de nature,*

*tableau de gibier qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait, étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs ».*

Le « roi des ciels », quant à lui, apprenait consciencieusement son métier devant la nature immobile. Le peintre d'Honfleur louait alors, pour quarante-huit heures, ses modèles à un charcutier. Mais celui-ci revint, un jour, les lui reprendre plus tôt !

Ce nécessaire *fa presto* ne convient pas à tous les artistes. Le laborieux Cézanne, recommençant cent fois la même pomme, finit par épuiser ses modèles naturels. Il dut les remplacer par des fleurs artificielles ou des estampes de fruits, plus dociles, auxquelles il préféra bientôt un symbole encore plus inaltérable, le crâne.

Pour Courbet, sans le sou mais soucieux d'apprendre, tous les modèles sont bons : « Je mis un jour une serviette blanche sur ma table de nuit et sur cette serviette blanche un vase blanc. Blanc sur blanc, toutes les difficultés de la peinture. Mon modèle ainsi posé, j'essayais de le rendre, je l'ai bien fait cinquante fois, à la cinquantième, ça y était ».

Nicolas de Largillière enseignait la même chose à Oudry, pour revenir à lui : des fleurs uniquement blanches sur fond clair. Lorsque ce dernier voulait faire un vase d'orfèvrerie dans une symphonie de blancs, son maître lui conseillait :

*« Vous voulez peindre un vase d'argent qui ait une couleur blanche. Posez, à côté, d'autres objets blancs comme satin, papiers, porcelaines et ces blancs feront évaluer la teinte exacte du blanc qu'il faut pour votre vase d'argent ».*

# POUR ALLER AU

En cadrant la composition de la nature morte comme on fait un gros plan, le peintre met l'accent sur un motif bien précis. Néanmoins, l'ensemble des objets repose sur quelque chose et se découpe sur un arrière-plan. C'est, sur la toile ou la feuille, de la surface à remplir.

Que peindre donc, au fond et au-dessous ?

Généralement le plan horizontal, sur lequel est composée la nature morte, est aussi indéfinissable que le fond. On devine tout de même le plateau d'une table, ou la margelle d'une pierre.

Pour rendre matériel ce support, il suffit de détailler (éclats, veines du bois ou du marbre, grain de la pierre) ou d'agrandir très légèrement le cadrage. En effet, en faisant apparaître au-dessus de la base du tableau une simple bande de peinture contrastant légèrement, en valeur, avec la surface qui soutient les éléments de la nature morte, on rend visible l'épaisseur du plateau de la table (table rustique, table marquetée, table de bois blanc chez Cézanne) ou le galbe d'une moulure (console, autel).

Pour donner de la profondeur au tableau, on fait avancer sur le rebord une feuille, un couteau (voir plus bas) ou une partie du sujet. Tous les peintres ont joué avec la simplicité de ces deux artifices (rebord et débord) (Fig. 1).

De la même façon, un support recouvert d'une nappe (plus ou moins plissée), d'un tapis (plus ou moins orné), participe à la composition dès qu'il est un peu détaillé ou arrangé (par un bouillonnement par exemple). On ne le traite plus comme un aplat obligé, mais comme un élément véritable du tableau (Fig. 2).

En élargissant plus encore le cadre, on rend visible la table. Elle devient sujet comme les ustensiles, les fleurs et les fruits qu'elle supporte (Fig. 3).

Attention cependant, ce n'est pas parce que le support est rendu matériel que les éléments posés dessus n'auront pas l'air suspendus dans l'air...

L'immatérialité du fond (un mur au loin, sans doute) occupe tout de même une surface importante, autour et au-dessus de la composition. Tout est permis quant à sa couleur, mais rappelons que c'est par rapport à elle que se perçoit le sujet principal, d'une part, en valeur (un fond de la couleur dominante ou, au contraire, de la couleur complémentaire du groupe d'objets ou de fleurs, convient parfaitement à l'harmonie générale), d'autre part, en profondeur (à l'aquarelle gouachée ou au pastel, l'utilisation d'un papier teinté, même noir, est appréciable. Un fond rouge, par exemple, repousse le motif central en avant).

Ce fond uni se présente sous le schéma classique d'un aplat, les exemples en sont innombrables.

Gérard de Laresse (op.cit.) en proposait quelques-uns selon le sujet :

Dès qu'un dégradé, un changement d'intensité se fait percevoir au fond, c'est que quelque chose réfléchit la lumière ou intercepte une ombre. On peut ainsi varier la couleur d'un fond et conserver le pouvoir de

SUJET	FONDS
Raisin	Noir
Prune bleue, cerise Fruits bruns	Bleuâtre
Pomme, pêche, abricot	Gris foncé
Courge, melon, orange fraise	Blanc
Fleurs	Marbre bleu clair, olive fondé, pierre gris clair
Vert	Gris
Violet pourpre, bleu blanc	Fond chaud ou or, argent cuivre, bronze

mettre en valeur, par le coloris, le sujet central, en suggérant la matérialité d'un mur, même si cela reste flou (Fig. 4).

Le retour du mur, sur le côté gauche ou droit, permet de séparer le fond d'une ligne verticale (intersection du mur frontal et du mur fuyant), éventuellement utile pour la construction ou pour donner à l'arrière-plan une seconde valeur. A partir de là, deux possibilités sont offertes : soit le fond reste un décor qui se meuble, tout en restant vague, soit il s'affirme comme écran et entre dans la composition. On peut ainsi indiquer un mur véritable par quelques lignes de jointures, par un éventuel éclat de la pierre. Le fond se rapproche du sujet et affirme sa présence dans le tableau (Fig. 5).

La précision donnée aux premiers plans s'applique au fond, dès lors que la distance sujet principal — écran vertical se réduit à peu de choses. On a donc le loisir de détailler cet « arrière-plan » en en faisant une niche, construction utile par exemple, pour donner par le dessin un sentiment de profondeur (Fig. 6).

Cette profondeur infime peut encore être réduite lorsque le plateau horizontal disparaît et que le plan vertical devient l'unique support de la composition. L'utilisation d'une telle construction, avec un mur bien visible et frontal identifié à la surface de la toile, est courante pour réaliser ce qu'on appelle un trompe-l'œil. Cette manière de peindre, illustrée par Jacopo de Barbari (1504) et de nombreux artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, perpétue encore aujourd'hui (Fig. 7).

La combinaison des supports horizontal et vertical, offre enfin de nombreuses possibilités d'agencement puisqu'elle augmente la surface sur laquelle disposer les éléments (Fig. 8). Une variation du décor du mur rend le fond tout aussi présent : on le recouvre de papiers peints (voyez Derain). Un léger dessin, des teintes simples, permettent d'organiser l'ensemble de manière à mettre en valeur la composition centrale (ex : l'opus réticulatum de Matisse au fond de ses « Tulipes et huîtres sur fond noir »).

# FOND DES CHOSES

Le cas de la draperie est particulier. Elle s'apparente à un élément constitutif de la composition, comme l'est le sujet central. Il faut néanmoins éviter d'alourdir la disposition par des étoffes trop envahissantes (velours, peluches), auxquelles on préférera les tissus légers (soie, satin) (Fig.9). On peut disposer de draperie en rideau, s'ouvrant sur un fond indéfinissable. De toute façon, le modèle, toujours simple, permet de remplacer l'austérité d'un fond en aplat.

En tendant le rideau comme une toile de fond, on peut réaliser un décor comme au théâtre. Cette peinture dans la peinture constitue une de ces difficultés qu'appréciaient certains peintres, comme Largillière et Oudry, pour montrer leur dextérité : faire sentir la profondeur entre l'amoncellement des objets et le fond, donner le sentiment que ce fond est constitué d'une toile peinte et peindre correctement le paysage. Le sujet de cette toile de fond est généralement une architecture ou représente un paysage tout aussi factice (Fig.10).

Les amateurs de livres composent leurs natures mortes devant une bibliothèque. Le dos des ouvrages sert de fond, en définissant une couleur générale ou se distingue, en entrant, comme objet, dans le sujet même du tableau, avec la même précision que le plan central.

La nature morte à grande échelle (les marches de P. Aertsen ou les étals de F. Snyders) augmente l'importance du fond que le peintre s'évertue à meubler. La nature morte s'apparente alors plutôt à une « peinture de genre » (Fig.11). D'autant plus que, parfois, quelques objets animés, des êtres, y sont représentés. On avait vu des vers, des mouches et des papillons, certes, mais des souris, des chats, des chiens, des perroquets, des hommes !

L'intérieur de cuisine ou de salon, avec son mobilier et ses ustensiles, voire ses utilisateurs, met à mal l'appellation générique. Autant dire que « Tapis d'Orient, verre et cruche, plateau et fruits » (« La jeune fille endormie »), « Cruche, jatte, panier d'osier, pains et tissus » (« La laitière »), « Aiguière, grand plat et cofret » (« La femme à l'aiguière »), « Nappe, cruche, plat et citron à demi épluché » (« La dame avec deux gentilhommes ») sont des natures mortes de Vermeer !

Un autre élargissement, en profondeur (à l'inverse du processus de rapprochement), concerne toutes les natures mortes « à l'extérieur », (sujets de chasse par exemple ; voyez aussi les compositions de Salvador Dalí des années 1936 : « Echo morphologique », et 1938 : « Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage »). Les critères de réalisation combinent ceux du paysage, pour le premier, et l'arrière-plan ainsi que le ciel, et ceux de la nature morte, pour le sujet central (Fig.12).

À l'extérieur, il est encore possible d'utiliser les principes qui régissent l'intérieur. Quant à l'écran vertical, qui, plus ou moins proche, ferme la perspective, car on peut disposer un muret, un treillage ou un

ensemble de feuillage.

Tous ces fonds variés se combinent à convenance entre eux : table visible recouverte d'un tapis, léger débord du sujet central, mur frontal avec une suspension, retour du mur, ouverture vers l'extérieur... (Fig.13) (Voyez aussi comment un « Bouquet de fleurs dans une niche » de A. Bosschaert (1573-1621) s'ouvre sur un paysage embrumé).

La présence du fond, son éloignement de la scène (jusqu'à l'infini dans le paysage extérieur) ou son rapprochement (jusqu'au plan du support même de la peinture) posent dans la nature morte un problème de perspective.

Le rendu de la profondeur donne lieu, comme on l'a vu, à toutes sortes d'agencements par le dessin, et d'organisation par les valeurs colorées.

Les peintres se sont plus à suggérer les effets fuyants par d'autres moyens simples : en ouvrant, par exemple, à demi un tiroir au premier plan, en faisant saillir légèrement du rebord de la table une partie des objets, en utilisant le raccourci pratique d'objets usuels bien connus (dont on conçoit aisément la longueur) : l'échiquier ou le couteau.

## La peinture « au couteau ».

Si on apparente le couteau à une ligne, on obtient un élément pratique pour construire géométriquement le tableau (on peut éventuellement le remplacer par la fourchette ou la cuillère, le pinceau ou la pipe, l'archet ou la flûte).

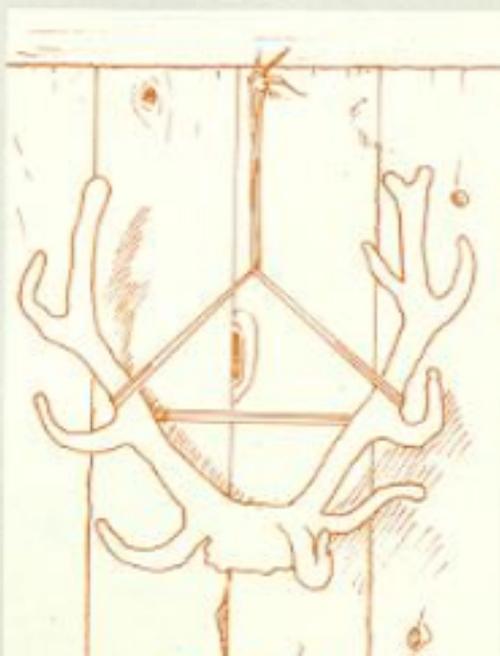
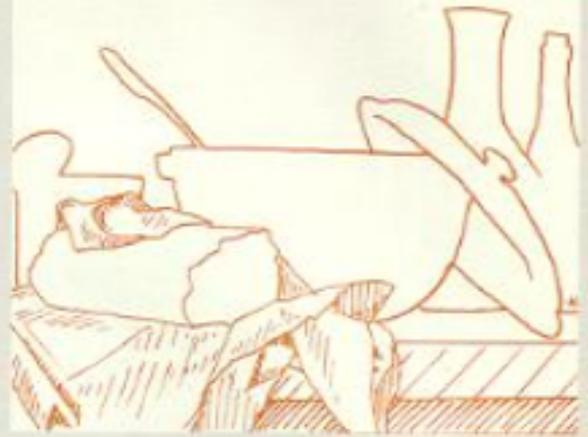
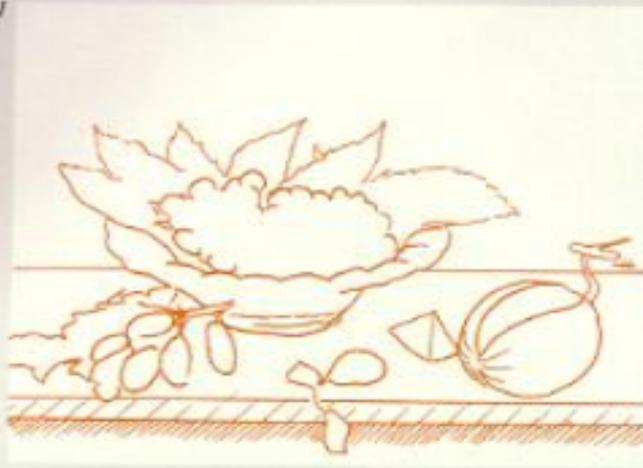
La suggestion d'une diagonale est la plus courante. L'indication d'une base horizontale, possible. La démonstration d'une ligne verticale est plus rare, car le couteau, posé sur la table, est disposé dans son raccourci le plus extrême, et donc le moins probant.

Dans le cas de la diagonale, le couteau se met à plat. On le place à 45° par rapport aux côtés de la table.

Sa position la plus courante, à droite ou à gauche, permet de définir le côté pentu de la construction pyramidale (Fig.14) ou d'orienter le regard vers le centre du tableau (voyez « le bocal d'olive » de Chardin, de 1763). La disposition en plein centre marque, elle, franchement une diagonale (Fig.15). La lame du couteau est pointée vers son point de fuite (au centre de la toile, voire son côté opposé) ; il y a peu d'exceptions (voyez pourtant Henri Fantin-Latour : « Fleurs et fruits » de 1865).

Les dispositions particulières du couteau dans l'organisation des objets (la pointe ne repose plus sur la table mais est surélevée sur un autre élément), ont le même but (Fig.16).

Un cas particulier est obtenu en faisant fuir la pointe à l'extérieur du tableau ; le couteau ne provoque plus d'effet centripète, mais sert à harmoniser un dessin pyramidal trop rigide dont il vient briser un angle, à gauche ou à droite. (Fig.17).





10



11



12



14



13

15

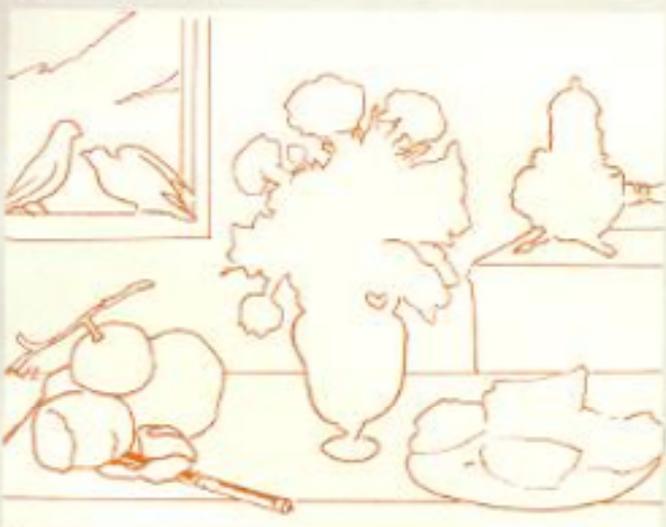


Illustration P. Lecoq d'après :

- 1- Louise Moillon : « Coupe de cerises et melon », 1633 ;
- 2- Anne Valayer-Coster (1744-1818) : « La jatte blanche » ;
- 3- J.B.S. Chardin : « Les débris du déjeuner », 1763 ;
- 4- J.F. Millet (1814-1875) : « Nature morte aux légumes » ;
- 5- H.H. Roland de la Porte (1725-1793) : « Pain, pêches et terreries » ;
- 6- Michel de Bonillon : « Vase de fleurs et papillon », 1654 ;
- 7- J.J. Bachelier (1724-1806) : « Trophée de chasse » ;
- 9- Pierre-Nicolas Huilliot (1674-1751) : « Un Plutarque ouvert, un globe terrestre, un eucrier, des livres » ;
- 10- J.B. Belin de Fontenay (1653-1715) : « Vase et corbeille de fleurs » ;
- 11- Marc-Antoine Bilecoq : « Intérieur de cuisine », 1783 ;
- 12- E. Delacroix : « Nature morte au homard », 1826 ;
- 13- Sébastien Stoskopff : « Les cinq sens », 1633 ;
- 14- Abraham Le Roy (début XVII) : « Déjeuner aux harems » ;



16



17

La délimitation de la base de la pyramide visuelle est réalisable avec le couteau parallèle au rebord de la table et au bord du tableau (Fig.18) (voyez aussi A.F. Desportes : « Le déjeuner maigre » de 1729).

Cela peut servir aussi à désaxer très simplement un sujet trop central (voyez les « Poires » de J.F. Millet, au musée de Boston).

Si le couteau participe à la construction (harmonie du dessin, indication du centre ou participation à la pyramide sur le plan frontal), il contribue grandement aussi à la mise en perspective du sujet.

La diagonale qu'il suggère crée l'illusion de la profondeur, mais son dessin même est prégnant. La simplicité de sa forme et sa caractérisation remarquable (lame, manche, approximativement moitié-moitié ; longueur connue de tous) permettent de lire immédiatement dans le raccourci du dessin la profondeur suggérée.

La lame pointée vers la ligne d'horizon contribue également à donner cette illusion, l'accélérant en outre car dans la construction même du couteau, la lame est fuyante par rapport au manche.

Tous les artistes de nature morte, de Peter Claesz à Cézanne, ont illustré ce principe d'une simplicité grandiose. Ils lui ont apporté aussi de très légères variations, en faisant déborder de la table le manche du couteau (toujours pour donner de la profondeur), allant parfois jusqu'à mettre l'ensemble du manche dans le vide, la lame coincée sous une assiette pour maintenir l'équilibre contrarié.

Pascal Lecocq

16- Ecole de l'Est (début XVIII<sup>e</sup>) : « Fiasque, pain et fromage » ;

17- Jacques Linard : « Les cinq sens », 1638 ;

18- Willem Claesz Heda : « Nature morte », 1633.

18

