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

Niveaux conseillés : cycles 2 et 3 de l'école primaire, collèges et lycées

La nature morte du XVIe siècle au XXe siècle

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 17e 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 Pascal s'étonne dans la citation ci-dessus 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 détermine 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, Herculanum 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 15e et même 16e siècles, 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 à l'époque, mais dont les codes ne nous 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 pêché 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 14e 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 16e siècle avec la première nature morte attestée, *Perdrix et armes* (1504) de l'Italien Jacopo de'Barbari

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

Un genre autonome.

La peinture des choses immobiles atteint sa complète maturité artistique au 17e 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,

? 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 soit protestants, soit 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 opulente 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 cabinets de curiosités, savamment enrichis par les colonies et marchandises importées.

Les vanités

Un genre particulier de nature morte se développe au 17e siècle : la vanité. La source religieuse en est le thème de saint Jérôme dans sa cellule : autour de lui, les livres et la bougie sont les symboles de spéculations intellectuelles, et le crâne 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 plus ou moins avec le 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 18e siècle, les vanités disparaissent et les compositions de fleurs et fruits ou les bouquets prospèrent comme tableaux décoratifs. Parmi les peintres du 18e 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

Dès la fin du 19e siècle, de jeunes artistes remettent en cause des 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.

Cézanne crée, avec quelques pommes et oranges, des compositions qu'il modifie au fur et à mesure de son tableau. Ce n'est plus l'imitation de l'objet sur le tableau qui importe mais son équivalent plastique.

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 angles 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 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.

Dans les *Demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso peint au premier plan une nature morte où chaque fruit de la coupe est évoqué par sa forme géométrique la plus proche : à la suite de Cézanne, le cubisme accentuera cette géométrisation des objets.

La couleur renforce impression et expression. Les couleurs réelles importent moins que leur rapport sur le tableau. Larges aplats et taches se substituent au modelé réaliste. Matisse, Nicolas de Staël, Morandi, Hélion explorent ces ressources de la couleur.

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 20e 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 du pseudonyme de 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 une forme affective de collections 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 de l'objet neuf. À la manière de ces fins de repas du 17e 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 détritus 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.

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.

Marinus van Reymerswaele

Seeland, vers 1493 - ?, ap. 1567
École hollandaise

Saint Jérôme dans son oratoire

Huile sur bois, 0,63 x 0,90 m
Musée des beaux-arts d'Orléans

Saint Jérôme est l'un des quatre Pères latins, qui se sont vu conférer le titre de docteurs de l'Église, avec saint Ambroise, saint Grégoire et saint Augustin qui fut son contemporain. Seul saint Jérôme n'a été ni évêque ni pape. Au 4e 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 couleur pourpre 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 selon la version de l'*Apocalypse* de saint Jean.

Dans cette vanité médiévale, 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 et annonce la Rédemption. Dans la reconstitution d'un des textes fragmentaires peint sur l'un des parchemins pliés sur l'étagère, cette phrase résume de manière évidente le sens du tableau : "Il nous faut mourir et nous serons comme des eaux répandues à terre et qui ne se rassemblent plus" (Samuel, livre 2, chap. 14, verset 14).

Accompagnant l'activité de saint Jérôme, d'autres objets représentés de manière rigoureuse illustrent ce texte. Sur l'étagère, le peintre fait preuve d'un grand souci de réalisme en recréant le désordre de livres et parchemins cotôyant une bougie et une pyxide. Ce motif prendra toute son indépendance dans les natures mortes aux livres, trompe-l'œil de faux placards en marqueterie et de bric-à-brac divers au 17e siècle.

Le peintre s'attache à varier les textures et teintes des papiers et 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, suggérée par un plan sombre, sont disposés des lunettes dans leur étui de cuir ouvert et un calame préparé et destiné à être mis à la ceinture lors de voyages.

Les imitations de bois d'un rouge sourd contribuent à l'aspect confiné de l'oratoire qui sied parfaitement au saint habillé tout de rouge. Dans cet espace réduit, seule la porte entrouverte laisse une place au 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 illustrent le style archaïque d'un gothique tardif empreint d'un maniérisme exacerbé et inquiet.

Jan van Hulsdonck
Anvers, 1582 – Anvers, 1647
École flamande

Corbeille de prunes et de cerises
Huile sur bois, 0,41 x 0,62 m
Musée des beaux-arts d'Orléans

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. C'est le cas de cette œuvre qui nous est parvenue dans un remarquable état de conservation.

La corbeille de prunes se détache sur un fond uni et sombre. La partie inférieure de ce fond est plus claire et figure une table de bois blond. 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.

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

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

Le souci de réalisme, voire d'illusionisme, 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 charnels et périssables.

Guilliam van Deynum

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

Le dessert de fruits

Huile sur bois, 0,31 x 0,24 m
Musée des beaux-arts d'Orléans

On ne connaît que peu de choses sur cet artiste, hormis une quinzaine de natures mortes d'assez grande qualité.

Celle qui est présentée ici se démarque par la simplicité de sa composition pyramidale et par son réalisme minutieux. 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- dévorée et l'écorce d'un citron qui s'enroule délicatement sur un verre à pied. Ces fruits entamés suggèrent une collation prise à la hâte. Ils semblent abandonnés dans un recoin obscur où ils risquent de se gâter très rapidement.

Le jeu de la lumière anime et rythme la composition en jouant avec la couleur des fruits et les reflets du verre à pied. Sur l'un des fruits, se détache nettement le reflet d'une fenêtre qui suggère un espace plus vaste qui celui qui est donné 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

Fruits sur un socle de pierre dans un paysage

Huile sur toile, 0,60 x 0,84 m
Musée des beaux-arts d'Orléans

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.

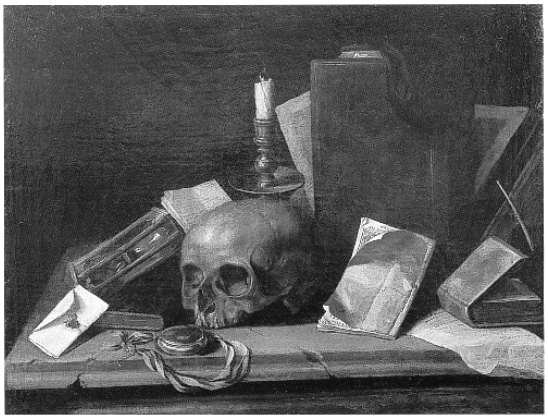
La composition, traitée de manière frontale, est très stable ; elle est allégée par la présence des silhouettes d'arbres et les nuages qui permettent la circulation du regard. Enfin l'évocation d'une flaque d'eau reflétant discrètement quelques fruits, atténue l'effet de pesanteur lié au socle de pierre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

Vanité, vers 1660

Huile sur toile, 0,54 x 0,67 m
Musée des beaux-arts d'Orléans



Placé sous le sceau du temps et de la mort, ce tableau nous présente un crâne entouré de livres sacrés, d'une lettre pliée, d'une bougie éteinte, d'un sablier et d'une montre.

Tous ces objets évoquent le cabinet de réflexion 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 17e 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 aux tons rabattus semble dépasser 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.

En donnant un peu de clarté et de douceur à l'ensemble, le jeu des couleurs oblige aussi le spectateur à s'attarder sur les objets qui appellent la méditation et le recueillement.

Jan van Os
Middelharnis, 1744 – La Haye, 1808
École hollandaise

***Fleurs et fruits*, vers 1774**

Huile sur bois, 0,67 x 0, 51 m
Musée des beaux-arts d'Orléans

La puissance décorative de cette composition et le rendu très minutieux et réaliste des fleurs et des fruits frappent le regard dès le premier abord.

L'agencement pyramidal des éléments naturels occupe presque tout l'espace de ce tableau traité en verticalité. Le fond paysager suggéré en second plan met en valeur les couleurs lumineuses et raffinées des fleurs et des fruits.

Le traitement des détails affirme la virtuosité de l'artiste à traduire les effets de matière et de lumière : velouté de la pruine des grains de raisin noir, fragilité extrême des fleurs épanouies, transparence des gouttes d'eau qui glissent sur l'entablement de pierre.

La présence des insectes et de la souris accentue cet effet de réalisme poussé jusqu'au trompe-l'œil. L'artiste, libéré des soucis du symbolisme religieux du siècle précédent, restitue avec brio le plaisir des cinq sens retrouvés.

La nature morte au XXe siècle

SOMMAIRE

Contexte historique et artistique ……. page 12

Repères pour l'enseignant ……... page 14

Activités pédagogiques …… page 15

Fiches d'œuvres ……. page 19

LA NATURE MORTE ET LA MODERNITE

Le terme de "nature morte" est donné aux tableaux qui représentent des objets usuels ou décoratifs et des choses inanimées telles les fleurs, fruits, légumes, gibiers ou poissons. Jusqu'au XIXe siècle, la nature morte tient la dernière place dans la hiérarchie des genres. Cet art d'imiter est mis en cause par des artistes comme Manet ou Cézanne. Ils explorent de nouvelles possibilités picturales qui influenceront les peintres modernes du XXe siècle.

I - Une autre perception de la réalité

Dès la fin du XIXe siècle, de jeunes artistes remettent en cause des principes académiques jugés trop rigides. Le choix des peintres s'étend alors 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 et motive des recherches artistiques novatrices.
L'espace perspectif issu de la Renaissance est bouleversé. 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 angles de vue dans une seule image.

II - La dimension plastique

La nature morte se prête particulièrement bien aux recherches plastiques des peintres sur l'espace, les formes et les couleurs. Ce n'est plus l'imitation de l'objet sur le tableau qui importe mais son équivalent plastique. Avant d'être une *Raie*, le tableau de Soutine est d'abord l'expression d'une matière picturale d'où surgissent formes et couleurs qui investissent la surface d'une toile. Diderot parlant du *Bocal d'olives* de Chardin (XVIIIe siècle) 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 impression et expression. Les couleurs réelles importent moins que leur rapport sur le tableau. Larges aplats et taches se substituent au modelé réaliste. La ligne cerne ces surfaces et la couleur se libère du dessin. Herbin ou Hélion explorent ces ressources de la couleur qu'ils ont approfondies dans leurs peintures abstraites avant de les faire réapparaître dans des natures mortes et des figures.

III - Une nouvelle approche : la série.

Avec la notion de série dans la production industrielle, la question de l'unicité de l'œuvre d'art devient si prégnante que certains artistes ont recours à des solutions extrêmes pour la résoudre, des *ready-made* de Marcel Duchamp aux séries de *Marylin* d'Andy Warhol.

Prenant de la distance avec cet héritage, certains artistes s'intéressent à la nature morte qui permet de concilier une réflexion sur l'objet et sa représentation tout en s'inscrivant dans la tradition picturale.
Ainsi, par le recours à la série, que Claude Monet a initiée de façon systématique avec ses *Meules* ou ses *Cathédrales*, Chaïm Soutine compose des oeuvres où la répétition quasi-obsessionnelle du même thème (glaïeuls, bœufs écorchés…) montre que l'acte pictural est premier par rapport au sujet.
Avec Chardin, déjà cité, ce sont le *Bœuf écorché* de Rembrandt, les *Crânes* de Cézanne ou les vanités du XVIIe siècle qui servent ici de référence : Gérard Gasiorowski reprend ce thème de la carcasse dans la série des *Lignes indéfinies* et Denis Laget, dans *Les Plagiaires de la foudre*, fait référence à la vanité avec sa série de crânes. Celle-ci a pour but de rappeler à l'homme, qu'étant mortel, il ne peut se permettre de gaspiller sa vie.

Avec l'avènement de la société de consommation et la démarche de récupération qui va se développer, l'intrusion d'objets réels dans la peinture et la sculpture au XXe siècle va orienter créations et débats artistiques contemporains avec une certaine radicalité. Cependant, quel que soit l'usage de ces objets - représentés, présentés ou détournés -, ils restent les témoins silencieux du rapport que l'homme entretient avec son univers matériel et ses mythologies.

Quelques notions pour mettre en scène ou étudier une nature morte
Conseils pour l'utilisation des coffres de manipulation

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.

Conseil : Sortir les objets de chaque malle (à disposition au musée sur réservation), puis procéder à différents essais avant de se fixer sur une composition. Ces essais consistent à sélectionner les objets qu'on souhaite utiliser, à modifier leur position dans l'espace (devant, derrière, debout, renversé, en dispersion, en concentration), à remplacer certains d'entre eux, à en ajouter ou en enlever.

Le cadre désigne la bordure qui encadre un tableau, mais aussi les limites de l'espace du tableau.

Conseil : Le cadre peut être placé lorsque la composition est mise en place pour ne pas gêner les manipulations.

Le format correspond aux dimensions du cadre. Il peut être horizontal ou vertical selon les natures mortes.

Conseil : Le cadre en bois peut être orienté verticalement ou horizontalement.

Le cadrage est l'action de cadrer. Il consiste à choisir avec précision ce qui sera ou non dans le champ du cadre. L'espace qui se trouve en dehors des limites du cadre est **le hors-champ.**

Conseil : Le cadre en bois peut se glisser devant la composition pour choisir le cadrage. Les objets qui sont alors hors-champ peuvent être déplacés ou retirés.

Le fond est la partie la plus en arrière dans une œuvre bidimensionnelle. Le fond participe à notre perception des formes qui s'y détachent.

Conseil : On peut varier les fonds (clair ou foncé, de couleur vive ou en demi-teinte, lisse ou plissé avec un tissu) parce qu'ils mettent en valeur des éléments différents de la composition à chaque fois (rapports de couleurs et de matières)...

L'angle de vue correspond à la position physique du spectateur par rapport au sujet :
- l'angle de vue est **normal** lorsqu'il se trouve au même niveau que le sujet,
- c'est **une plongée** lorsqu'il se place au dessus du sujet,
- c'est **une contre-plongée** lorsqu'il se place en-dessous du sujet.

Conseil : Après la mise en place de la composition et du cadre, on peut varier sa position, c'est-à-dire regarder assis, debout, en position surélevée, à gauche, à droite. La composition change et certains éléments se retrouvent plus ou moins hors-champ.

La lumière éclaire et rend visible tout ou partie des éléments du tableau. La source lumineuse peut être naturelle (lumière blanche) ou artificielle, située hors-champ ou interne au tableau (torche, bougie, lampe). Le **clair-obscur** est un effet pictural qui consiste à jouer avec le contraste produit par un éclairage faible, mais intense.

Conseil : En plongeant la salle dans la pénombre (à expérimenter en classe), on peut à l'aide d'une lampe électrique produire des effets visuels et des ombres portées qui modifient notre perception des choses et nos sensations.

Suggestions pour l'utilisation des coffres de manipulation en visite libre avec des élèves de cycle 2

Avant la visite avec les élèves

- Réserver le matériel au moment de la prise de rendez-vous.
- Demander à venir le découvrir personnellement avant le jour de la visite avec les élèves.
- Repérer les oeuvres que vous souhaitez commenter avec les enfants et choisir les coffres de manipulation dont le matériel est en cohérence avec le sujet de ces tableaux (fleurs, fruits, objets...).

☞ Le document *"La nature morte du XVIe au XXe siècle"* peut vous être fourni sur demande auprès du service culturel et pédagogique du musée.

☞ Une série de diapositives d'oeuvres du musée est à votre disposition en prêt.

Le jour de la visite avec les élèves

Durée globale de la visite : de 1h00 à 1h15mn.

I Utilisation des coffres de manipulation
Durée : 30 à 40 mn.
Organisation :
- Découverte collective, gérée par l'enseignant, du contenu d'une malle (procéder comme on le fera en petits groupes).
- Puis les élèves sont répartis en plusieurs groupes (4 au maximum).

Chaque groupe est géré par un adulte : prévoir le nombre d'accompagnateurs en conséquence.
Une "malle aux trésors" est mise à disposition de chaque groupe.

1/ Les enfants font l'inventaire de leur malle.
Ils touchent et découvrent tous les objets qu'elle contient : travail sur le vocabulaire; observation et description.

2/ Avec les objets de leur choix, les élèves composent une nature morte et lui donnent un titre.
A noter :
- Plusieurs fonds sont proposés. Le groupe choisit celui qui lui convient le mieux; on peut également choisir de garder le panneau de médium comme fond.
- un cadre amovible est mis à la disposition des enfants pour achever le travail de composition.

3/ Un regroupement de toute la classe permet à chaque groupe de présenter sa réalisation en expliquant ses choix : objets retenus, mise en espace, mise en valeur de certaines qualités sensorielles et plastiques...

4/ Avant de quitter la salle, chaque groupe range le matériel qu'il a utilisé.

II Découverte des oeuvres dans les salles

1/ Chaque petit groupe, acompagnés d'un adulte, va découvrir les oeuvres ciblées au préalable par l'enseignant. Les enfants vont identifier les natures mortes et parmi celles-ci, ils essaieront de retrouver celles où apparaissent des objets utilisés lors de la manipulation. L'adulte leur lit le titre.

2/ Synthèse :
Après regroupement de toute la classe, l'enseignant pourra mener les commentaires pour quelques oeuvres repérées par les différents groupes (si possible, une oeuvre par groupe). Les commentaires pourront reprendre des éléments de comparaison entre les compositions réalisées par les enfants et les oeuvres.

☞ Pour vous aider dans cette séquence, voir fiches d'oeuvres jointes au dossier *"La nature morte du XVIe au XXe siècle"*.

III Prolongements
Retravailler en classe à partir d'éléments découpés et créer une composition en deux dimensions.

Suggestions d'utilisations des coffres de manipulation en visite libre
Classes de cycle 3, de 6e et de 5e

Avant la visite avec les élèves

- Réserver le matériel au moment de la prise de rendez-vous.
- Demander à venir le découvrir personnellement avant le jour de la visite avec les élèves.
- Repérer les oeuvres que vous souhaitez commenter avec les enfants et choisir les coffres de manipulation dont le matériel est en cohérence avec le sujet de ces tableaux (fleurs, fruits, objets...).

☞ Le document *"La nature morte du XVIe au XXe siècle"* peut vous être fourni sur demande auprès du service culturel et pédagogique du musée.

☞ Une série de diapositives d'oeuvres du musée est à votre disposition en prêt.

Le jour de la visite avec les élèves

Durée globale de la visite : de 1h30 à 1h45mn.

I Utilisation des coffres de manipulation

Durée : 45 mn.

1/ Découverte collective du matériel contenu dans un coffre, sous la conduite de l'enseignant.
Travail sur l'identification des objets, acquisition et/ou renforcement du vocabulaire.

2/ Premier essai de composition collective
Les enfants viennent poser tour à tour un objet de leur choix sur le couvercle du coffre. Quand le groupe juge qu'il y a assez d'objets sortis, on se contente de modifier leur place pour améliorer la composition (tâtonnements et essais multiples).
Lorsque la composition satisfait le plus grand nombre, on choisit la couleur du fond, puis on pose le cadre. Il est alors possible de revenir sur la composition en fonction du cadrage souhaité.

3/ Deuxième séquence de manipulation
La classe est partagée en deux groupes, chaque groupe réalise sa composition avec le matériel d'un coffre en procédant comme précédemment. Un adulte par groupe supervise les opérations.

4/ Regroupement pour un temps d'échanges et de commentaires entre tous les élèves afin d'expliquer leurs choix, leurs difficultés, les effets obtenus.

5/ Avant de quitter la salle, chaque groupe range la matériel qu'il a utilisé.

II Parcours dans les salles

...pour découvrir et commenter quelques oeuvres en fonction du thème retenu par l'enseignant.
Les élèves devront alors différencier les natures mortes des autres genres de peinture. Ils pourront comparer les effets obtenus dans les tableaux à ceux qu'ils ont observés précédemment dans leurs compositions de groupes. Leurs observations devront porter sur :
- les formes
- les matières (opaques ou transparentes; lisses ou granuleuses...)
- les couleurs
- les effets de lumière et les ombres portées.

☞ Voir la fiche d'accompagnement sur la notion de composition et les fiches d'oeuvres proposées dans le dossier pédagogique pour vous aider à préparer cette séquence.

Si le temps imparti vous le permet, cette séquence peut associer un travail de croquis à celui du commentaire d'oeuvres...

LA NATURE MORTE	Activités pédagogiques

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.	

Nature morte : thèmes disponibles au musée

Fleurs et fruits
- Oeuvres à retrouver au premier étage
Jan Frans van DÄEL (1764-1840)
Nature morte de pêches et de raisin sur un entablement, vers 1819
Bouquet de fleur dans un vase de pierre sur un entablement, 1810

Christian van POL (1752-1813)
Un vase de fleurs sur une console de marbre, vers 1807

- Oeuvres à retrouver au deuxième étage
Guilliam van DEYNUM (av. 1596-1e moitié du XVIIe siècle)
- *Le dessert de fruits*

Jacob van HULSDONCK
- *Corbeille de prunes et de cerises*

Roelof KOETS dit Le Vieux (att. à)
Coupe de raisins et de pêches, vers 1636

Jan van OS (1744-1808)
- *Fleurs et fruits,* vers 1774

Légumes
- Oeuvres à rechercher au second étage
Hieronymus GALLE dit Le Vieux (1625-après 1680)
Nature morte, canard, oiseaux, lièvre et légumes sur le sol d'une cuisine

- Dans les salles d'art moderne et contemporain (niveau -1)
Auguste HERBIN
Nature morte, vers 1922-25

Objets
- Au premier étage
Ecole française du XVIIe siècle
- *Vanité*

- Dans les salles d'art moderne et contemporain (niveau -1)
Paul GAUGUIN (1848-1903)
- *La fête Gloanec,* 1888

Jean HELION (1904-1987)
Nature morte aux deux parapluies, 1948

Denis LAGET (né en 1958)
- *Les plagiaires de la foudre,* 1987

A noter : Les oeuvres précédées d'une pointe de flèche font l'objet d'une fiche documentaire dans le dossier *"La nature morte du XVIe au XXe siècle"*.

Paul GAUGUIN
Paris, 1848 – Atuona (Iles Marquises), 1903

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.

Fête Gloanec, huile sur bois, 38 x 53 cm, 1888.

Sur un guéridon, un bouquet de soucis est emballé dans un papier blanc. Près des fleurs, quelques fruits (poires, pommes) dispersés et un gâteau breton évoquent un moment de fête. Gauguin se trouve à l'auberge de Marie-Jeanne Gloanec où elle le reçoit et 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, ce dont s'acquitte Gauguin cet été 1888 avec cette nature morte à l'occasion de sa fête le 15 août (l'Assomption de la Vierge Marie).
D'emblée, la couleur s'impose. A 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. A cette gamme rougeoyante, Gauguin associe la couleur complémentaire : le vert des poires et de l'espace situé sous le guéridon. La couleur bleu surgit sous forme d'un bleuet au centre du bouquet, dans les reflets du papier blanc et dans le cerne épais de la forme du gâteau et produit avec le vert un contraste de couleurs froides et chaudes. Le tableau laisse entrevoir la rondeur de la table, auquel font écho les formes pleines et rondes des éléments. Le puissant arc de cercle de ce coin de 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 plane comme une page.

L'autre mot est une signature *Madeleine B.* qui est en fait le prénom de la sœur d'Emile Bernard, peintre et ami de Gauguin qui 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 de la nature morte, 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 de son autre tableau *La Vision après le sermon* (ou *La lutte de Jacob avec l'ange*) qu'il peint en 1888 peu après cette nature morte : composition décentrée, accords puissants du rouge, noir, 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, qui acheta ce tableau à l'aubergiste et le posséda longtemps, annonce les problématiques avant tout plastiques des artistes du XXe siècle avec cette remarque devenue désormais 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, Russie, 1894- Paris, 1943

Peintre français d'origine lituanienne, Soutine est souvent présenté comme l'un des artistes de l'Ecole de Paris (1910-1939). Il le doit au fait de son immigration à Paris en 1913 et de son intégration rapide à la communauté artistique de Montparnasse qui se réunit dans les ateliers de la Ruche. Il y côtoie entre autres des artistes juifs tels Zadkine, Chagall, Lipchitz ou Modigliani. Sa vision tourmentée et tragique apparente ses oeuvres au courant expressionniste.

***La Raie*,** huile sur toile, 1923.

La Raie est l'un des premiers thèmes qu'il puisera chez les grands maîtres en se référant aux natures mortes de Chardin. Il en peindra lui-même plusieurs. Dans d'autres séries, il reprendra le thème des bœufs écorchés chez Rembrandt et représentera d'autres animaux mutilés comme les volailles pendues par la tête ou les pattes (*Le dindon,* 1924 ; *Le coq mort,* 1926).
Dans ce tableau, 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 étalées 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 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 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. Le bleu est plutôt un bleu de Prusse cher à l'artiste qu'il utilise fréquemment comme couleur de fond en juxtaposition avec ses rouges puissants. La raie mêle le « rouge-sang » et le « rouge-feu ». Ce rouge intense est celui des « terribles passions humaines » citées par Van Gogh dans ses écrits, de celles qui peuvent conduire à la destruction. Ces deux couleurs de même valeur ont des qualités spatiales opposées : le bleu a tendance à s'enfoncer, tandis que le rouge sort de 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 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 et à en extraire l'indicible détresse de la solitude et de la souffrance.

Denis LAGET
Valence (Drôme), 1958

Denis Laget est né le 25 novembre 1958 à Valence. Il fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne au début des années 80. Avec son ami Philippe Favier, il est associé à la « Figuration Libre » et participe dès sa sortie de l'école à des expositions internationales. Il a commencé par des vanités et des figures d'anges. Puis sa figuration s'est recentrée sur le motif banal mais qui fait référence à l'histoire de l'art (crânes de Cézanne, citrons de Manet ou harengs saurs de Soutine) ainsi que sur la matière picturale.

Les Plagiaires de la foudre, huile sur toile, 1987
17 éléments de 40 x 50 cm et 4 éléments de 50 x 40 cm.

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. Il se concentre 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. Il a déclaré qu'il aimerait peindre n'importe quoi. Cependant, l'objet à peindre doit avoir d'étroites relations avec le médium qu'il s'est choisi : la peinture à l'huile.
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 XVIIe 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.