

La nature morte est-elle réfractaire à la théorie?

Didier Prioul

Référence :

PRIOUL, Didier, « La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, automne 2018, p. 8-21.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-2-2-Prioul.pdf>

Didier Prioul

La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ?

La nature morte, tout en étant un genre appartenant à la grande catégorie du réalisme, est d'abord une peinture déterminée par les objets qui la composent et par le regard du spectateur. L'attention se porte sur la représentation des objets et des choses pour leurs qualités illusionnistes plutôt que de se tourner vers une activité d'interprétation. L'illusionnisme du trompe-l'oeil, qui attire et peut même fasciner, est une source de plaisir que la théorie de l'art s'est employée à désavouer. Philippe Junod a bien résumé la question en trois mots dans un article sur « les avatars de la mimesis » : naïveté, vulgarité et passivité¹. Le peintre académique Thomas Couture l'a mise en image en 1865 cette mimesis du vulgaire dans un tableau qu'il intitule *La Peinture réaliste* et dont il nous donne l'explication dans *Méthodes et entretiens d'atelier* :

De chute en chute nous sommes arrivés au Réalisme. Permettez-moi de vous entretenir un peu de cette trop fameuse école. [...] Je représente l'intérieur d'un atelier de notre temps, cela n'a rien de commun avec les ateliers d'autrefois, où l'on voyait les fragments des plus beaux antiques [...] Mais grâce aux progrès modernes en matière d'art [...] Le Laocoon est remplacé par un chou, les pieds de Gladiateur par un pied de chandelier [...]. Pour le peintre, car il y a un peintre dans ma composition, c'est un artiste studieux, fervent, enfin un illuminé de la religion nouvelle; il copie, quoi ? C'est bien simple, la tête d'un cochon, et pour siège que prend-il ? C'est moins simple : la tête du Jupiter olympien².

Cette satire féroce concerne le peintre qui se soumet à l'objet et se laisse contaminer, lui et sa peinture, par le vulgaire, c'est-à-dire par le plaisir de l'œil qui l'a rendu servile. À l'opposé de l'artiste qui étudie l'Antique, le peintre réaliste ne fait pas l'effort de sélectionner pour comprendre la beauté idéale, une beauté qui n'existe pas dans la nature mais qui est le résultat du discernement et du choix. Le peintre réaliste s'abandonne à l'illusion du plaisir vrai. Cette condamnation de la naïveté du peintre discrédite ses tableaux et renvoie la nature morte au bas de

l'échelle dans la hiérarchie des genres. Philippe Junod pousse son raisonnement plus loin et associe la hiérarchie des genres à celle des plaisirs³. En s'adressant au plaisir sensuel de l'œil – un plaisir animal dira le peintre et écrivain anglais John Ruskin⁴ – le peintre ne permet pas au spectateur de s'initier au plaisir de la connaissance intellectuelle, que seule peut offrir la peinture d'histoire. John Ruskin a des mots très durs pour qualifier l'imitation dans *Modern Painters* qu'il juge méprisante en raison de son pouvoir de tromperie, de telle sorte que le spectateur remplace le sens de la vue par celui du goût devant un panier de fraises, du toucher devant des oignons qu'il veut saisir, de l'odorat face à un vase de fleurs⁵.

Ces discours dévalorisants sont prononcés par des théoriciens et des critiques qui ne sont pas des artistes ou par des peintres qui ne pratiquent pas le genre de la nature morte. Tout cela ne veut pas dire pour autant que la nature morte cesse d'exister, c'est même le contraire. C'est dans ce contexte que les artistes du Québec commencent véritablement à faire de la nature morte l'une des composantes de leur carrière artistique lors de leurs séjours de formation en France. Il faut donc se demander comment un peintre comme Suzor-Coté s'y est pris pour occuper une place dans un marché de l'art passablement encombré, car si la nature morte est bien un tableau avec un sujet du quotidien reconnaissable par tous, cela n'en fait pas pour autant un objet esthétique. Le peintre a-t-il recours à certaines astuces pour s'assurer d'un minimum de sérieux auprès des acheteurs, lorsqu'il lui présente une peinture si littérale ? C'est la première question à laquelle il nous faut répondre. Elle prépare l'interrogation essentielle : celle de saisir le rapport qu'Ozias Leduc pouvait entretenir avec le genre de la nature morte, apparemment éloigné des questions fondamentales qui le préoccupent.

Pour les artistes du XIX^e siècle, la nature morte ne s'apprend pas à l'École des beaux-arts de Paris ni dans les académies privées, Julian ou Colarossi. Tout ce qui appartient au domaine de la vie quotidienne, – le dessin de l'objet, du légume ou de la fleur – s'apprend dans des écoles de métiers, pour former des ouvriers capables de rénover et d'embellir les produits de consommation, le textile, la tapisserie ou la porcelaine⁶. La nature morte se trouve ainsi toujours liée à la vieille opposition entre les arts mécaniques et les arts libéraux, entre la parfaite maîtrise d'un savoir-faire pratique et le programme de formation qui intègre les arts dans un système d'éducation lettré.



Figure 1 : Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Still Life with Flowers and Fruits*, 1866, huile sur toile, 73 x 60 cm, New York, MET (Purchase, Mr. and Mrs. Richard J. Bernhard Gift, by exchange, 1980), commandé à l'artiste par Michael Spartali, diplomate grec en poste à Londres. Creative Commons Zero (CCO)

Ce rappel est important, car au moment où les artistes du Québec se forment à Paris pour être reconnus dans leur profession, la peinture est toujours une affaire sérieuse faite de codes, de normes et de règles. C'est la performance de son esprit que l'on expose au Salon si l'on veut se distinguer et s'imposer, pas celle de sa main. François Bonvin, qui a renouvelé l'art de la nature morte en France en réunissant en un tout novateur l'art des flamands, des espagnols et de Chardin comme dans sa *Nature morte à la côte de bœuf*, ne les exposait pas au Salon⁷. Il présentait ses portraits et, surtout, ses scènes de genre. C'est vers Londres, la Royal Academy et les collectionneurs privés, que Fantin-Latour dirigera ses tables garnies et ses admirables bouquets de fleurs (fig. 1), réservant sa carrière de portraitiste au milieu parisien. Même après 1870 et son mariage avec Victoria Dubourg, elle-même peintre de fleurs renommée, il poursuivra son association avec les marchands anglais et français pour ses natures mortes, suite à des tentatives de reconnaissance désastreuses aux Salons parisiens de 1873 et 1874⁸. La peinture de nature morte a donc bien un statut d'objet différent dans le milieu artistique officiel, même à Londres alors que les *Capucines doubles* (fig. 2) de Fantin, peintes en 1880, sont acquises en 1884 par le South Kensington Museum (ancêtre du V&A aujourd'hui) comme un exemple scolaire pour apprendre le dessin dans les

écoles⁹. Le Salon peut donc se révéler être un piège pour l'artiste et Suzor-Coté l'a bien compris, n'exposant jamais de nature morte au Salon des artistes français durant ses années parisiennes et, en petit nombre, lors des expositions du printemps à Montréal. En dix ans, de 1892 à 1902, il n'en présenta que quatre sur un total de trente-trois tableaux et dessins¹⁰.



Figure 2 : Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Capucines doubles*, 1880, huile sur toile, 62,8 x 42,5 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection

Le piège, c'est le regard bien aiguisé d'un critique intelligent et compétent, comme celui de Huysmans au Salon de 1880. D'entrée de jeu, il pose le contexte d'ensemble, avant de commenter des œuvres en particulier :

Les peintres de nature morte sont devenus d'une habileté vraiment étonnante. Tous connaissent maintenant à fond le maniement de leur outil, et aucun de ces procédés, de ces trucs qui arrivent à donner l'illusion d'un faire large, n'est désormais inconnu des plus piètres d'entre eux. Selon le goût des visiteurs ou les besoins de la vente, ils prennent telles ou telles recettes et servent, à la minute, le plat du jour, le mets en vogue. Leur ingéniosité peut satisfaire l'esprit superficiel du public, mais les artistes ne s'y trompent pas, et c'est avec une certaine tristesse qu'ils passent devant ces œuvres d'artisans¹¹.

Et, lorsqu'il commente plus longuement la *Courge* d'Antoine Vollon, c'est à la main et à la facture du tableau qu'il adresse ses louanges :

M. Vollon [...] étale, cette année, sur la cimaise, une étourdissante courge. Dans un cadre noir, son potiron est posé sur un fond sombre, près d'un coquemar de fer et d'une écuelle à manche de cuivre jaune. Jamais pétard plus extraordinaire, plus aveuglant, n'a jailli d'une toile. Turgide, gonflé, apoplectique, barbouillé de cinabre et d'orange, pareil à une boule de feu, ce potiron flambe dans la nuit du tableau, détonne au milieu des grêles peintures qui l'entourent, écrase tout ce qui l'entoure. La facture en est audacieuse et ample; c'est peint à grands coups, enlevé comme d'un jet, pétri à la force du pouce; c'est la fougue des portraits de Frans Hals transportée dans la nature morte¹².

Huysmans est aussi sans concession pour ceux qui s'aventurent au-delà des règles attendues, transformant la nature morte en un petit récit :

Je signale encore, mais non pour les mêmes motifs, un tableau ainsi arrangé : un revolver est posé sur une table à côté d'une lettre ouverte, annonçant que le jury de cette année refuse au peintre ladite toile. Un bout de testament complète la scène. Cela s'appelle de la peinture à idées et d'aucuns même trouvent cette plaisanterie spirituelle¹³.

L'apport de Huysmans à la critique de la nature morte est important car il énonce deux conceptions opposées de la perception. La première produit des œuvres d'artisan, elle renvoie à une sclérose du regard qui sait voir sans pour autant regarder. La seconde est une injonction faite aux peintres d'apprendre à voir, de sortir des vieilles routines et de l'atelier :

Où est le peintre qui nous ait peint des fruits en plein jour ? – Nulle part. – Tous persistent dans le procédé des lumières factices; partout des enténébrements, des fonds noirs servant de repoussoir aux taches vives des bibelots ou des fleurs, aucun artiste qui ait tenté de s'attaquer à la nature, franchement¹⁴.

En imposant à l'artiste de peindre directement dans la nature, Huysmans exprime le paradoxe fondamental de la peinture de nature morte qui doit précisément mettre la nature à distance pour que le tableau puisse exister : les fleurs du jardin sont coupées et arrangées dans un vase, les fruits et légumes scénarisés sur une table et les objets privés de leur fonction utile. En même temps, et c'est l'autre

composante du paradoxe, les objets peints doivent être des objets dont le spectateur connaît l'usage selon la formule de Bergson dans *Matière et mémoire* :

Reconnaître un objet usuel consiste surtout à savoir s'en servir. [...] Mais savoir s'en servir, c'est déjà esquisser les mouvements qui s'y adaptent, c'est prendre une certaine attitude ou tout au moins y tendre par l'effet de ce que les Allemands ont appelé des « impulsions motrices » (*Bewegungsantriebe*). L'habitude d'utiliser l'objet a donc fini par organiser ensemble mouvements et perceptions, et la conscience de ces mouvements naissants qui suivaient la perception à la manière d'un réflexe, serait, ici encore, au fond de la reconnaissance¹⁵.

Matière et mémoire a été publié en 1896 et je ne dis pas que les peintres de nature morte ont lu Bergson mais, plus simplement, qu'ils mettent en image un rapport à l'objet, à travers lequel la société industrielle et bourgeoise de leur époque s'identifie matériellement et symboliquement¹⁶. Suzor-Coté, arrivé à Paris au printemps 1891, a bien vite compris ce que l'expression « une certaine attitude » veut dire, autant pour lui-même, en travaillant sur son propre corps et son identité¹⁷, que par sa peinture, en mettant l'œil de son spectateur à l'épreuve du plaisir matériel.

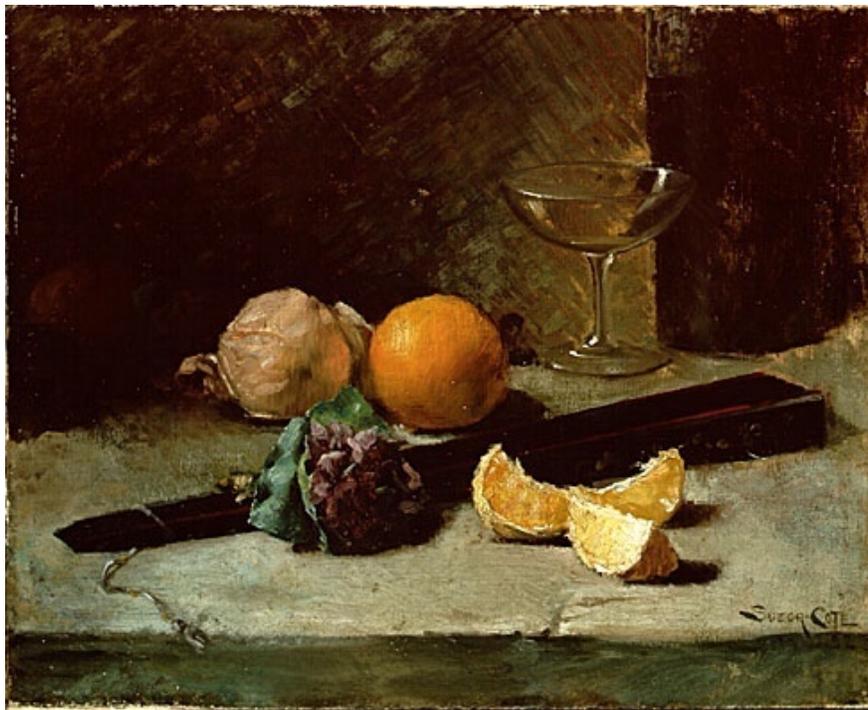


Figure 3 : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), *Nature morte*, 1892, huile sur toile, 33,1 x 40,6 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal

Avec sa *Nature morte* de 1892 (fig. 3), on découvre à la fois le sujet du tableau et un dispositif visuel. La composition est coupée en deux par l'éventail refermé sur lequel s'appuie un bouquet de violettes, séparant la narration implicite en deux temps. Au plan moyen, l'orange à peau nue s'approche de sa voisine, encore emballée dans son papier de soie alors que la coupe de champagne est en attente, devant une bouteille de vin entamée. Tout se joue à l'avant-plan et en pleine lumière avec l'orange offerte, prête à être consommée, quartier après quartier. Si l'on en croit les préceptes académiques de la théorie de l'art, on dira que Suzor-Coté a peint une œuvre vulgaire pour un spectateur naïf, d'autant plus qu'il travaille lourdement la matérialité de sa surface picturale, transformant l'espace visuel en espace tactile. Mais Suzor-Coté n'adresse pas ses natures mortes à la théorie mais au marché de l'art. Pour cela, il a mis en place un procédé d'attrait assez astucieux en indiquant à l'acheteur potentiel l'attitude à prendre devant le tableau, celle d'un rapport de connivence qui établit une forme d'entente tacite entre deux personnes, le peintre et son spectateur. Elle se réalise dans un non-dit, sous la forme d'une communication discrète qui s'exprime également par le titre des œuvres. Celui-ci ne sert plus à nommer l'œuvre mais à fabriquer du rêve comme c'est le cas de *Monsieur est servi*, une nature morte aujourd'hui disparue¹⁸.



Figure 4 : Ozias Leduc (1864-1955), *Les trois pommes*, 1887, huile sur carton, 22,7 x 31,7 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal

Ozias Leduc n'a pas suivi le parcours européen de la plupart des artistes canadiens et il est bien loin de ces procédés pour attirer le spectateur. Quand un peintre de

vingt-trois ans commence sa carrière en 1887 avec trois pommes dans une assiette (fig. 4), le plaisir des sens n'est pas vraiment au centre de ses préoccupations. Il se donne plutôt un problème de composition qu'il essaie de régler visuellement : comment positionner un point (l'assiette de pommes) en le plaçant à l'intersection de deux plans dans l'espace. Avant d'être un tableau avec un sujet, *Les trois pommes* sont la résolution visuelle d'une géométrie : le plan du banc – un rectangle dans l'espace – est coupé par le fond du tableau, un plan perpendiculaire. Pour faire illusion, il décale son banc vers la gauche, de telle sorte que l'on voit le fond du tableau comme une absence d'espace, un plan uni presque noir qui sert d'écran aux trois pommes dans leur assiette pour les faire rayonner. Leduc n'a jamais exposé cet exercice qui ne porte d'ailleurs pas le titre de nature morte et qui doit une partie de sa renommée au fait qu'il l'ait échangé en 1943 avec un tableau de dimensions semblables de Borduas, *Les Écureuils*¹⁹.



Figure 5 : Ozias Leduc (1864-1955), *Nature morte, oignons*, 1892, huile sur toile, 36,5 x 45,7 cm, Joliette, Musée d'art de Joliette

Il faut attendre l'année 1893 pour que Leduc montre sérieusement ce qu'il entend par l'imitation des objets alors qu'il présente en mars deux natures mortes à l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada à Montréal²⁰ : *Nature morte, oignons* et *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle* (fig. 5 et 6). Un mois plus tard, elles feront partie de la sélection canadienne pour l'exposition universelle de Chicago où elles seront exposées durant six mois dans le pavillon

des arts²¹. Retournées à l'artiste en novembre 1893, ce seront les deux seules fois où les œuvres seront présentées conjointement du vivant de l'artiste. En les exposant côte-à-côte (les numéros se suivent)²² et en les inscrivant dans un genre commun, celui de la nature morte, Leduc nous oblige à les regarder comme une paire, non pas comme deux œuvres distinctes, d'autant plus qu'elles ont les mêmes dimensions²³. En 1892, avec *Les oignons*, Leduc peint des choses naturelles et des objets fabriqués : des oignons, une bassine en fer blanc poli et un couteau. En 1893, et selon le titre du tableau – *Étude à la lumière d'une chandelle* – il ne peint pas des objets, bien que ceux-ci soient présents dans le tableau, il se donne un problème de peinture à partir de formes semblables. L'horizontale de la table, similaire dans les deux œuvres, et le lien que Leduc manifeste discrètement en faisant rouler deux oignons rouges du premier tableau dans le second, ajoutent à l'évidence d'une paire. L'essentiel se trouve surtout dans les formes elles-mêmes, car hormis la verticale de la bougie et la diagonale du couteau, tout ce que Leduc a retenu présente des formes convexes, en relief, beaucoup plus rarement en creux (le bol, la cuillère, l'assiette du bougeoir). Alors ? Que faut-il en penser, sachant qu'il n'y a rien de gratuit dans l'art de Leduc ?

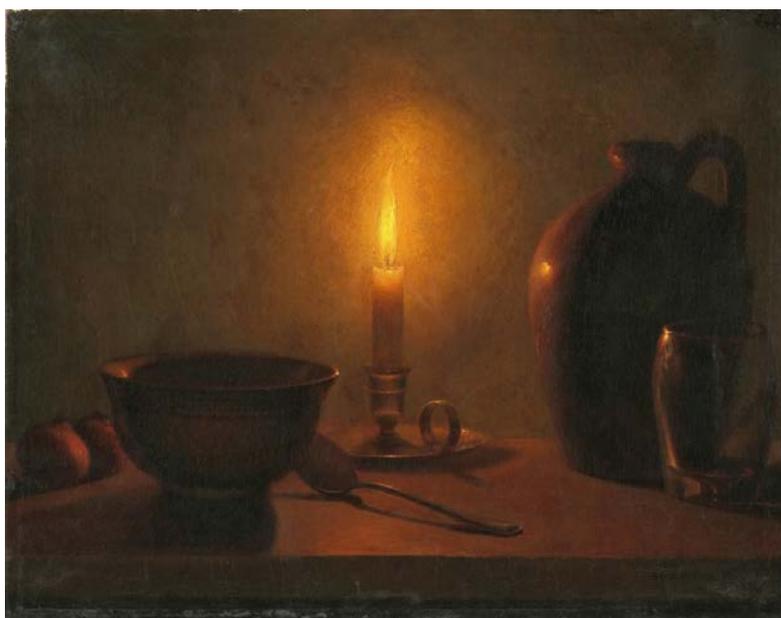


Figure 6 : Ozias Leduc (1864-1955), *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle*, 1893, huile sur toile, 36,1 x 46,2 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (intitulé erronément *Le repas du colon*) © Succession Ozias Leduc/ SODRAC (2017)

Un premier élément de réponse se trouve dans les théories de l'art qui mettent la lumière et la couleur au premier plan de leur réflexion, à commencer par celle qui

a fondé toutes les autres, le *De Pictura* d'Alberti²⁴. Toutes les couleurs sont un mélange, hormis le blanc et le noir purs. Pour percevoir les variations de leurs teintes, il faut placer des objets sous la lumière qui, elle-même, n'est pas visible en soi mais est la condition qui permet à la couleur d'être visible. En réduisant ses deux tableaux à une même gamme chromatique tout en rendant visible le point d'origine, le blanc pur de l'oignon coupé au premier plan, Leduc travaille deux situations opposées d'un objet sous la lumière : une lumière qui éclaire, extérieure au tableau, et une lumière éclairante, intérieure au tableau. La première est la lumière naturelle du soleil; la seconde la lumière artificielle de la bougie. La première rend les objets transparents à l'œil de l'observateur; la seconde les opacifie. Ces deux tableaux ne sont pas opposés mais complémentaires, car il est impossible de séparer la transparence de l'opacité en art et Leduc a consacré toute sa vie à ce problème.

Ce qui nous conduit au second élément de notre réponse, qui demande de faire intervenir un troisième tableau dans la discussion, peint en 1892 et connu sous le titre de *La Phrénologie* (fig. 7), jamais exposé lui aussi et dont nous n'avons aucune idée du titre que Leduc lui donnait²⁵. On y retrouve le même verre de l'étude de lumière qui sert en fait à faire tremper les pinceaux²⁶. C'est donc bien, toujours, de l'atelier du peintre dont il est question. On sait bien aujourd'hui que la phrénologie, acceptée comme une science véritable au XIX^e siècle, est une utopie. On n'a pas accès au cerveau à partir des bosses du crâne qui ne se cartographie d'ailleurs pas, de manière universelle. Mais, pour assurer sa crédibilité, cette utopie n'a reposé que sur une seule règle, celle de la transparence absolue des êtres, des choses et du monde en démontrant que la frontière ultime, celle de l'opacité du cerveau, pouvait être franchie et rendue transparente, celui-ci étant devenu un simple langage pour qui savait le comprendre²⁷. Le genre de la nature morte est alors utilisé par Leduc comme un dispositif visuel de démontage de la représentation mimétique. Il nous montre l'absurdité de la recherche absolue de la transparence : on peut rendre des oignons transparents grâce à la lumière du soleil qui les éclaire, on les voit distinctement et nettement, mais on ne rend pas transparente la pensée. À la tête du phrénologue, il oppose la flamme de la bougie – située au même plan dans les deux tableaux. Ainsi, dans l'intervalle de deux années, 1892-1893, et en trois tableaux appartenant au même genre de la nature morte, Leduc a retourné la théorie de l'imitation du réel en démontrant que ressemblance et représentation ne sont pas des synonymes²⁸.

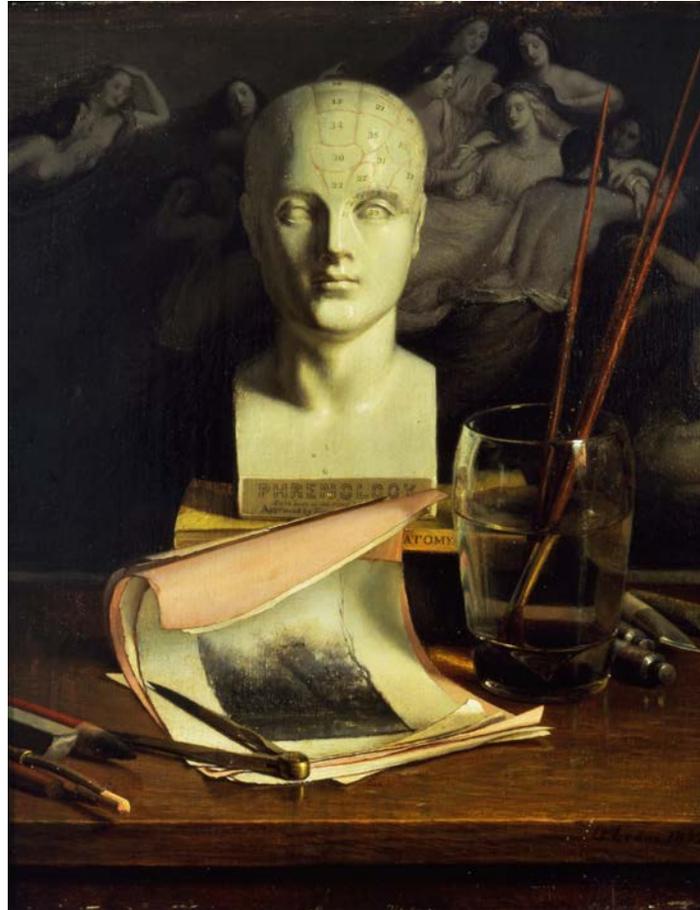


Figure 7 : Ozias Leduc, *La Phrénologie*, 1892, huile sur panneau de bois, 33,8 x 27,2 cm, collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

À la question posée au départ – La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? – on peut maintenant y répondre positivement, si l'on comprend la théorie de l'art comme une norme de jugement qui ne voit pas d'écart entre l'objet imité et l'objet réel (la fraise peinte pour la fraise à déguster et le plaisir devient alors la qualité du vulgaire). On y répondra avec beaucoup plus de précaution et de réserve, car Leduc nous mène plus loin en nous montrant que la nature morte est non seulement ouverte à la théorie mais qu'elle l'exhibe. C'est la conséquence qu'il faut tirer des natures mortes de Leduc alors que le face à face de leurs surfaces illusionnistes avec le spectateur sont une provocation qu'il adresse à l'œil pour saisir l'esprit. Leduc pense par l'image et fait de ses natures mortes des surfaces d'appel, au sens d'un arrêt sur image et du pouvoir esthétique, étudiés par Baldine Saint Girons :

L'arrêt sur image n'est pas extérieur au tableau, il surgit dans son sein même. [...] le pouvoir esthétique est ce qui nous rend sensibles, c'est-à-dire présents et perméables, à l'apparaître de ce qui apparaît. Il est ce par quoi le monde exerce ce que Bachelard qualifiait sa « provocation ». Il y a un appel du monde, qu'on peut, certes, fuir et négliger, mais auquel on peut choisir de répondre. De la production d'un véritable « travail esthétique » qui nous conduit à reconnaître et à prendre en charge l'apparaître comme apparaître²⁹.

Notes

¹ Philippe Junod, « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimésis », *Mimésis. Approches actuelles*, sous la direction de Thierry Lenain et Danielle Lories, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 32 et 34 : « Le trompe-l'oeil, enfin, est suspect de passivité, de servilité, d'absence de choix et de discernement ».

² Thomas Couture, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, s. éd., 1867, p. 154-156 (Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, V-35659. *La Peinture réaliste*, une huile sur panneau de 1865, est conservée à la National Gallery of Ireland à Dublin (inv.NGL.4220).

³ Philippe Junod, *Ibid.*, p. 30-31 et la section intitulée « La dialectique de la chèvre et du chou », p. 34-40.

⁴ John Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, Part. I « Of General Principles », Section I « Of the Nature of the Ideas Conveyable by Art », chapter IV, « Of Ideas of Imitation », §2, « Real meaning of the term » : « [...]we only know that there is no man who does not feel pleasure in his animal nature from gentle surprise, and that such surprise can be excited in no more distinct manner than by evidence that a thing is not what it appears to be ». Nous citons d'après la troisième édition de *Modern Painters* dans *The Complete Works of John Ruskin*, New York, Thomas Y. Crowell & Co., 1873, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 18-20. Ruskin développe sa notion de « simple plaisir » dans les paragraphes 2 à 5 : « Ideas of imitation, then, act by producing the simple pleasure of surprise, and that not of surprise in its higher sense and function, but of the mean and paltry surprise which is felt in jugglery » §4, p. 19.

⁶ Ce sera d'ailleurs le premier milieu de formation de Matisse à Saint-Quentin, en 1889-1890, alors qu'il étudiait le dessin à l'École Quentin de La Tour dont le programme est de former de meilleurs artisans et dessinateurs pour les manufactures de textiles locales. Cette pratique du dessin le conduira à consacrer ses premiers tableaux à des natures mortes aux livres en 1890, avant son départ pour Paris en 1891 (voir John Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1992, p. 82, cat. 1 et 2, reprod. p. 88.)

⁷ Le tableau de Bonvin est conservé au Wadsworth Atheneum Museum of Art à Hartford (CT). Il a fait l'objet d'une notice détaillée dans le catalogue de l'exposition *François Bonvin*, rédigé par Annabelle Berès et Michel Arveiller, Paris, Galerie Berès, 1998, cat. 45.

⁸ Ces questions sont bien développées par Laura Dalon dans le catalogue de l'exposition *Fantin-Latour. À fleur de peau*, présentée au Musée du Luxembourg à Paris en 2016. Laura Dalon (dir.), *Fantin-Latour. À fleur de peau*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016, p. 61 pour le premier séjour à Londres.

⁹ *Ibid.*, cat. 45. p. 134-135 : « Acheté à Ruth Edwards en 1884 comme l'un des "exemples scolaires" qui circulaient dans les écoles pour les besoins des classes de dessins par le South Kensington Museum ».

¹⁰ Voir la « Liste des expositions des œuvres de Suzor-Coté » compilée par Sylvie Saint-George, *Suzor-Coté : lumière et matière*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2002, p. 355-356.

¹¹ Joris-Karl Huysmans, « Les natures mortes », *L'exposition des Beaux-Arts*, Paris, Librairie Ludovic Baschet, 1880. Voir aussi Aude Jeannerod, « Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les "Salons" de Joris Karl Huysmans », *Belphegor*, vol. 14, 2016. <http://journals.openedition.org/belphegor/784>, (consulté le 2 juin 2017). Le texte sur les natures mortes, écrit par Huysmans en 1880, est discuté aux paragraphes 25 et 26.

¹² *Ibid.* Le tableau d'Antoine Vollon est difficile d'accès, conservé dans une collection particulière. Il a fait l'objet d'un article très approfondi par Carol Forman Tabler, « Antoine Vollon and His Smashing Pumpkin: On Media Hype and the Meanings of Still Life », *Nineteenth-Century Art Worldwide. a journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 1, n° 2, automne 2002. <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02index?id=181>, (consulté le 2 juin 2017)

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Nous citons d'après la réédition de l'édition de 1939 publiée à Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, p. 65.

¹⁶ Nous faisons référence ici aux actes du colloque publiés sous la direction de Marta Caraion, *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Seysset, Champ Vallon, 2014.

¹⁷ Laurier Lacroix, *Suzor-Coté. Lumière et matière, op.cit.*, p. 27-28 a démontré le souci que Suzor-Coté a mis à transformer son patronyme, dès son arrivée à Paris en mars 1891, passant d'un simple Aurèle Côté à une filiation familiale maternelle qu'il façonne pour se dénommer Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté.

¹⁸ Le tableau, *Monsieur est servi*, était dans la collection du Musée du Québec. Il est disparu en 1966 dans l'incendie de la villa Bois-de-Coulonges à Québec, alors résidence du lieutenant-gouverneur. Il nous est connu grâce à une photographie d'Edgar Gariépy conservée à la Section des Archives de la ville de Montréal. On peut ajouter dans cette même idée de fabriquer du rêve, deux œuvres conservées dans des collections particulières : *Le Déjeuner du célibataire*, un pastel de 1901 (Laurier Lacroix, *op.cit.*, p. 119) et une *Nature morte aux fleurs blanches. Les Halles*, un tableau de 1895 (*Ibid.*, p. 62.). Par l'ajout de son sous-titre, *Les Halles, la Nature morte aux fleurs blanches* est particulièrement remarquable par sa narration complexe. Les fleurs, présentées en grand désordre dans un intérieur bourgeois, simplement nommé par la table recouverte d'un tapis, à peine sorties de leur papier de soie et de la boîte de livraison arrivée du marché aux fleurs des Halles, ne permettent pas de dire si elles sont reçues avec bienveillance ou négligées par la destinataire.

¹⁹ Le tableau est reproduit dans le catalogue raisonné de Borduas, *Borduas. Catalogue raisonné* (n° de cat. : 2005-0271), préparé et mis en ligne par François-Marc Gagnon : www.borduas.concordia.ca.

²⁰ Laurier Lacroix, *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Québec, Musée du Québec, 1996, p. 305. Leduc avait déjà exposé des natures mortes aux expositions du printemps de l'art Association à Montréal, en 1891 et 1892.

²¹ *Ibid.*

²² Les tableaux portent les n^{os} 92 et 93 à Montréal; 73 et 74 à Chicago.

²³ *Nature morte, oignons* mesure 36,5 x 45,7 cm et *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle* mesure 36,4 x 46,2 cm.

²⁴ C'est moins au traité d'Alberti lui-même auquel nous référons qu'à l'analyse, très fine et intelligente, que propose Bertrand Prévost dans *Peindre sous la lumière. Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

²⁵ Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 72-73.

²⁶ Nous pensons plus précisément à la photographie montrant Leduc jouant aux dames dans son atelier, vers 1899-1900, reproduite dans Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 291, fig. 105.

²⁷ L'importance accordée à la phrénologie repose sur une interrogation centrale au XIX^e siècle, celle de comprendre des tempéraments hors normes qui ne se résument pas à un caractère unique mais sont un composé de plusieurs caractères. Intrigué par cette « nouvelle science », le peintre américain Thomas Cole s'est fait faire son « portrait phrénologique » à New York le 30 mai 1837. La séance, dirigée par L.N. Fowler, a lieu dans les locaux de la Société phrénologique et le rapport sera publié en 1851 : « Thomas Cole. N.A. His Phrenological Character and Biography », *The American Phrenological Journal*, New York, Fowlers and Wells Publishers, vol. XIII, n^o 2, février 1851, p. 28-30. « Ce monsieur présente des traits de caractère importants et puissants. Son tempérament est bizarre et diffère fortement de celui des personnes de son sexe. Il participe à la fois des tempéraments nerveux, sanguin et lymphatique et, dans cette combinaison, le tempérament nerveux prédomine lui donnant ainsi une extrême subtilité de sentiments et d'excitation. Toutes ses émotions sont caractérisées par une activité d'une énergie intense. La partie la plus vaste de son cerveau est la région frontale qui réunit la comparaison, la bienveillance. Le pouvoir de concentration n'est pas très important, ses pensées et ses sentiments passent rapidement d'un état à un autre [...] Son ambition est très importante [...] La construction, l'idéal, l'imitation et la comparaison étant très importants lui donnent des pouvoirs mécaniques hors du commun, un goût et des talents pour les beaux-arts, une réalisation d'un fini parfait. L'imitation lui permet de copier et d'imiter ce qu'il choisit. Joint à un large désir d'approbation, il sera enclin à se conformer à la société et adoptera les habitudes et les manières des autres. [...] Ses facultés de raisonnement dominant ses pouvoirs de perception, de telle sorte que ses opérations mentales sont marquées par son jugement, bien plus que par ses perceptions immédiates. Son esprit est plus spéculatif que pratique. [...] La forme, la taille et l'idéal lui donnent des notions convenables de symétrie et de beauté qui, en entrant en combinaison avec la localité, la comparaison, l'ordre et la couleur lui donnent une prédilection pour la représentation de la nature [...], l'imitation, le désir d'idéal, la vénération et la construction la plus grande ». [Nous traduisons]

²⁸ On pourrait inclure dans cette réflexion l'énigmatique photographie, un autoportrait des mêmes années, vers 1899, où il se photographie devant un miroir avec ce qui semble être une glace sans tain en fonds d'image (Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 92 rep.)

²⁹ Baldine Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Éditions Manucius, 2009, p. 34-35. La référence à Bachelard se trouve dans le chapitre VIII, *L'eau violente*, dans *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1941, p. 181 alors qu'il discute Schopenhauer : « Si la *provocation* est une notion indispensable pour comprendre le rôle actif de notre connaissance du monde, c'est qu'on ne fait pas de la psychologie avec de la défaite ».

Pour citer

Didier Prioul, « La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n^o 2, printemps 2018, p. 8-21, [<https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-2-2-Prioul.pdf>].