

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage. Non. C'est bien pire.

FRANCIS PONGE, « L'objet c'est la poétique »



# 1 o.b.j.e.t.

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête.

FRANCIS PONGE

Ce qui est jeté devant nos yeux. *Objectum*.

Tout ce que nous pouvons voir, extérieur, inanimé, proche ou distant, familier ou insolite, solide ou fragile, naturel ou artificiel, de taille variable, identifiable ou diffus, précieux ou insignifiant, solitaire ou multiple, utile, nécessaire ou superflu, permanent ou transitoire, précaire ou indestructible, domestique ou exotique, du monde ou céleste, volant et non identifié, identifié et non volant, concret, matériel, sensible, observable, tout ce qui est hors de nous et qui affecte nos sens. Principalement et avant tout la vue — à part les trous noirs qui sont des objets qu'on ne voit pas, mais ce ne sont de toute façon pas vraiment des objets.

Ce qui est hors de nous, que nous pouvons voir et que nous pouvons aussi saisir. Au premier sens de percevoir, que nous pouvons voir clairement, distinctement — ce qui pour Descartes voulait dire connaître. Saisir ainsi l'objet clairement suppose de pouvoir le nommer, le distinguer d'un autre, des autres, le voir un, ce qui donne d'ailleurs aussi la possibilité de le compter. Mais il y a aussi *saisir* au sens tout simplement d'atteindre et de prendre. Sous cet aspect, la taille appartient à la définition de l'objet. En 1968, le sculpteur américain Tony Smith fabrique un cube d'acier, nommé *Die*, dont les dimensions sont 182,9 × 182,9 × 182,9 cm. On interroge alors l'artiste : « — Pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus grand, de façon qu'il surplombe l'observateur ? — Je ne faisais pas un monument. — Dans ce cas, pourquoi

*ne l'avez-vous pas fait plus petit, de façon que l'observateur puisse en voir le dessus?*  
 – Je ne faisais pas un objet » [cité par J.-P. Criqui, *Un trou dans la vie*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 37]. *Die*, entre monument et objet, vu ses mensurations, c'est à la taille d'un homme moyen, plutôt grand.

Entre monument et objet, il y a le corps en effet. Notre corps, c'est à cela que se mesure l'objet hors de nous qui doit aussi être à notre main, dont nous pouvons nous emparer pour usage, pour des usages divers. Outil, instrument, ustensile, on peut prendre l'objet pour l'utiliser, ou bien pour le consommer. Dans un cas comme dans l'autre, l'objet se rapporte au corps, l'objet sert au corps, il prolonge le corps ou bien il profite au corps.

L'objet qui se rapporte au corps, c'est aussi ce qui est hors de nous et que nous pouvons tout simplement vouloir, au sens de désirer, d'un point de vue parfaitement profane. Mais désirer ardemment aussi. Il suffit de regarder l'enfant devant le jouet convoité, ou le bébé qui a perdu son doudou. Objet de désir qu'on ne peut saisir, rien de plus réel que cet objet-là.

Au jeu du désir, l'objet se révèle soudain dans toute sa puissance. Retournement de situation! L'objet devant soi, l'objet immobile, l'objet passif, en attente de notre bon vouloir, l'objet à notre main, le gentil objet à saisir, c'est en vérité l'objet qui vous saisit. On peut comprendre qu'au XVII<sup>e</sup> siècle *objet* vienne nommer l'autre sexe en amour. *Crains-tu de posséder un objet qui te charme?*, c'est la question posée à Alidor, « l'amoureux extravagant » de *La Place royale*, la comédie de Corneille. C'est aussi très exactement la question qu'Alidor se pose lui-même. Très loin d'être le nom de l'abaissement d'une femme, d'une arrogance machiste, expression du pouvoir de l'homme faisant de la belle Angélique un pur objet à disposition, c'est ici le nom d'une faiblesse, décrivant un jeune homme captif, entièrement aux mains de l'objet de son amour. Voilà ce qui obsède la pensée d'Alidor.

Hélas! c'est mon malheur! son objet trop charmant,  
 Quoi que je puisse faire, y règne absolument.

Corneille le redoutable invente la figure, tordue, d'un garçon reculant à posséder l'objet qui en vérité le possède. Tordue, mais vraie.

Qui possède qui? Qui est l'objet de qui?

Histoire de pouvoir. Histoire du pouvoir de l'objet. Dans leur bric-à-brac, loin du roman d'amour, il est pensable que ce soit l'histoire que racontent les natures mortes, vitrines des objets désirables.

C'est que, même au milieu du bric-à-brac, nous sommes tous des *amoureux extravagants*.

Dire que nous pouvons aimer, désirer un objet, c'est dire aussi bien qu'il nous manque incessamment, que l'objet hors de nous est peu ou prou en nous, qu'il habite en nous, en absence, qu'il habitait en nous avant même de le voir, de le vouloir, de le saisir pour l'utiliser ou le consommer. À la fois hors de nous et en nous, l'objet nous plonge dans de drôles d'espèces d'espaces.

L'objet qu'on peut saisir à la vue (Francis Ponge fait remarquer la proximité du mot *ustensile*, ce qui peut servir, avec *ostensible*, ce qu'on peut voir), objet qu'on peut saisir en le nommant, objet qu'on peut saisir à la main, l'objet c'est aussi ce qu'on peut saisir par la pensée. C'est essentiellement ce que signifie « objet » jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Penser ce qui est hors de notre pensée — c'est autre chose que penser des pensées. On peut donc connaître, appréhender, saisir l'objet par la pensée. « Quand je fixe un objet dans la pénombre et que je dis : 'c'est une brosse', il n'y a pas dans mon esprit un concept de la brosse, sous lequel je subsumerais l'objet et qui d'autre part se trouverait lié par une association fréquente avec le mot de 'brosse', mais le mot porte le sens, et, en l'imposant à l'objet, j'ai conscience d'atteindre l'objet » [Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 207]. Mais le mot ne fait pas que porter le sens, il porte l'objet, même il l'apporte. Le mot serait la main de la pensée. Par la pensée on atteint l'objet qui

lui-même nous atteint. C'est-à-dire que l'objet donne à penser. Mais l'objet lui-même ne pense pas. C'est ce qu'on suppose en tout cas. Contrairement à la chose, qui est créée et qui à l'occasion peut penser, comme Dieu pour Descartes qui voit en lui une *res cogitans*, une chose, une substance pensante. Mais ici on ne va pas tellement parler de cette chose-là. Plutôt de brosses.

L'objet qui ne pense pas, c'est vrai, on y pense. On y pense depuis longtemps. Pour Georges Bataille depuis l'homme des cavernes. Les objets pensés, pris par l'ordre symbolique, sont rapidement séparés en deux groupes, les profanes et les sacrés, les disponibles, utilisables, et puis les prohibés, intouchables. « L'attitude très ancienne des hommes à l'égard des morts, dit Bataille, signifie que la classification fondamentale des objets avait commencé, les uns tenus pour sacrés et interdits, les autres envisagés comme profanes, maniables et accessibles sans limitation. Cette classification domine les mouvements constitutifs de l'humain, devant lesquels nous place la considération de ces temps lointains, dont Lascaux demeurera le moment privilégié, celui de l'homme enfin achevé » [Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, Skira/Flammarion, 1980, p. 31]. L'objet hors de nous nous achève, au sens où il nous complète.

En ethnologue-archéologue, André Leroi-Gourhan reconstituait le tableau de la naissance de l'objet : « Les témoins les plus anciens et les plus frappants [...] sont les objets naturels de forme singulière, les productions de la nature qui font image. Les concrétions, les coquilles fossiles, les cristaux, qui jouent encore un rôle dans la sacoche ou le panier du magicien actuel, sont les premiers à apparaître. L'homme de Néandertal ramassait déjà des fossiles spiralés ou des concrétions mamelonnées et l'homme du paléolithique récent recherchait des ammonites qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, passaient chez nous pour des serpents pétrifiés. À quels sentiments répondait la recherche de ces pierres qui évoquaient des réalités transposées ? On peut supposer qu'elles remplissaient un rôle magique, ce qui revient à dire qu'elles s'inscrivaient dans un système de correspondance et d'équivalences réfléchissant le monde réel dans un monde figuré. » De là, la suggestion que non seulement on pensait l'objet avant même l'homme des cavernes, mais

que le monde des objets servait à penser le monde : « Si le langage des pithécanthropes avait laissé des traces dans le sol, nous constaterions peut-être qu'ils avaient une mythologie, c'est-à-dire un instrument d'organisation du monde, une trame imaginaire ordonnant les phénomènes de la nature et permettant de les maîtriser au moyen de symboles. Mais cette trame d'images verbales échappe au préhistorien et il lui faut attendre le temps où les images se matérialisent dans les œuvres créées par la main pour marquer la frontière de la symbolique du sacré. Il est d'ailleurs possible que la parole et la main aient agi simultanément et que le mythe ait pris forme à la fois dans les mots et dans les objets » [André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps*, Fayard, 1983]. Les objets structurés comme un langage, par le langage, à la main.

La collection de coquillages, ce serait la première nature morte.

Première nature morte archéologique, elle dit quelque chose de la nature morte en général, quelle que soit la forme que le genre va prendre plus tard, quelle que soit d'ailleurs la façon dont le genre de la nature morte va se constituer, et quelle que soit l'époque et le lieu où elle va se constituer en genre.

Logique archéologique de la nature morte : tout objet de nature qui figure dans une nature morte, fut-il aussi élémentaire que la première nature morte reconstituée par Leroi-Gourhan, n'est plus naturel en rien. Toute pierre, tout coquillage, tout quoi que ce soit tiré de la nature est d'abord ramassé, et puis posé, disposé, montré, exposé, livré à la vue, destiné à être vu. Par là, tout quoi que ce soit de naturel est en vérité produit. L'incrédulé est devenu art. La chose est devenue objet.

La nature morte s'engendre d'un procès en dénaturation. Et l'équation élémentaire constitutive de cette opération de mutation d'être serait : une chose + un regard. L'objet n'est pas simplement ce qui est jeté devant nos yeux et qu'on peut voir, c'est ce qui est désiré, saisi par le regard.

On tient sans doute là l'essence de la nature morte. Soit cette opération de changement de substance, qu'on pourrait nommer en termes théologiques une hypostase, mais qu'il serait aussi simple d'appeler sublimation, soit la transformation merveilleuse de l'état de la matière réalisée par l'art. De la chose à l'objet, de la nature à l'œuvre il y a un acte, un geste, rien d'autre, rien de plus que celui de montrer. La monstration, c'est l'œuvre de l'art.

La nature morte est l'art qui accomplit la sublimation de la chose naturelle en objet d'art. La nature morte serait donc l'art de la dénaturation de la nature. Goethe avait parfaitement vu ça. « Un objet quelconque de la nature, que l'artiste saisit, n'appartient plus à cette dernière, écrit-il. On peut même dire que l'artiste le crée à ce moment-là, puisqu'il fait ressortir ce qu'il y a en lui de significatif, de caractéristique et d'intéressant » [Johann Wolfgang von Goethe, « Introduction aux *Propylées* », publié en 1798 dans *Propyläen*].

D'où surgit l'étonnant paradoxe que constitue la nature morte, en ce que, pierre, coquillage, bouquet de fleurs ou grappe de raisins, tout y est objet, ce qui signifie qu'il n'y a pas trace de nature dans la nature morte.

### Les objets et le monde

Les objets seraient nés du monde avec le monde, mais le monde lui-même serait né avec les objets, il prendrait forme avec eux. La main et les mots agissant ensemble pour créer le mythe. Objets et mots ont ordonné le réel, lui dessinant un visage. Ce qu'on appelle le monde. Objets et mots racontent le monde, et, le racontant, ils vont au-delà d'en offrir une représentation. Le monde figuré fait plus que réfléchir le monde réel, il le fonde.

Alors, autour des objets, les hommes se sont groupés, ils ont fait société, regardant le monde se faire.



Adriaen Coorte, *Quatre coquillages*, 1697

Cela c'était jadis. Parce qu'aujourd'hui les objets ont envahi le monde. Nous nous regroupions autour des objets ; aujourd'hui les objets nous entourent, ils nous assiègent, autant dire qu'ils nous obsèdent. Sous l'espèce de la marchandise. *All the world's a stage*, c'était le monde du temps de Shakespeare, un théâtre, nous en étions les acteurs. *All the world's a market, And all the men and women merely consumers*, tel est le monde aujourd'hui, un marché, et les acteurs de ce monde en sont les consommateurs. Sans doute tous les hommes et toutes les femmes dans ce monde ne consomment pas à leur gré, mais de toute façon tout le monde en rêve. Nous sommes au temps d'un fétichisme généralisé. Les objets sont des aliens passés maîtres du monde.

L'objet remonte à loin, à l'origine du monde et de nous, et il s'est infiniment multiplié depuis, lentement et en quantités limitées durant un certain temps, frénétiquement, à une échelle industrielle incalculable depuis un moment. Au point de vouloir freiner voire stopper leur reproduction. Du coup, si jadis l'objet servait à la fondation au monde, il est aujourd'hui sur le point de l'ensevelir, d'enterrer ce qu'il a fondé. C'est que les objets tombent sur ce monde comme la pluie continue sur les rues de *Blade Runner*. Nous vivons de nos jours sous une marée montante d'objets. Et nous appelons ça vivre. Finalement, le monde est menacé de s'engloutir, disparaître sous le flot d'objets. On s'inquiète, on s'occupe de dresser des digues, on célèbre pourtant chaque jour le triomphe de l'objet. Il est même l'objet d'une fétichisation sans précédent — en même temps d'ailleurs que s'avance une dématérialisation généralisée.

L'objet qui à l'origine donnait forme au monde avec les mots, a finalement triomphé des mots eux-mêmes, des mythes, des idées et de tous les discours. Comme l'annonce un site comme *World Under Water*, qui donne à découvrir à quoi ressembleraient Paris, Londres ou New York submergés par les eaux, à la façon de ces films apocalyptiques montrant la Statue de la Liberté engloutie, nous sommes dans une époque où tous les symboles sont en voie d'être submergés. Les récits qui organisent, les doctrines qui orientent, les discours qui dirigent, les idées et toutes les valeurs qui nous tiennent prennent l'eau. Au zénith social, c'est l'objet qui

les a remplacé. Le monde ne pense plus et ne se pense plus, le monde désormais consomme et se consomme. Gavé d'objets, le monde jouit, et le monde se tait. Il est vrai qu'il ne s'agit plus exactement du même objet que jadis. Ce n'est plus un objet qui marque la frontière du sacré et du profane, l'objet est sans frontière et il ne marque plus rien. Ni sacré ni profane, il est quelconque, infiniment multiple, éternellement obsolète, perpétuellement renaissant.

De jadis à aujourd'hui, nous sommes passés de l'objet au singulier aux objets au pluriel. Même en nombre, les objets naguère étaient toujours singuliers, au singulier. Il pouvait y avoir une foule d'objets, ils étaient une pluralité diverse, tous autres, chacun singulier. C'était le temps bien sûr du fait main. L'époque est venue non pas simplement des objets au pluriel, grâce aux machines, mais, par la reproduction machinique, des objets à la fois multiples et mêmes, chacun est même, ce sont tous les mêmes. La singularité s'est dissoute dans la « mêméité » universelle. L'être marchandise est même, égal, et l'objet doit être le même du nord au sud, se ressembler d'est en ouest, quitte à être un faux.

La marchandise est un calcul dans l'espace illimité du marché, c'est l'objet de l'économie. La nature morte c'est l'art de la culture de l'objet.

Tandis qu'Andy Warhol réalise sans fin des séries du même, Claes Oldenburg confectonne des objets tous différents, en trois dimensions, des sculptures qui représentent les objets communs de la société de consommation américaine, œufs frits, glaces, téléphones, lavabos, esquimaux, etc. Le problème est que ces objets sont réalisés dans des matériaux inappropriés, lavabo en carton, frites en tissu, ou bien ils sont démesurément agrandis. Hamburger en plâtre, rouge à lèvres de huit mètres, ces objets ordinaires dans un format gigantesque sont installés comme des monuments urbains et deviennent des parodies du matérialisme consumériste. Objets en matières molles ou démesurés, dans ces années de production et d'inflation galopantes, de guerre froide ou chaude, et de revendications des minorités ethniques, les œuvres de Claes Oldenburg sont autant de natures mortes qui viennent afficher toutes les formes de réification d'une société désenchantée en éruption.

Donner à voir, mettre sous le regard, c'est la fonction des natures mortes. La place du regard cependant change selon qu'on a affaire à des objets ou à des marchandises. Quand Zurbarán donne à voir des cruches, ces objets regardent. Les objets banals de Claes Oldenburg ne regardent pas, et c'est pourquoi il en fait des monuments colossaux plantés au milieu des villes. Il oblige à voir des objets qui ne regardent pas et qu'on ne regarde pas.

Si l'objet nous regarde, l'objet-marchandise ne nous regarde pas. Comme ceux de Zurbarán, chaque objet de Martin Dichtl nous regarde. Ils sont polis, brillants comme des yeux, et chacun tourne son œil vers nous. Les marchandises que montrent Claes Oldenburg ou Andy Warhol ne nous regardent pas, leur regard est en somme enfermé dans les boîtes, noyé dans la soupe. Les placards de Bertrand Lavier sont un meuble banal formé de trois placards industriels jumeaux. Mais il les a recouvert de peinture acrylique verte déposée grossièrement en couches épaisses, visibles. D'un seul coup, l'objet-même, produit en série, insignifiant en lui-même, devient autre, différent. Il devient œuvre. D'un simple coup de pinceau, il est arraché à l'anonymat obscur de la mêméité. Un acte d'artiste, pas grand chose, le singularise. L'étonnant dans l'affaire est qu'un coup de peinture moche donne subitement à l'objet insignifiant le statut d'œuvre d'art. Et la peinture moche soudain nous regarde. C'est la peinture moche posée par Bertrand Lavier qui nous regarde, pas l'objet moche lui-même, qui garde le regard au placard.

### Débarras

Il y a un temps, des artistes montaient au front pour se libérer des objets. Mettre fin à la culture de l'objet, c'était le mot d'ordre. Nature morte ou pas nature morte, c'est un fait que l'art occidental était rempli, noir d'objets. En peignant le *Quadrangle* en 1915, dit *Carré noir sur fond blanc*, Malevitch a entrepris d'alléger l'art et le monde « de ce ballast qu'est l'objet ». Son noir était supposé

nous débarrasser du noir d'objets. On ne peut pas dire qu'il ait triomphé, au contraire, au fil du temps, le « ballast » n'a pas cessé de s'alourdir. À la même époque que celle de ces grands déménageurs, un autre artiste, Marcel Duchamp, météorologue plus avisé, a vu dans quel sens le vent du siècle allait souffler. Une grande tempête d'objets.

Assez logiquement, le siècle du déluge industriel des objets ne cessera pas d'être le siècle d'un art se voulant *vacuum cleaner*, aspirant à faire disparaître les objets. Mélancolie et nihilisme se sont mis de la partie. Bien entendu, à partir de Kandinsky, qui devant les *Meules de foin* de Monet a l'intuition d'une peinture sans objet et qui, quelques années plus tard, conclura que « l'objet était nuisible à [s]es tableaux », l'abstraction a été une voie majeure dans le siècle. Plus tard, en Amérique, Jasper Johns veut concevoir « un objet qui parle de la perte, de la destruction, de la disparition des objets » [cité par John Cage, « Jasper Johns : Stories and Ideas », *Jasper Johns Paintings, Drawings and Sculpture, 1954-1964*, Whitechapel Gallery, 1964, p. 27]. L'objet mangeur d'objet. Ou bien on a l'objet cache-objet. En 1985, à la Kunsthaus de Zürich, Mario Merz, artiste de l'Arte Povera, construit un de ses célèbres igloos en branchages, forme demi-sphérique primitive, qu'il recouvre de terre et surmonte d'une phrase écrite en néon disant :



Martin Dichtl, *Nature morte aux ustensiles de cuisine*, sans date

« *objet, cache-toi* ». Tandis que de leur côté les conceptualistes s'occupent de confectionner un art sans objet par dissolution de l'œuvre dans la conception, dans l'idée, Mario Merz s'emploie à occulter l'objet dans une phrase. Et puis, plus tard, arrive le virtuel et un art dématérialisé. Au moment où à New York, en 2006, un tableau de Picasso bat des records de vente chez Christie's, Tino Sehgal vide entièrement le Guggenheim Museum pour y présenter une œuvre purement immatérielle, sans le moindre objet, sans catalogue, où il n'y a rien à voir et qu'il est même interdit de photographier.

Nouvelle préoccupation inattendue de la création : la disparition. Georges Perec montrait le chemin.

Un des grands problèmes de l'objet dans l'art au xx<sup>e</sup> siècle semble avoir été de savoir comment s'en débarrasser. Mais le problème de nos jours, c'est que le grand problème de l'art du xx<sup>e</sup> siècle est devenu le gros problème des sociétés du xxi<sup>e</sup>. Surtout sous l'espèce de ce qui reste des objets, des masses d'objets, parce que l'objet est fragile, vulnérable, périssable, destructible, et que les monceaux d'objets engendrent des montagnes de déchets et de détritrus. Finalement, la disparition n'était pas une préoccupation si inattendue que ça.

L'art à l'évidence ne s'est pas libéré de l'objet, et il ne nous en a pas libéré. Faute de cela, au moins, il n'a pas cessé d'y penser et de le penser.

Nous libérer de l'objet, de l'addiction aux objets, de l'aliénation consummatrice, de la servitude à la marchandise nourrie par un capitalisme avide de plus en plus mondialisé, ç'aurait pu être la tâche exaltante du communisme.

En 1976, Andy Warhol peint *Hammer and Sickle*, marteau et faucille, faucille et marteau. Il rentre d'Italie où les emblèmes qui figuraient sur tous les drapeaux rouges depuis la Révolution soviétique sont présents en graffiti sur tous les murs. On est au temps où les partis communistes et l'Union des républiques socialistes soviétiques existent encore. Or, comme le souligne d'emblée Yves Depelsenaire

qui commente cette œuvre [*Un Musée imaginaire lacanien*, La Lettre volée, 2016], Warhol ne reproduit pas la faucille et le marteau stylisés, symboles croisés de l'union des ouvriers et des paysans. Ce qu'il peint, en gros plan, ce n'est pas la faucille et le marteau, c'est un marteau et une faucille, ce sont des objets réels, des insignes ramenés à leur état premier d'outils communs. Désymbolisés, les instruments sont représentés plein cadre, en relief, de façon réaliste, quasi photographique, et sur certaines versions on peut d'ailleurs lire la marque de la faucille, « TRUE TEMPER » gravée sur le manche en bois, ainsi que le nom du modèle « Champion n°15 ». Des outils qui ont manifestement été fabriqués aux USA. Interrogé à l'époque sur un sens politique possible de l'œuvre, Warhol répondait : « Bob [Bob Colacello, le rédacteur en chef du magazine *Warhol's Interview*] avait une pelouse à couper. » Ça sent l'esprit blagueur, d'autant qu'il est probable que Warhol a procédé ici comme souvent, non en copiant des modèles, mais en réutilisant des images « préfabriquées », peut-être découpées dans le catalogue d'un grand magasin de bricolage, du genre Home Depot.

Représentation d'objets ordinaires, *Hammer and Sickle* appartient au genre de la nature morte.



Emblème du Parti communiste  
Andy Warhol, *Marteau et faucille*, 1976

Ce que Warhol réalise dans cette œuvre va dans le sens exactement inverse de ce qu'il effectuait naguère avec ses multiples, où il prenait des objets ordinaires pour les élever au rang d'icônes. Ici la faucille et le marteau déchoient au contraire de leur fonction symbolique d'insignes pour être restitués en simples objets profanes.

Dans cette œuvre, Warhol vient donner à voir le couple du marteau et de la faucille non comme symbole mais comme semblant. Opération de destitution de sens et de valeur, c'est une opération de désillusion, de ce qui fonctionnait encore à l'époque comme un emblème susceptible de mobiliser voire d'exalter des masses entières. Malgré ses déclarations malicieuses, c'est une entreprise politique pleine de force et plutôt visionnaire qu'Andy Warhol réalise dans cette œuvre, assez ironique. Travail de dégonflage, il met à plat un semblant qu'on n'imaginait pas forcément à plat à l'époque. Il faudra attendre 1989 à Berlin pour que la faucille et le marteau ne soient plus dans l'histoire que des outils utiles pour démolir un mur.

Yves Depelsenaire conclut que cette nature morte est une vanité. Non pas une vanité qui dit le peu de temps des jouissances humaines, mais le peu d'avenir d'une idéologie, qui vient dévoiler la dure réalité des fausses doctrines, la brillance ternie des idéaux perdus et l'insignifiance des insignes auxquels on n'adhère plus. Vanité prémonitoire en ce sens, *Hammer and Sickle* est une nature morte qui annonce la mort, annonce la fin d'une illusion.

Il suffit de regarder la Russie actuelle pour être convaincu que loin d'avoir libéré l'humanité du poids des objets — loin de toute façon d'avoir libéré quiconque et quoi que ce soit —, les quelques décennies de socialisme réel auront au contraire, par pénurie, gabegie, corruption, incompetence, favorisé comme jamais l'amour de la marchandise et préparé le terrain au capitalisme le plus sauvage.

La nature morte de Warhol montre en somme des objets dont la chute pense l'histoire et le monde.

L'art depuis longtemps pense l'objet. La nature morte est l'art qui se consacre à montrer l'objet et, par là, à le penser. La nature morte est, pour reprendre la formule de J.-L. Godard destinée au cinéma, une forme qui pense.

Cette forme remonte à loin. Les différents historiens datent sa naissance à des époques et dans des régions très diverses, allant de l'antiquité à la Renaissance, de la Grèce à l'Italie en passant par les Flandres. Je ne prendrai pas part à ce débat. Je tiendrai que toute représentation qui se consacre uniquement à représenter des objets est une nature morte. Ce qui la fait remonter à loin. Bizarrement, bien que le genre remonte à loin et qu'il soit loin d'être éteint, bien qu'il recèle des œuvres universellement reconnues comme des chefs d'œuvre, il fut et il demeure jusqu'à aujourd'hui un genre pas vraiment considéré. Willem, dessinateur de Hara-Kiri, peut il n'y a pas si longtemps lâcher dans une interview à *Beaux-Arts* : « Un bon dessin doit frapper les esprits et se lire tout de suite, sinon autant faire des natures mortes. »

Il y a l'art qui montre des choses. Les choses peuvent être naturelles et artistiques. La nature morte est un art mais pas un tel art. L'art de la nature morte ne montre pas des choses mais des objets, non naturels et non artistiques. Les objets sont des produits de l'activité humaine et ils peuvent être ni originaux, ni sophistiqués, et pas davantage élégants, ornés, gracieux. Ils peuvent être aussi parfois tout cela ou en partie cela, mais l'art de la nature morte ne le prescrit pas. Voilà donc un art qui s'occupe de ce qui n'est conforme à aucun canon d'art et de beauté, dépourvu de toutes ces qualités esthétiques généralement associées à l'art. Art de l'objet singulier, la nature morte serait l'art du portrait d'objet. Quand Martin Dichtl peint toute une série d'ustensiles de cuisine, il réalise un portrait de groupe. Les objets peints peuvent souvent être sans expression, sans poésie, les plus prosaïques qui soient. Par exemple, après avoir montré les ustensiles de cuisine, la nature morte peut montrer de la nourriture. Voilà bien quelque chose qui ne peut prétendre à l'art, qui est même antipathique à l'art. La nourriture, objet de pulsions basses, elle est destinée à être consommée et digérée, et rien ne semble plus réfractaire à la contemplation esthétique. Au mieux, on touche à

l'expérience comme celle vécue par les invités du *Festin de Babette* décrit par Karen Blixen. Néanmoins, le fait est que pris comme objet dans l'art, devenus objets de l'art sans être pour autant des objets d'art, la nourriture et les objets qui lui sont associés ont malgré tout la capacité de provoquer en nous une émotion esthétique, jusqu'à la délectation. C'est un fait. Un art du commun ou du trivial. Un art du prosaïque, un art du matériel qui peut se montrer hautement digne de notre regard. Un art hors art qui fait jouir. Bien avant et bien après le beurre noir, la monstrueuse raie de Chardin fait jouir l'œil. Et aucun doute qu'elle nous regarde jouir, d'autant plus si c'est avec répulsion, comme celle du chat.

La nature morte donne à voir des objets de toutes sortes, des objets du bas, tirés du fond des cuisines comme du fond des mers, mais tous pensés. Alors que cet art du bas peut s'élever vers des sommets, la théorie esthétique le regarde plutôt de haut. La nature morte est un art qui depuis son origine œuvre à inscrire les objets non naturels et non artistiques dans une esthétique occidentale assez rétive qui, si elle ne les ignore pas superbement, les méprise.

La nature morte a bien de la persévérance. Parce que l'objet remonte peut-être à très loin, mais la nature morte remonte aussi à loin.



Jean Siméon Chardin, *La raie*, vers 1725-1726

Je n'ai pas pour autant le projet d'en faire une nouvelle histoire, pas plus de sillonner à ma fantaisie les chemins déjà tracés en égrenant les riches heures d'un genre un peu déprécié pourtant constellé de chefs-d'œuvre. L'histoire varie, et s'il reste à dire sur le sujet, cela se fait ailleurs, par des historiens qualifiés. Pour mon compte, je veux aller à l'essentiel, disons que je veux viser à l'essence. À l'objet. *Essential* nature morte. Il se trouve que cela va obliger à revenir très vite, dès le départ, à l'origine, repartir du début. Qui donc remonte à loin. Pas aux cavernes, quand même. Encore que l'archéologie nous donne des lumières.

Reste que, pour les historiens, le genre de la nature morte en tant que tel est daté de nettement plus tard, du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle, en Italie ou aux Pays Bas, selon les avis, soit quand, après avoir pensé le ciel et le monde, l'art s'est mis à penser l'objet, c'est-à-dire à le peindre, à lui dédier un type de peinture consacrée à en faire le portrait.

Peindre l'objet est une opération double, c'est à la fois le voir, le repérer, l'isoler, le détacher de ce qui l'entoure, de l'espace où il se situe, du décor où il est pris, et c'est en même temps le constituer, lui donner une unité et, de là, une valeur.

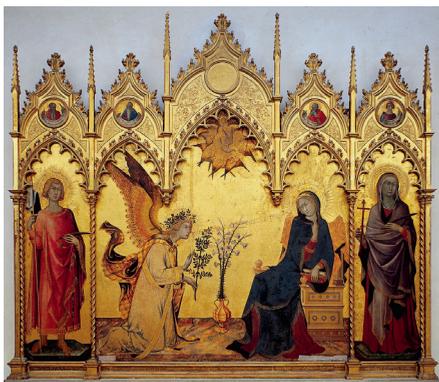
Maintenant, un problème se pose parce que, des objets, il y en a partout dans la peinture, et, sans parler de l'antiquité, on en trouve bien avant qu'on en soit venu à parler de nature morte au sens strict. Simone Martini peint un vase, un livre et un bouquet de fleurs, autant de choses qu'on trouve communément dans les natures mortes. Mais elles figurent là dans une scène d'Annonciation qu'il exécute entre 1329 et 1333 pour la chapelle de Saint Ansano de la cathédrale de Sienne, un retable qu'on peut voir aujourd'hui au musée des Offices à Florence sous le titre *Annonciation entre les saints Ansan et Marguerite*. Pas *Annonciation entre les saints Ansan et Marguerite avec vase, fleurs et livre*. Les objets sont passés à la trappe.

Bien entendu, ces objets ont un certain sens religieux dans une Annonciation. Ou bien si on peint des œillets, c'est le nom et non la chose qui fait bouquet sacré,

parce que le nom latin qui évoque sa couleur originale est *carnatio*, ce qui suggère, par homonymie, « l'incarnation » du Christ.

Mais que se passe-t-il alors quand Van Gogh peint un tableau avec livre et vase de laurier rose, sans Vierge, sans ange et sans saints ? On a une nature morte. Ici l'effet est simple, on passe du sens au pas de sens, et on dira que les objets quittent le sacré pour le profane. Reste que ce n'est pas aussi simple, en songeant qu'il y a eu en plus les Vanités.

Sans entrer encore au cœur de ces grands débats, on touche là à une question d'histoire de l'art, à une des questions, une des hypothèses sur l'origine de la nature morte, quant à la façon dont elle s'est constituée en genre. Soit le passage de la nature morte « intégrée » à la nature morte « autonome ». Sans prendre parti dans la querelle de datation et sur l'acte de naissance du genre, le discours sur l'origine excède la question purement historique pour éclairer l'idée même d'objet et faire percevoir le lien, un lien organique que la peinture de nature morte entretient avec ce qui est l'objet même de sa représentation.



Simone Martini et Lippo Memmi,  
*Annonciation entre les saints Ansan et Marguerite*, 1333



Vincent Van Gogh, *Vase aux lauriers roses*, 1888

En quelques mots. Pour rester à distance du problème de la première nature morte, je prendrai un exemple délibérément tardif, moderne, l'*Olympia* de Manet. Dans ce tableau peint en 1863, hommage entre autre à la *Vénus d'Urbain* du Titien, et qui fit scandale par l'indécence de la courtisane au pied insolent, on pourrait dire que le bouquet de fleurs que tient la jeune femme noire est une nature morte « intégrée ». On aurait d'ailleurs une excellente raison de valoriser ce détail, Édouard Manet ayant lui-même défendu « qu'un peintre peut tout dire avec des fruits ou des fleurs, ou des nuages seulement ». Et de fait, pendant longtemps, son talent le mieux reconnu sera celui qu'il démontrait dans la représentation des choses inanimées. Se soustrayant à l'obligation des grands sujets, auteur d'un nombre important de natures mortes, excellant dans un genre qu'il tenait pour la « pierre de touche du peintre », il a pu dire « j'aimerais être le saint François de la nature morte ».

Le bouquet pourrait prendre sens, comme dans des natures mortes florales, venant y figurer l'existence de l'Homme — *Il naît, il est coupé comme une fleur; Il fuit et disparaît comme une ombre* [Job 14:2, Segond, 1910]. Mais qui, devant le tableau de Manet, penserait à ces fleurs comme à une Vanité? Elles éclatent au



Édouard Manet, *Olympia*, 1863  
Édouard Manet, *Olympia*, détail

## Table

1	o.b.j.e.t.	9
2	Anatomie de la nature morte	45
3	Pipe et cigarette	70
4	Leçon de choses	100
5	Chute et rechute de l'objet	122
6	Le salut par les déchets	153
7	Kdo de voyage	183
8	Méditation de gastronomie transcendante	202
9	L'autre scène	238
10	Au bord	254
11	En corbeille	265
12	Du monde infini à l'univers clos	276
13	Bibelot aboli	293
14	Pour un portrait-robot	311
15	On est bien peu de chose	321
16	Sermon sur la mort	338
17	L'outrevanité	349
18	Complètement morte, la nature	360