

Bertrand Prévost*

La nature morte ou le retour aux choses – A quelles choses ?

Still Life; or, the Return to Things—What Things?

Keywords

still life, painting, return to things, domestic economy, appropriation, art history

Abstract

Here we seek to respond to the renewed interest that still life enjoys today: to draw out its symptomatic value, which would make still life the point of determination, within art history's discourse, of the broader return to things now unfolding across diverse fields—from philosophy to anthropology. To return to things would thus mean to return to the object. Yet it is precisely by refusing to let the concept of the thing collapse into the indeterminacy of an object that still life may be reimagined anew—once we attend to its profoundly *domestic* dimension, where “house” signifies less a building than possession, one's own place, one's domain, one's home. In this way, still life is restored to its *appropriative* vocation, against the *descriptive* logics that so often provide its theoretical frame. It is a way of displacing the discourse of objectification and the discourses of “scientific observation” in favour of another, far more ancient perspective: that of *domestic economy*. Conceived as the regulation of one's own goods, the ordering of the things of the household, domestic economy would then offer, in a sense, the theoretical formula for what seems to take place in the anthropological depths of still life: a pictorial art of tidying, arranging, disposing—an entire art of the home.

147

Tihožitje ali povratek k stvarem – katerim stvarem?

Ključne besede

tihožitje, slikarstvo, povratek k stvarem, hišno gospodarstvo, apropiacija, umetnostna zgodovina

* Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux, France

Bertrand.Prevost@u-bordeaux-montaigne.fr | <https://orcid.org/0009-0001-5997-4729>

Povzetek

Prispevek je odziv na ponovno zbuditev zanimanja, ki ga danes doživlja tihožitje. Izpostavlja njegovo simptomatsko vrednost, ki tihožitje v diskurzu umetnostne zgodovine postavi v središče širšega povratka k stvarjem samim, ki se odvija na različnih področjih, od filozofije do antropologije. Vrnitev k stvarjem bi tako pomenila vrnitev k objektu. Toda šele, ko pojmu stvari ne dovolimo, da bi se razblinil v nedoločnost objekta, lahko na novo premislimo tihožitje – šele, ko se posvetimo njegovi globoko *domačnosti* razsežnosti, kjer »hiša« bolj kot stavba pomeni lastnina, lastni prostor, lastno ozemlje, lastni dom. Na ta način tihožitje v nasprotju z opisno logiko, ki pogosto tvori teoretični okvir njegovega razumevanja, povrnemo k njegovi *prisvajalni* vlogi. S tem diskurze objektivacije in »znanstvenega opazovanja« nadomestimo z drugim, veliko starejšim vidikom: vidikom *hišnega gospodarstva*. Hišno gospodarstvo, zasnovano kot urejanje lastnega premoženja, razvrščanje stvari v gospodinjstvu, bi tako ponudilo teoretično formulo dogajanja v antropoloških globinah tihožitja: slikarska umetnost pospravljanja, urejanja, razvrščanja – gre za umetnost domovanja.



De toute évidence, nous sommes aujourd'hui embarqués, et depuis un certain moment désormais, dans un vaste retour aux choses. Le philosophe y entendra un leitmotiv qui résonne familièrement à ses oreilles, puisque toute l'histoire de la philosophie est marquée du sceau de multiples retours aux choses, de l'humanisme renaissant à l'entreprise cartésienne, de la phénoménologie husserlienne au bergsonisme... Et en effet, c'est bien philosophiquement que peut s'entendre de nos jours un tel mouvement, si l'on y voit là la direction tracée par un certain retour en force du réalisme, et plus globalement de l'entreprise métaphysique, sous les formes multiples des « philosophies orientées objet », du « réalisme spéculatif » et sa critique du corrélacionisme, des « ontologies plates », ou encore de l'essor de la question du perspectivisme et autre « cosmomorphisme »¹. Assurément, dans toutes ces configurations, il s'agit bien de contester la primauté d'un subjectivisme que rendrait impérieuse une nouvelle exigence de chose en soi. Mais, peut-être plus profondément, tout cela renvoie-t-il moins à un appareil conceptuel qu'à une expérience, du moins à une quête

¹ Voir par exemple le collectif dirigé par Emmanuel Alloa et Elie During, *Choses en soi. Métaphysique du réalisme* (Paris : PUF, 2018). Voir encore Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain* (Dijon : Les Presses du Réel, 2015).

d'expérience, qui voudrait nous faire retrouver quelque chose de l'extériorité du monde et de la multitude de choses qui le peuplent – animaux, plantes, pierres... – tout cela, précisément, que la modernité nous aurait fait perdre.

Il ne faut donc pas s'étonner qu'un tel besoin de retour aux choses déborde largement du seul champ philosophique pour s'épanouir dans de multiples domaines. En anthropologie, par exemple, ne faut-il pas penser conjointement le nouvel intérêt porté à tout le monde des images, des objets visuels, et plus généralement des cultures matérielles et ce « tournant ontologique » qui redonne à l'anthropologie (du moins la plus en pointe) de nouveaux objets en même temps qu'il questionne les fondements mêmes de l'anthropologie culturelle dans ses rapports à la nature ? Et pour ne rien dire du succès de la notion d'agence (*agency*), forgée par Alfred Gell, qui semble conférer aux objets et aux artefacts une partie des prérogatives prêtées aux seuls humains, « comme si » ces mêmes objets se montraient capables d'action voire de pensée². Et plus globalement, au niveau cette fois de l'ensemble des sciences sociales, c'est bien tout le *material turn* qu'il s'agit dès lors d'enrôler dans ce retour aux choses, en sa volonté d'incarner des rapports sociaux dans des objets, des matières, des techniques, des gestes, façon de comprendre que les plus simples ou triviales *realia* peuvent encore produire ou être le support du symbolique.

Dans ces conditions, on comprendra aisément que l'histoire/théorie de l'art puisse se laisser allègrement porter par un tel tournant matérialiste, si tant est que c'est par principe, ou immédiatement, qu'elle aurait affaire à des objets matériels : des images comme objets visuels, mais pour lesquels compterait moins la prise en compte de la dimension technique de la production artistique qu'un élargissement du spectre des objets pris en compte : vêtements et objets textiles, accessoires cosmétiques, liturgiques, cérémoniels, objets domestiques, objets de dévotion, etc. C'est bien d'ailleurs sous la catégorie de « choses » que bien des objets traditionnels de l'histoire de l'art – objets d'arts, arts décoratifs, objets de collection, œuvres d'art elles-mêmes bien sûr – semblent trouver un nouvel élan, voire semblent s'animer et donner lieu à des « carrières » et des « biographies d'objets ».

149

² Voir le classique d'Alfred Gell, *L'art et ses agents*, trad. Olivier et Sophie Renault (Dijon : Les Presses du Réel, 2009).

Voilà qui pourrait expliquer, tout à la fois au titre de causalités intellectuelles que de symptômes esthétiques, l'étonnante actualité de la nature morte qui, du moins pour la France, a culminé en 2022–2023, dans une grande exposition au musée du Louvre, *Les choses. Une histoire de la nature morte*³, organisée par Laurence Bertrand Dorléac, précédée deux ans plus tôt par un grand essai de synthèse de la même auteure, *Pour en finir avec la nature morte*⁴.

La nature morte donnerait peut-être de la sorte l'argument visuel le plus explicite de ce retour aux choses comme retour à *l'objet*. Retour aux choses ou retour aux objets ? Les deux notions semblent interchangeables, dès lors que le peuple de la nature morte se définit – c'est là son sens traditionnel – comme non-animé voire non-humain. L'objectivité de la nature morte tiendrait dès lors à son extériorité par rapport à l'homme, à sa capacité de « dénégaration de l'humain⁵ ». L'affaire est en réalité sans doute plus complexe, car en vérité, tout semble opposer l'indétermination des choses, dès lors qu'on y range tout ce qui ne vit pas (et il faudrait rappeler ici l'hésitation linguistique bien connue qui tantôt, en français, parle de nature morte, tantôt, notamment en néerlandais et en anglais, parle de *still-life*, toujours en vie⁶) à l'extrême détermination de la nature morte comme peinture d'objets. En considérant des choses, la nature morte mettrait en œuvre une sorte de poétique du quotidien, de l'ordinaire, une esthétique des choses banales⁷ – simples gaufrettes déposées sur une table, simples pots, ou corbeille de fruits – en même temps qu'elle agirait une sorte de « sublimation » de cette même banalité pour transformer le compotier en un objet. La nature morte scellerait ainsi

³ Laurence Bertrand Dorléac, *Les choses. Une histoire de la nature morte* (Lienart : Louvre Editions, 2022).

⁴ Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte* (Paris : Gallimard, 2020).

⁵ Etienne Jollet, *La nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental* (Paris : Hazan, 2007), 13.

⁶ Voir la mise au point linguistique de Jan Blanc dans *Stilleven : peindre les choses au XVII^e siècle* (Paris : Éditions 1 : 1, 2020).

⁷ Voir par exemple Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, 181 : « les objets de la vie quotidienne qui sont représentés étant souvent en soi sans grande fantaisie, leur banalité laissera aux artistes toute la liberté de les arranger à leur façon, sinon de les embellir et de les rendre plus vivants. [...] Les auteurs de natures mortes vont profiter de la banalité des choses pour innover ».

un procès de détermination, le passage de l'indéterminé des choses à un objet authentique, c'est-à-dire un objet d'art – de regard, de désir.

Toute pierre, écrit Gérard Wajcman, 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'incréé est devenu art. La chose est devenue objet. [...] Une chose + un regard. L'objet n'est pas simplement ce qui est jeté devant nos yeux et qu'on peut voir, c'est qui est désiré, saisi par le regard⁸.

Mieux ; tout se passe comme si cette dynamique d'objectivation avait gagné la forme même de la représentation, pour faire de la nature morte même une réalité objective, un objet d'art, un *tableau*, au sens tout à fois symbolique et matériel. Symbolique, parce qu'il faut bien admettre qu'entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, entre l'Italie et la Flandre, « la nature morte, *en tant que genre*, naît dans le cadre d'un processus plus général d'autonomie de l'œuvre d'art⁹ » ; matériel, parce que dès lors, le genre nature morte s'incarne dans des œuvres d'art, des individualités physiques, des tableaux peints comme biens meubles, que l'on accroche et transporte, et qui font objet pour un sujet-spectateur¹⁰.

⁸ Gérard Wajcman, *Ni nature, ni morte. Les vies de la nature morte* (Caen : Nous, 2022), 13. Voir encore « 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 d'art. La nature morte est l'art qui accomplit la sublimation de la chose naturelle en objet d'art ».

⁹ Jollet, *La nature morte*, 14.

¹⁰ Voir Jollet, 73. Jollet voit un rapport étroit entre l'autonomie de l'œuvre et ce qu'il nomme sa « déplaçabilité », ie. son caractère transportable, la nature mobilière de ce qui est en train de s'individualiser comme œuvres d'art. « Il y a selon nous une relation entre l'essor de la NM et la déplaçabilité des œuvres. La caractéristique essentielle est désormais la primauté d'une relation avec non pas le lieu lui-même, mais la personne du propriétaire : la notion de convenance en rend bien compte. Ce propriétaire, M. Schapiro y voyait de préférence un bourgeois. En tout état de cause, il s'agit d'un esthète. L'autonomie de l'œuvre d'art s'accompagne de la création de lieux spécialisés pour la contemplation des œuvres, les cabinets, elle contribue à la neutralisation de l'environnement ; c'est justement dans la seconde moitié du XVI^e siècle que ce genre de lieu devient de plus en plus fréquent. »

C'est pourquoi il n'est pas sans intérêt de jouer, si l'on peut dire, *les choses contre les objets* ; comprenons : de parler des choses de la nature morte en les qualifiant autrement que par leur objectivité. De la même façon, il y aurait sans doute beaucoup à gagner à ménager la part de non-spécificité des choses, sans pour autant la rabattre sur de l'indéterminé. Car de quoi est-il question sinon de *sortir la nature morte de toute notion de genre*, au sens le plus classique d'un genre artistique – et l'on sait que c'est dans le fond relativement assez tard que la hiérarchie des genres s'est installée dans l'organisation esthétique et sociale de la pratique artistique ? Façon de ne plus considérer la nature morte comme une réalité spécifiquement artistique, fût-ce pour en dessiner la formation, la prise d'autonomie, mais pour l'ouvrir sur une extériorité qu'on dira *anthropologique*, autant dire sur une dimension non-spécifiquement artistique, pour dire son commerce avec tout ce qui ne relève pas des Beaux-arts et qui a suffisamment de puissance pour être toujours effectif même une fois la nature morte fixée en une catégorie artistique autonome. La question, pour la nature morte comme peut-être pour de nombreux objets symboliques, est de savoir avec quoi elle travaille, de saisir quelle extériorité s'enveloppe en elle : faire de la nature morte une chose, autant dire une chose *parmi d'autres choses*, non pas du tout un objet d'art isolé et autonome. De fait, cela revient bien à poser la question de l'unité de la nature morte, mais en partant du principe que cette unité n'est pas donnée d'avance, qu'il s'agit là d'une unité produite ou à produire, une unité problématique. On comprend déjà, au moins formellement, qu'invoquer une indétermination des choses objectives en tant qu'inanimées ne fournit aucune espèce d'unité aux choses de la nature morte.

Des choses, donc. Le vocable, pour l'époque qui voit l'inauguration de la nature morte (et qui ne doit justement pas se confondre avec une « origine »), à la charnière des XVI^e et XVII^e siècle, a encore tout le charme de ces réalités prémodernes qui nous empêche précisément d'y projeter les clivages que la modernité galiléo-cartésienne instituera. De toute évidence, les choses de la nature morte ne procèdent pas de ce régime de la collection qu'a si bien analysé Patricia Falguières : le trésor, la chambre des merveilles, les cabinets de curiosités où les œuvres de la nature se confondent avec les productions de la technique humaine, précisément sous l'horizon d'une *tekhnè* qui dépasse l'horizon humain :



Fig. 1 : Willem Claesz. Heda, Nature morte avec coupe Nautilus, 1654, huile sur toile, Budapest, Musée des Beaux-Arts, Yelkrokoyade / Wikimedia Commons (CC BY-SA 3.0).

*naturalia et artificialia*¹¹. Ce qui se recueille ici – choses singulières, merveilles, trophées – tient foncièrement de l'invention : qu'ils s'agissent d'inventeurs ou de la nature elle-même ou d'illustres possesseurs¹².

Avec la nature morte, au contraire, nulle héroïsation des choses, nul prestigieux possesseur, nul antique inventeur - rien d'extraordinaire. Pour autant, leur ordinaire

153

¹¹ Voir Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles* (Bayard, 2003) ; et Patricia Falguières, « Qu'est-ce qu'une Kunst- und Wunderkammer ? Régimes d'objets, chronologie et problèmes de méthode », dans *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, dir. Lucas Burkart et al. (Florence : Edizioni del Galluzzo, 2010), 241–62.

¹² Voir Patricia Falguières, « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle », dans *Histoire de l'art et anthropologie* (Paris : INHA, Musée du quai Branly, 2009), mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 10 octobre 2025, <https://doi.org/10.4000/actesbranly.94>.

n'a rien de neutre ou d'objectif si l'on sait l'inscrire dans un régime singulier tout à fait déterminable : c'est celui de *maison*. Sans doute faut-il repartir de cette évidence selon laquelle les choses de la nature morte procèdent fondamentalement de l'univers domestique. Quel rapport en effet entre corbeilles de fruits, tables dressées, gâteaux et pâtés, bouquets de fleurs, viandes et poissons, ustensiles de cuisine, nécessaire à écriture, sinon, le fait de constituer des bien domestiques, modestes ou luxueux, sinon de dépendre d'un certain *art de la maison* (fig. 1) ? On rétorquera vite que les références explicites à l'espace domestique sont finalement assez rares dans les peintures de nature morte : fenêtre ouverte (ou fermée), et cheminée fonctionnant comme de rares notations d'un espace intérieur. Autant dire que l'espace des natures mortes donne plus volontiers l'impression de tenir d'un lieu abstrait ou pictural plutôt que proprement domestique.

Des objets hors-lieu ? Voire... Car l'espace domestique de la nature morte ne se confond pas (du moins peut-il le faire, mais secondairement, empiriquement) avec un intérieur de maison qui lui conférerait un sens locatif ou extensif, concrètement : un espace architectural. Maison doit en vérité s'entendre comme une réalité théorique consistant toute entière en un sens *possessif* : une habitation, un habitat, mais où l'avoir (*habere*) l'emporte sur la construction. Nul doute que l'opposition qu'offre la langue anglaise entre *house* (la maison construite) et *home* (le chez-soi) ne soit ici pertinente, mais à condition que l'on ne fasse pas du chez-soi un foyer qui fonctionne comme un lieu particulier voire essentiel. Une telle maison désigne d'abord une propriété : un espace propre, un lieu en propre, qui excède la limite matérielle des murs, puisqu'il peut englober jardin, terrain, champs et dépendances, mais qui excède surtout toute réalité matérielle. En tant qu'entité *idéelle*, sa structure dessine une multiplicité possessive qui détermine un entourage en rassemblant choses et personnes, biens et individus, objets et animaux, famille, femme et enfants selon une façon d'être particulière qui les fait être *siens*.

154

Une maison, écrit justement Benoît Goetz, n'est ni un concept (telle idée de l'architecte), ni un objet empirique (elle n'a pas de forme précise : ce peut être une tente, une cabane, un appartement). Je considérerai plutôt la maison comme un schème, au sens d'un rythme et d'un dynamisme spatio-temporel. Une « maison » est une manière d'être à l'espace, ou de posséder un espace, c'est-à-dire un mode d'habitation ou d'inhabitation¹³.

¹³ Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise* (Lagrasse : Verdier, 2011), 101.



Fig. 2 : Garofalo, *Annonciation* (dét.), 1500–1502, tempera et huile sur toile, Venise, Galleria di Palazzo Cini.

Elle ne décrit pas autre chose qu'un « ensemble de biens, le lieu propre (*oikeios topos*) d'appropriation des choses », un mode de l'habiter qui « renvoie à la fois à l'*avoir* et à la *tenue*¹⁴ ». En un mot, c'est là faire essentiellement de la maison un *domaine*, une *réalité domaniale*, au sens le plus juridique du terme, si l'on se souvient que c'est le mot latin de *dominium* (et non pas *proprietas*) qui traduit (mal) ce que nous autres modernes nomons « propriété » : avoir une chose, c'est posséder son domaine. Autant dire que cela renvoie très concrètement à des modes de comportement appropriatifs, à des manières d'être possessives, qui peuvent prendre mille et une tournures : l'occupation, le soin, la gestion, l'attachement, etc. – nous y reviendrons.

155

De fait, il y a bien des contextes figuratifs où se mêlent maison empirique et maison théorique, espace architecturé et espace propre, et qui donnent lieu,

¹⁴ Goetz, 105–6.

non par hasard, à une attention toute particulière pour une peinture des choses domestiques. Il s'agit de l'Annonciation et du *studiolo*, aussi bien sous sa forme représentée (pensons à quelque Saint Jérôme ou Saint Augustin dans son cabinet) que sous sa forme réelle (avec son décor). L'histoire de l'art a depuis longtemps bien remarqué ce genre de détails singuliers, qu'elle a tôt fait de ranger dans la catégorie d'une nature morte en train de s'autonomiser. Et de souligner l'étrange montage par lequel une étagère, une niche ou une armoire, riches de tout un fatras d'objets, viennent s'insérer dans l'ensemble figuratif de manière parfois très discontinue. Ainsi, dans une *Annonciation* de Garofalo peinte aux alentours de 1500, c'est un tout un petit cabinet qui, portes ouvertes, vient s'interposer entre l'Ange et la Vierge, et offrir très frontalement son contenu à la vue du spectateur : livres, sablier, plume, coupe-papier, ciseaux, quelques cerises, des œillets (*gorofani*) dans un petit vase, etc (fig. 2). Par-delà cette apparente discontinuité (dans l'*Annonciation* précitée, le fond noir du cabinet ne joue pas peu dans la fonction d'interruption ou de syncope visuelle), il faut au contraire souligner le lien profond qui attache ces objets à un espace domestique très singulier : l'espace propre *de la Vierge* en tant que cette chambre (*thalamus Virginis*) voire cette maison n'est pas un espace indéterminé mais un lieu à haute teneur possessive : la maison ou la chambre qui appartient à la Vierge. A la rigueur, s'il y a autonomie, elle concerne bien davantage la maison, puisque comme l'on sait, la maison de la Vierge jouit d'une existence en propre, qui lui donne la capacité de se mouvoir, de voler (à Lorette). Il en irait de même pour le *studiolo*, qui donne très souvent lieu à tout un étalage de livres, de matériel à écriture, d'objets de mesure (sablier et autres objets savants), qu'il s'agisse d'un *studiolo* en représentation (pensons par exemple aux *Saint Jérôme* de Van Eyck, fig. 3) ou d'un *studiolo* réel, avec ce décor d'*intarsia* caractéristique de l'Italie de la Renaissance figurant en trompe-l'œil des placards ouverts, recelant une multitude d'objets (on pense bien sûr au *studiolo* de Gubbio, fig. 4). Là encore, ce qui fait nature morte dans ces images n'est pas la (toute relative) autonomie de leur présentation, pas plus que leur description minutieuse. C'est d'abord leur inscription dans un espace possessif fortement personnalisé, leur attachement à une personne, mais en tant que « personne » ne renvoie pas tant ici à une identité qu'à une possession locale : l'espace *du* prince-humaniste, *son* cabinet de travail, *son studiolo*¹⁵.

¹⁵ Sur le *studiolo* comme lieu *du* prince à la Renaissance, voir l'étude classique de Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*



Fig. 3 : Van Eyck (atelier), *Saint Jérôme dans son étude*, 1442, huile sur papier contrecollé sur bois, Detroit, Detroit Institute of Arts.

Fig. 4 : Artistes divers, Studiolo de Gubbio, ca. 1478–1482, bois.

Voilà donc que commencent à se situer singulièrement les choses de la nature morte : *choses de la maison*, les objets de la nature morte ne sont pas d'abstraites « objets objectifs », si l'on peut dire, mais d'abord des *biens domestiques*. Il faut saisir toute la portée critique que suppose un tel déplacement. C'est bien là en finir avec l'indécrottable thèse naturaliste ou réaliste qui voudrait faire de la nature morte le théâtre le plus simple, et par là même le plus pur, de l'imitation. Mais *la nature morte n'est pas descriptive, elle est appropriative* ; elle ne se distribue pas selon le visible et l'invisible, pas plus que selon l'opposition de la nature et de la culture mais selon *le propre et l'impropre*, voire selon le comestible et l'inconsommable. Ce qu'elle « dépeint » ne tient pas d'abord à la réalité objective de choses à décrire dans leur pure visibilité mais ne prend son sens que dans le régime « économique » d'une maison (*oikos*), qu'en vertu d'une valeur d'appartenance – autant dire : des choses attachées, qui relèvent d'un attachement – comme le dit si bien l'italien : *le cose mie* (« mes affaires », « mes effets personnels ») ; bref, tout le contraire d'objets isolés et autonomisés. N'est-ce pas dans ce sens qu'il faudrait voir le clou qui fixe la perdrix et la paire de gantelets dans le célèbre tableau de Jacopo de'Barbari de 1506 (fig. 5) : une explicitation visuelle de l'attache, de la fixation comme marquage possessif ? Une

Fig. 5 : Jacopo de Barbari, *Nature morte avec perdrix et gantelets*, 1504, huile sur toile, Munich, Alte Pinakothek.



telle appartenance ne retire rien à leur anonymat, si tant est que la possession en question est foncièrement impersonnelle ; d'une certaine manière, couverts, fruits et légumes, livres, instruments de musique n'appartiennent à personne, à *personne d'identifiable*, à aucun propriétaire individuel. Ils n'en sont pas moins les propriétés d'un domaine, leur abstrait et impersonnel propriétaire.

Reprenons plus en détail. Quand Bruegel de Velours, Ambrosius Boschaert ou Jacques Linard (fig. 6) peignent des fleurs, ce n'est pas pour les décrire dans leur objectivité botanique, et les inscrire dans l'espace idéal et abstrait de l'illustration scientifique. Ce sont toujours des fleurs disposées en *bouquet* – dans un pot, un vase ou une corbeille ; toujours des fleurs coupées, cueillies, arrangées, qui viennent décorer un espace domestique, fût-il imaginaire, puisque si la culture des fleurs est une véritable « passion nationale » hollandaise au XVII^e siècle, « on les utilise très peu dans la décoration intérieure des maisons¹⁶ ». Et viendraient-elles du jardin que cela ne changerait rien à leur relation d'appartenance à la maison ; au contraire même, le jardin n'étant pas autre chose qu'une dépendance de la maison, qu'un attribut du domaine. Il en va de même avec tous les

¹⁶ Paul Zumthor, *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt* (Paris : Hachette, 1959), 66.

Fig. 6 : Ambrosius Bosschaert l'Ancien, *Nature morte aux fleurs*, 1614, huile sur cuivre, The Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 7 : Frans Snyders, *Nature morte aux choux*, ca. 1610, huile sur toile, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



aliments, à commencer par les fruits et légumes : soigneusement disposés dans une corbeille ou dans un plat, sur un plateau ou dans des bocaux, ou encore tout simplement posés sur la table, ils se présentent d'abord comme des biens consommables et non pas comme des « fruits de la nature » que l'œil avisé du peintre devrait méticuleusement reproduire. Dans le cas le plus fréquent, ils sont montrés offerts à la consommation, destinés à être mangés : pastèques et melons coupés, citrons épluchés ; plus rarement, ils sont dépeints comme le fruit d'une production. Ainsi, dans sa *Nature morte aux légumes*, il faut voir comment Frans Snyders (fig. 7) monumentalise la récolte par le contraste entre l'immensité des choux au premier (le tableau mesure près d'un mètre cinquante de côté) et petit paysan au labeur dans son champ, à l'arrière-plan du tableau. De fait, c'est une même logique qui préside à tous ces lapins, faisans, perdrix, cailles, pièces de bœuf, volailles, poissons... (fig. 8, 9). Il ne s'agit en réalité jamais pour les peintres de décrire des animaux dans leur objectivité zoologique mais de présenter de la viande, du gibier, de la sauvagine, autant dire des matières carnées, des



Fig. 8 : Luis Eugenio Meléndez, *Nature morte avec des brèmes, des oranges, de l'ail, des condiments et des ustensiles de cuisine*, 1772, huile sur toile, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 9 : Frans Snyders, *Nature morte de gibier*, début XVIIe siècle, huile sur bois, Paris, Musée de la chasse.

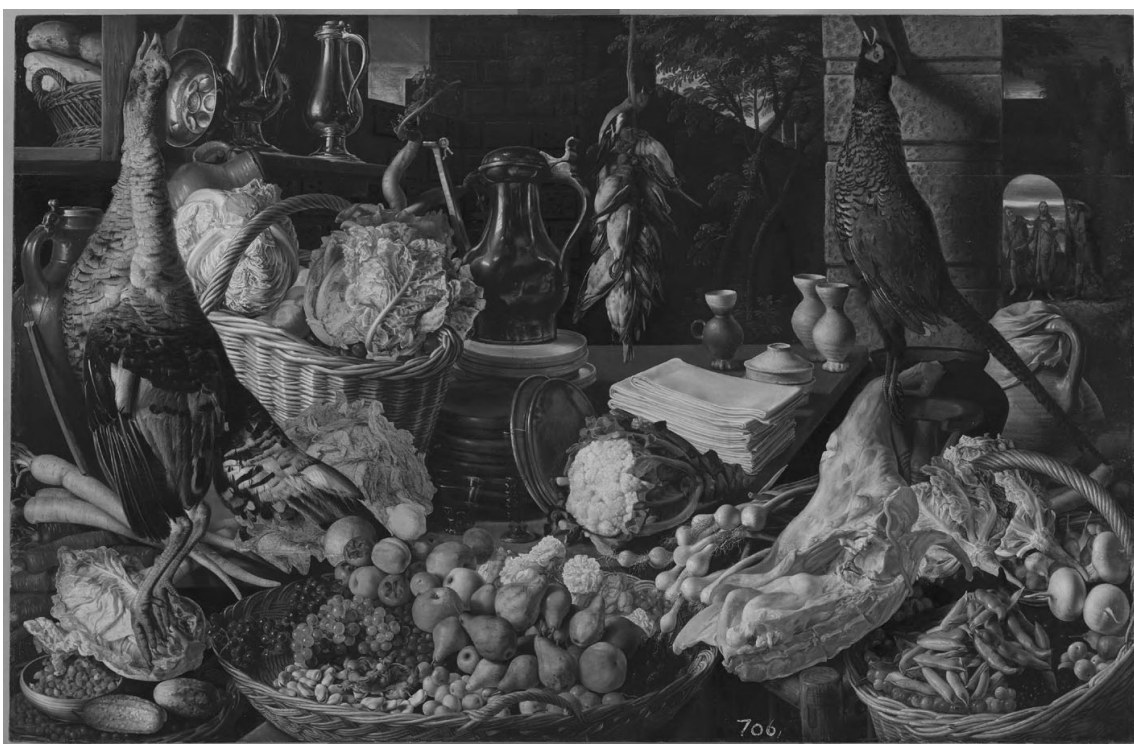


Fig. 10 : Joachim Bueckelaer, *Scène de cuisine avec le Christ à Emmaüs*, 1560, La Haye, Mauritshuis.

produits alimentaires destinés à la consommation. Et quand Gérard Wajcman, au nom d'une « gastronomie transcendante » pose le principe que « la nature morte commence par la bouche¹⁷ », ce n'est certes pas pour accorder quelque privilège à

¹⁷ Wajcman, *Ni nature, ni morte*, 198.



Fig. 11 : Pieter Artsen, *Scène de marché*, 1569, huile sur bois, Stockholm, Hallwyl Museum.

la bouche en tant qu'organe, mais bien plutôt pour inscrire à même le corps une fonction d'appropriation qui se détermine comme ingestion ou incorporation.

De fait, on n'a pas manqué de saisir le lien génétique qui, dès la fin du XVI^e siècle, chez des peintres comme Campi, Passerotti, Beuckelaer ou Artsen (fig. 10, 11), arrimait la nature morte à tous ces étals de marché et leurs amoncellements de viandes, de poissons, de fruits, ces tables dégorgeant de nourriture, transformant d'humbles scènes de cuisine et de boucherie en authentiques trophées carnés et légumineux¹⁸. La nature morte trouverait ici quelque chose comme ses lieux théoriques, tant meubles (récipients, tables, plateaux, paniers, corbeilles, pots, gamelles, tonneaux...) qu'immeubles (cuisine, marché, rue, halle...). C'est

durant la seconde moitié du XVI^e siècle, [que] s'opère un glissement entre le genre des « cuisines » et celui des « banquets » [...] qui conduit à observer une forme d'autonomisation de l'espace de la table. Dans les tableaux de Pieter Artsen

161

¹⁸ « Trophée » s'entendant métaphoriquement et littéralement, du moins si l'on saisit la morphologie du tas, de l'amoncellement, de l'amas qui caractérise tant le trophée antique et son accumulation d'armes que ces monceaux de nourriture (et dans une moindre mesure la morphologie de la suspension). Sur ces peintres et dans l'optique d'une anthropologie visuelle de la scène de genre, voir Valérie Boudier, *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento* (Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2010).



Fig. 12 : Juan Sánchez Cotán, Nature morte au gibier, légumes et fruits, 1602, huile sur toile, Madrid, Museo Nacional del Prado.

et de Joachim Bueckelaer, les tables ne constituent qu'une partie de la composition, accueillant les aliments, les victuailles et les mets. Pour des découpages et des recadrages successifs, ces tables finissent par être isolées, comme des motifs indépendants¹⁹.

162

En sorte qu'au début du XVII^e siècle, « les *bancketten* ne sont plus considérés comme des tableaux représentant des tables mises ou garnies, mais comme des repas, voire de simples compositions d'aliments – les inventaires font alors une place croissante aux 'petits-déjeuners' (*ontbijtjes*), mais aussi aux plateaux et aux corbeilles de 'fruits' (*fruiten, vruchten*)²⁰ ». Et il faudrait sur ce point revenir à l'appellation espagnole de nature morte, « *bodegón* », qui renvoie explicitement

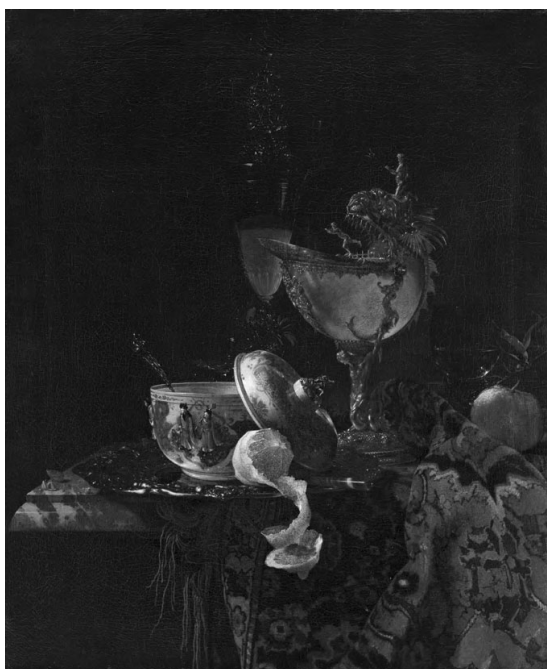
¹⁹ Blanc, *Stilleven*, 33–34.

²⁰ Blanc, *Stilleven*, 40.

à la *bodega* comme magasin, cave (à vin notamment), lieu de stockage, et par extension taverne, gargote. Le peintre Sanchez Cotán, dans ses célèbres natures mortes, cadrera directement son tableau sur l'espace intérieur de garde-manger (*cantareros*), où les aliments entreposés – fruits, légumes, volailles – sont suspendus pour les laisser hors d'atteinte des rongeurs²¹ (fig. 12).

Il y a bien là une *économie*, mais en un sens qui ne coïncide plus du tout avec le lien qui arrime traditionnellement le développement de la nature morte dans les pays du nord et l'essor du capitalisme marchand au XVIIe siècle. La nature morte, surtout hollandaise, donnerait une image de cette très forte dynamique économique en sa capacité à produire autant qu'à faire circuler une quantité impressionnante de biens, de choses entendues comme marchandises. Un tableau comme la célèbre nature morte de Kalf (fig. 13) viendrait ainsi « concentre[r] toute la richesse du monde avec sa porcelaine chinoise Ming, sa tapisserie perse et sa coupe en nautile ouvragée, dans une œuvre que l'on n' imagine que dans un salon feutré européen²² ». La nature morte célébrerait de la sorte un Nouveau

Fig. 13 : Willem Kalf, *Nature morte au vase Ming*, 1662, huile sur toile, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



²¹ Sur cet aspect des *bodegones* de Cotán, voir Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* (London : Reaktion Books, 1990), 62–69.

²² Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, 173–74.

monde marchand en le consacrant dans une « imagerie de la réussite dans l'accumulation des biens qui va de pair avec ses conquêtes commerciales voire militaires. [...] Nous comprenons mieux si l'on n'oublie pas que les artistes sont liés à une histoire, à une économie, à des contrats sociaux, à des acteurs, à des commanditaires, etc.²³ ». La thèse est bien connue. Faut-il d'abord rappeler que les œuvres d'art n'ont pas attendu le XVIIe siècle hollandais pour s'inscrire dans des réseaux marchands et plus profondément encore pour posséder une valeur d'échange, réelle ou symbolique ? Mais surtout, il y a économie et économie ; et de toute évidence, l'économie que l'on invoque ne se confond pas avec cette *économie politique*, qui naît au minimum comme discours théorique – au XVIIe siècle, et deviendra l'économie *tout court* dans le courant du XIXe, et qui attache la production à l'espace idéal d'un marché.

S'il y a économie de ou dans la nature morte, c'est au contraire en un sens fort ancien : c'est au sens de l'*économie domestique*, l'*oikonomia* : le *nomos* de l'*oikos*, la règle, l'ordre de la maison. Une économie domestique, donc, qui nous ramène aux premiers traités antiques – grecs, principalement ceux d'Aristote et de Xénophon, et qui connaît justement son grand renouveau dès le milieu du XVIe siècle : avec la traduction italienne du traité de Xénophon à Venise en 1540, mais encore avec toute une série d'autres ouvrages auxquels il ne faudrait pas manquer de compter les *Livres de la famille* de Leon Battista Alberti²⁴. A ne considérer que la chronologie, peut-être faudrait-il d'ailleurs s'interroger sur cet étrange déphasage historique qui voit la nature morte s'épanouir comme genre dans le moment même où l'économie domestique tend à disparaître au profit de l'économie politique.

Une telle économie n'est domestique qu'à condition d'extraire la maison de sa réalité architecturale pour y voir un ensemble apparemment hétéroclite de choses et de personnes unies par un lien possessif : père, mère, enfants, mari, épouse, maître et maîtresse de maison, domestiques, voire esclaves, métayers autant que maison (entendue comme construction), et à peu près tous les biens meubles qui l'habitent, jardin, terres, domaine, animaux, bétail... Bref, une multiplicité

²³ Bertrand Dorléac, 173–74.

²⁴ Sur cette littérature dans l'Italie des XVIe et XVIIe siècles, voir notamment Daniela Frigo, *Il padre di famiglia Governo della casa e governo civile nelle tradizioni dell'« economica » tra cinque e seicento* (Rome : Bulzoni, 1985).

possessive qui définit *une propriété*, dont toutes les composantes, tant humaines que matérielles, s'entre-possèdent.

Le patrimoine, écrit très justement Pierre Caye en s'appuyant sur un merveilleux passage d'une lettre de Pline Le Jeune, assure cette dimension symétrie des hommes et des choses, leurs entrappropriation et entrappartenance réciproques : 'Comment se porte Côte, tes délices et les miennes ? Comment se porte ta villa pleine de charme ? [...] Te possèdent-elles et te partagent-elles tour à tour ?'²⁵

L'économie domestique est fondamentalement une mise en ordre, en sorte qu'elle ne porte que secondairement sur les modes de production, d'acquisition et de dépense ; et tout aussi secondairement sur le sens de la richesse. Elle est d'abord ce savoir-faire, théorique et pratique tout ensemble, profondément *gestionnaire* : elle décrit la gestion, l'administration, l'aménagement des biens et des personnes qui composent la maison et la maisonnée²⁶. Sur le plan des personnes, elle prend souvent la forme d'un « gouvernement de la famille », et règle les rapports du mari et de l'épouse, ou des enfants vis-à-vis de leur père. Sur le plan des choses, elle consistera fondamentalement en l'acquisition, la conservation et l'usage des biens, et en passera par tous ces gestes de rangement, d'organisation, de placement et de déplacement, de distribution et de redistribution... Ce n'est pas qu'elle récuse le profit, bien au contraire, mais elle le pratique toujours – au moins idéalement – depuis la production. Bref, on aura reconnu le mode de production typiquement antique – pour l'opposer ainsi à un mode de production capitaliste – qui relève d'une gestion « en bon père de famille » et qui suppose de ne pas prendre de risque, qui se refuse à toute forme d'investissement aventureux : une économie non du capital, mais de la rente, du patrimoine, et qui vise un idéal d'autarcie et d'autosuffisance²⁷.

²⁵ Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice. Production et humanisme* (Paris : Les Belles Lettres, 2015), 246, citant Pline le Jeune, *Lettres*, I, 3, 1.

²⁶ Pour un panorama général de la théorie grecque de l'économie, voir Étienne Helmer, *Oikonomia. Philosophie grecque de l'économie* (Paris : Classiques Garnier, 2021).

²⁷ Cela dit en reprenant le sens des analyses de Paul Veyne dans « Mythe et réalité de l'autarcie à Rome », dans *La société romaine* (Paris : Seuil, 2001), 130–62. La lecture de Moses Israel Finley, *L'économie antique*, trad. Max Peter Higgs (Paris : Minuit, 1975), chap. 1, est toujours utile.

C'est bien pourquoi l'économie domestique, précisément parce qu'elle cherche à « assurer ses arrières », repose presque toujours sur la propriété foncière et l'exploitation d'une terre : son terreau est fondamentalement campagnard ou rustique. De là encore la grande proximité entre les traités d'économie domestique et la littérature agricole ou agronomique, dont témoignent les nombreux traités antiques, ceux de Caton, Varron, Columelle, Palladius, justement traduits et commentés dès le XVI^e siècle. Une place particulière doit être faite ici à l'ouvrage de Charles Estienne, *L'Agriculture et maison rustique*, publié à Paris en 1564, et qui connaîtra plusieurs dizaines de rééditions et reprises jusqu'au XVIII^e siècle (notamment sous la forme d'une *Œconomie générale de la campagne, ou Nouvelle maison rustique*, signée en 1700 par Louis Liger, un propriétaire bourguignon, qui connaîtra elle aussi de multiples rééditions jusqu'au XIX^e siècle. Tous ces ouvrages, auxquels il faudrait encore ajouter celui d'Olivier de Serres, le *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1600)²⁸, ne se contentent pas d'être des traités d'agronomie ; ils touchent plus généralement à l'administration de la vie à la campagne, à l'organisation de la production rustique : élevage du bétail, culture de la vigne, aménagement des jardins, conception du potager, techniques de chasse, fabrication du vinaigre, de liqueurs, du vin et d'autres alcools, manières de produire le beurre et le fromage, fabrication des conserves de fruits, des confitures, recettes de cuisine, conseils de boulangerie et de pâtisserie, etc.

C'est tout l'univers visuel de la nature morte qui se déploie ici, si l'on sait y reconnaître non des choses abstraites, mais bien des *denrées*, non des marchandises mais des *produits*, et qu'il faut saisir tant dans leur objectivité domestique que dans la façon qu'elle a d'en reproduire l'ordre, voire de le recomposer. La nature morte procède bien d'une économie domestique en tant qu'*art ménager*. Jean-Marc Besse, dans son beau livre sur l'habiter, rappelle justement qu'en français, ménage et maison puisent à la même étymologie et que ménage doit d'abord s'entendre comme rangement, arrangement, par quoi le propre renvoie moins à la pureté qu'au disposé : « le propre, c'est ce qui est d'aspect convenable, ce qui est bien arrangé, ce qui est ordonné, et, partant qui a une certaine dignité et une

²⁸ Qui ne connaîtra pas moins de 19 rééditions tout au long du XVII^e siècle. Sur la dimension strictement architecturale de la maison rustique, voir Jean Cuisenier, *La maison rustique. Logique sociale et composition architecturale* (Paris : PUF, 1991).

certaine aptitude. Ce qui a été rendu propre est redevenu ‘propre à’ : toute une économie morale s’articule ici à la volonté esthétique d’obtenir une belle apparence et un ordre des choses de notre entourage [...]»²⁹. C’est exactement dans ces termes qu’il y a près de deux mille cinq cents ans, Xénophon s’adonnait dans son *Economique* à un éloge très concret de l’ordre domestique :

Comme il est bon que l’ensemble des objets soit rangé, comme il est facile de trouver dans la maison pour chacun d’entre eux une place pour l’y mettre qui convienne à chacun, je l’ai assez dit. Quel beau spectacle que des chaussures de toutes sortes alignées, quel beau spectacle que des vêtements de toutes sortes bien rangés, quelle belle chose que des couvertures, quelle belle chose que des vases de bronze, quelle belle chose que la vaisselle pour la table, quelle belle chose encore – voilà ce qui plus que tout ferait rire, non un homme sérieux, mais un bel esprit – de trouver un spectacle harmonieux dans des marmites, comme dit l’autre, distinctement rangées... De même, tous les autres objets offrent un plus bel aspect lorsqu’ils sont rangés en bon ordre. C’est un chœur que forment toutes ces sortes d’ustensiles et l’espace qu’ils entourent est beau à voir quand il est ainsi bien dégagé. De la même façon, un chœur cyclique n’offre pas seulement un beau spectacle par lui-même, mais le centre apparaît également beau et net³⁰.

C’est de toute évidence cette économie domestique qui aura fait le berceau des antiques natures mortes, si l’on suit la tradition vitruvienne, qui en fait la fixation par l’image de ces « cadeaux d’hospitalité » (*xenia*), provisions et victuailles, que le maître de maison laissait à ses hôtes durant leur séjour dans sa villa. Redonnons le passage de Vitruve :

Par ailleurs prennent place à droite et à gauche de petits appartements qui ont leur propre porte sur la rue, des *triclinia* et des chambres convenables permettant de recevoir les hôtes qui se présentent, non dans les péristyles, mais dans des logements conçus pour les hôtes. En fait, au temps où les Grecs connaissaient une vie plus raffinée et une situation plus prospère, ils préparaient pour leurs hôtes, à leur arrivée, des *triclinia*, des chambres, des resserres à provisions. Le premier

²⁹ Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image* (Paris : Flammarion, 2013), 18–19.

³⁰ Xénophon, *Economique*, trad. Pierre Chantraine (Paris : Les Belles Lettres, 2008), 81–83 (VIII, 18–20), cf. aussi 75 (VIII, 3) : « il n’est rien au monde, ma femme, d’aussi utile que l’ordre (*taxis*), ni d’aussi beau ».

jour, ils les invitaient à dîner et leur envoyaient le lendemain, des poulets, des œufs, des légumes, des fruits et d'autres produits de la campagne. C'est la raison pour laquelle les peintres donnèrent le nom de *xenia* à leurs peintures qui représentaient ce type de présents qu'on envoyait aux hôtes. Ainsi, même en situation d'hôtes, les pères de famille n'avaient pas le sentiment d'être loin de chez eux puisqu'ils jouissaient par cette hospitalité d'une générosité tout à leur intention (*habentes secretam in his hospitalibus liberalitatem*)³¹.

Il y aurait beaucoup dire de ce passage et de tout ce qui s'y cristallise³² : l'air de rusticité, l'ambiance champêtre d'une maison de campagne dans laquelle baigne la nature morte³³ ; le rapport étroit entre la production du domaine et la générosité du maître de maison, soit une manière de nouer de manière très serrée l'image avec le don, le cadeau, l'hospitalité.

Et c'est en tout cas dans les termes d'une nature morte *in vivo*, nature morte vécue, éprouvée comme pratique domestique, qu'il faut revenir à la Hollande du XVIIe siècle ; non pas, comme on l'a dit, pour en faire le théâtre d'un nouveau monde marchand, mais pour saisir à quel point l'essor de la nature morte doit s'entendre comme l'analogie visuel d'une passion pour l'ordre domestique. Il faut relire ici les pages magnifiques que Paul Zumthor, dans *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, consacrait à cette passion : « Quelle que soit sa condition, le Néerlandais nourrit pour sa maison un véritable amour. Pour l'homme, économe jusqu'à l'avarice, l'aménagement de sa maison est la seule occasion licite de dépense d'apparat. La femme, elle, voue totalement sa vie à la maison. La maison est le lieu, le temple de vie de la famille, et celle-ci à son tour constitue le centre de l'existence sociale³⁴ ». Si l'armoire est le meuble par excellence, en remplacement du coffre médiéval, il distinguer entre deux types : l'une pour le linge, l'autre pour la vaisselle (« armoire à porcelaine, placée dans la pièce d'apparat, et sur les rayons de laquelle on expose assiettes,

³¹ Vitruve, *De architectura*, dir. et trad. Pierre Gros (Paris : Les Belles Lettres, 2015), 424–25 (VI, 7, 4) ; trad. mod.

³² On se réserve la possibilité d'y revenir ultérieurement.

³³ Au XVIe siècle, l'humaniste Blaise de Vigenère aura eu l'intelligence de traduire par « présents rustiques » le terme de *xenia*, dans sa traduction commentée des *Images* de Philostrate. Voir *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate* (Paris : Abel Langelier, 1597), 487 sq.

³⁴ Zumthor, *La vie quotidienne en Hollande*, 64–65.

pots, plats décorés, parfois mêlés à des instruments de musique³⁵ ». Mais c'est surtout la cuisine qui s'impose comme le lieu idéal du rangement :

dans les habitations bourgeoises [...], la cuisine a été promue à une dignité fabuleuse et tient du temple et du musée. Des ustensiles de cuivre et d'étain reluisent le long des murs ; on a peint la table en rose ; parfois carrelé le sol de marbre. Une armoire vitrée contient la vaisselle. Dans une autre armoire, dite 'trésor', on conserve les provisions, le ligne de table en cours d'utilisation, les saucières, les tailleirs³⁶.

Ce qui compte finalement dans ces cuisines, ce n'est en rien l'activité culinaire, mais uniquement l'ordonnancement général de la batterie de cuisine. Un voyageur français du début du XVIIIe siècle, l'abbé Sartre, décrira en ces termes l'aspect des cuisines hollandaises : « Ils aiment mieux mourir de faim au milieu du brillant de leurs chaudrons et de leur vaisselle, que d'entreprendre le moindre mets qui dérangerait cette économie. Ils me montraient avec complaisance la propreté de leur cuisine qui était aussi froide aux heures avant le dîner qu'elle aurait pu l'être après³⁷ ».

Qu'il y ait nature morte en quelque sorte *avant même* son instauration comme genre artistique autonome, que la nature morte mette en œuvre une authentique

³⁵ Zumthor, 58.

³⁶ Zumthor, 60.

³⁷ Pierre Sartre, *Voyage en Hollande fait en 1719* (Librarie Lechevalier, 1896), 30, cité par Zumthor, *La vie quotidienne en Hollande*, 60 ; voir encore 84 sur la vaisselle de table : « L'aspect d'une table servie a quelque chose d'à la fois lourd et sommaire, d'abondant et de peu personnel. On distingue mal dans cette accumulation d'instruments, le couvert individuel, la place spécialement équipée pour chaque convive. Pourtant, la richesse, la variété, la commodité, la beauté de la vaisselle, même chez les plus humbles, passent aux yeux des étrangers pour l'une des caractéristiques de la culture néerlandaise. Plats, pots, assiettes, aiguères, mais aussi les sucriers, beurriers, saucières, salières, soupicières, coquetiers, les bols à eau-de-vie, les coupes et les hautes chopes à couvercle : tout cela se fabrique le plus souvent en étain, qui, depuis le XVIe siècle, est le métal domestique par excellence (l'argent reste un luxe rare). Seuls les très pauvres, ou certains paysans, utilisent encore, selon la tradition médiévale, une vaisselle de bois. » Sur la maison hollandaise au XVIIe siècle et notamment sur l'importance du ménage, voir encore Simon Schama, *L'embarras de richesses. La culture hollandaise au Siècle d'Or*, trad. P.-E. Dauzat (Paris : Gallimard, 1991), chap. VI. Schama écrit justement que « l'art hollandais fut le premier à célébrer cet ordonnancement idéal de la maison familiale, ainsi qu'à satiriser sa dislocation » (513), mais c'est pour enrôler les scènes de genres, autant dire des *représentations* d'un tel ordre, sans faire mention des natures mortes.



Fig. 14 : Samuel van Hoogstraten, *Bric-à-brac*, ca. 1670, huile sur toile, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

pratique de la maison : voilà sans nul doute tout l'intérêt d'une anthropologie des images en ce qu'elle ne considère pas les phénomènes artistiques dans la limite de leurs spécificités artistiques, a fortiori quand elles s'autonomisent pour former un genre, mais qu'elle saisit l'efficacité réciproque de formes et de pratiques, autant dire la capacité de ces dernières à se configurer dans des formes plastiques, des dynamismes sensibles et inversement, la capacité de ces derniers à transformer et précipiter des pratiques³⁸. En l'occurrence, cela signifie que les modalités picturales de placement et de déplacement – objets isolés ou multiples, posés, placés, déposés, suspendus, en tas, en monticules, en amoncellements ou au contraire régulièrement ordonnés – que de telles modalités picturales, donc,

³⁸ On a essayé ailleurs de dresser une ébauche théorique des enjeux d'une anthropologie des images à partir du travail de Georges Didi-Huberman ; voir Bertrand Prévost, « Sur l'anthropologie des images », dans « Georges Didi-Huberman », *Critique* 908–9 (2023) : 103–14.



Fig. 15 : Domenico Remps, *Cabinet de curiosités*, ca. 1690, huile sur toile, Florence, Opificio delle pietre dure.

sont impensables sans les non moins innombrables dispositifs d'exposition domestique : table, console, vaisselier, étagère, niche, corbeille, plateau, vase, cabinet, armoire, placard, tiroir, boîte, piédestal... C'est pourquoi il y aurait tout lieu non de minorer mais bien de majorer ce qui passerait vite pour un « sous-genre » de la nature morte, celle dite « de placard » : soit ces tableaux qui coïncident avec un espace de rangement – table, placard, tiroir... – et les objets qu'il contient. On pense bien sûr au célèbre *Bric-à-brac* de Samuel Van Hoogstraten (fig. 14), qui se décalque point par point sur un plan de rangement maintenant par des sangles nécessaire à écriture, peigne, livre, médailles, papier marbré... Etienne Jollet mentionne encore le cas de « Cornelis Gijsbrechts [qui] développe à Copenhague le genre des portes demi-ouvertes servant à habiller la porte réelle d'un cabinet de curiosités. [...] Ce genre triomphe dans les espaces intérieurs jusqu'au XVIIIe siècle, comme en témoigne la fausse *Bibliothèque* de Giuseppe Maria Crespi³⁹ » (fig. 15).

³⁹ Jollet, *La nature morte*, 116.

Il faut sur ce point reconnaître à Etienne Jollet d'avoir été bien inspiré de placer tout son livre sur la nature morte sous les auspices de la « place des choses » : la nature morte poserait moins un problème d'*objet* que d'*espace* : de localisation, de distribution, de disposition. Mais de tels dynamismes ne peuvent justement pas s'entendre dans les termes abstraits d'un lieu indéfini ou indéterminé. C'est au contraire très concrètement, dans les termes d'une économie domestique, qu'il faut envisager la « disponibilité » de la nature morte. Aussi picturalement autonome fût-elle, sa logique d'ordonnancement empruntait moins à la « *ratio pingendi* » de la composition albertienne qu'aux arts de table et à la disposition des couverts⁴⁰, moins à la disposition rhétorique qu'au rangement de la maison et aux arts ménagers.

Déclaration de disponibilité des données

Le partage des données n'est pas applicable à cet article, aucune donnée n'ayant été produite ni analysée dans le cadre de la présente étude.

Références

- Alloa, Emmanuel, et Elie During, dir. *Choses en soi. Métaphysique du réalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 2018.
- Besse, Jean-Marc. *Habiter. Un monde à mon image*. Paris : Flammarion, 2013.
- Blanc, Jan. *Stilleven. Peindre les choses au XVIIe siècle*. Paris : Éditions 1:1, 2020.
- Boudier, Valérie. *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2010.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London : Reaktion Books, 1990.
- Caye, Pierre. *Critique de la destruction créatrice. Production et humanisme*. Paris : Les Belles Lettres, 2015.
- Cuisenier, Jean. *La maison rustique. Logique sociale et composition architecturale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
- Dorléac, Laurence Bertrand. *Les choses. Une histoire de la nature morte*. Paris : Louvre Éditions, 2022.
- . *Pour en finir avec la nature morte*. Paris : Gallimard, 2020.
- Falguières, Patricia. *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard, 2003.

⁴⁰ Voir notamment Pascal Reigniez, *Histoire des couverts* (Arles : Errance et Picard, 2024), 127–41.

- . « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle ». Dans *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris, INHA ; Musée du quai Branly, 2009. Mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 10 octobre 2025. <https://doi.org/10.4000/actesbranly.94>.
- . « Qu'est-ce qu'une Kunst- und Wunderkammer ? Régimes d'objets, chronologie et problèmes de méthode ». Dans *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, sous la dir. de Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux et Yann Potin. Florence : Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Finley, Moses Israel. *L'économie antique*. Traduit par Max Peter Higgs. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.
- Frigo, Daniela. *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nelle tradizioni dell' « economica » tra Cinque e Seicento*. Rome : Bulzoni, 1985.
- Gell, Alfred. *L'art et ses agents*. Traduit par Olivier et Sophie Renault. Dijon : Les Presses du Réel, 2009.
- Goetz, Benoît. *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*. Lagrasse : Verdier, 2011.
- Helmer, Étienne. *Oikonomia. Philosophie grecque de l'économie*. Paris : Classiques Garnier, 2021.
- Jollet, Étienne. *La nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris : Hazan, 2007.
- Liebenwein, Wolfgang. *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Munich : Gebr. Mann Verlag, 1997.
- Montebello, Pierre. *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*. Dijon : Les Presses du Réel, 2015.
- Philostrate. *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate*. Traduit par Blaise de Vigenère. Paris : Abel Langelier, 1597.
- Prévost, Bertrand. « Sur l'anthropologie des images ». Dans « Georges Didi-Huberman », numéro spécial, *Critique* 908–9 (2023) : 103–14.
- Reigniez, Pascal. *Histoire des couverts*. Arles : Errance et Picard, 2024.
- Sartre, Pierre. *Voyage en Hollande fait en 1719*. Paris : Librairie Lechevalier, 1896.
- Schama, Simon. *L'embarras de richesses. La culture hollandaise au Siècle d'Or*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Gallimard, 1991.
- Veyne, Paul. « Mythe et réalité de l'autarcie à Rome ». Dans *La société romaine*. Paris : Seuil, 2001.
- Vitruve. *De architectura*. Traduit par et sous la direction de Pierre Gros. Paris : Les Belles Lettres, 2015.
- Wajcman, Gérard. *Ni nature, ni morte. Les vies de la nature morte*. Caen : Nous, 2022.
- Xénophon. *Économique*. Traduit par Pierre Chantraine. Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- Zumthor, Paul. *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*. Paris : Hachette, 1959.