

## Que reste-t-il de nos... fruits ? Réflexions sur les restes de fruits dans les arts figuratifs<sup>1</sup>

*Katalin Bartha-Kovács*  
*Université de Szeged*  
*felibieme@freemail.hu*

**Abstract:** The aim of the study is to examine the representation of fruit in the figurative arts, looking for the signs of decay and also of the destruction of time. Two cases will be examined: firstly, we will observe a number of seventeenth-century fruit still lifes, in order to identify the signs of disintegration of living matter. Considering the perspective of the reception of these paintings, we will also reveal that the image of decomposing fruit appeals not only to the sense of sight, but also to the viewer's other senses. We will then analyse an impressive example of contemporary art: the statues of apple cores by the Hungarian sculptor Attila Rajcsók, which illustrate the artistic shaping of living matter that has been almost entirely destroyed. These sculptures call into question the apparently durable yet more or less ephemeral nature of all works of art.

**Keywords:** apple, Baroque still life, Caravaggio, sculpture, Attila Rajcsók

**Résumé :** Il s'agit d'examiner les représentations des fruits dans les arts figuratifs, pour y rechercher les signes qui renvoient à la dégradation et à la destruction du temps. On se penchera plus particulièrement sur deux cas de figures : d'abord sur l'examen de quelques natures mortes aux fruits du XVII<sup>e</sup> siècle, afin d'y relever les marques de la désintégration de la matière vivante. Considérant la perspective de la réception de ces tableaux, nous révélerons également que l'image de la décomposition des fruits fait appel, à travers la vue, aussi aux autres sens du spectateur. On analysera ensuite un exemple impressionnant de l'art contemporain : les statues de trognons de pomme du sculpteur hongrois Attila Rajcsók, qui illustrent la mise en forme artistique de la matière vivante presque entièrement détruite. Ces sculptures remettent en question le caractère apparemment durable, mais en réalité plus ou moins éphémère de toute œuvre d'art.

**Mots-clés :** pomme, nature morte baroque, Caravage, sculpture, Attila Rajcsók

<sup>1</sup>Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719) intitulé « Communication esthétique en Europe (1700–1900) ».

## 1 En guise d'introduction : réflexions liminaires au sujet des restes dans l'art

L'association des arts figuratifs et des restes – ou du déchet – peut sembler, à première vue, quelque peu surprenante. Il existe pourtant des recherches menées dans ce domaine : Gérard Bertolini, amateur passionné de l'art et spécialiste du déchet (surtout économique) a consacré plusieurs études au sujet de la récupération artistique et littéraire du déchet<sup>2</sup>. Dans son livre intitulé *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*, il envisage de « répertorier des métamorphoses de déchets en œuvres d'art »<sup>3</sup>. Au cours de la transformation d'un objet rejeté en un objet d'art, il s'agit effectivement d'une métamorphose, processus lors duquel la notion-clé est l'utilité. Parmi les objets d'usage, qu'est-ce qu'on garde et qu'est-ce qu'on rejette? On garde en général ce dont on a besoin, ce qu'on trouve utile, et on rejette ce qui est considéré comme inutile, ce qui manque de valeur ou tout simplement d'intérêt<sup>4</sup>.

Gérard Bertolini attire l'attention à juste titre sur la difficulté de définir le statut ontologique du déchet, et insiste sur la possibilité de la valorisation des restes par l'art. Il cite l'exemple de plusieurs artistes, surtout contemporains, dont le matériau privilégié est le déchet qu'ils dotent d'une valeur esthétique<sup>5</sup>. Si la représentation de l'état de restes caractérise avant tout l'art contemporain, celle du processus qui conduit à cet état marque aussi l'art des peintres des siècles antérieurs, qui ont mis en image non pas la matière rejetée, mais la matière vivante en train de se décomposer.

L'objectif de notre étude est d'examiner deux cas de la représentation des restes dans les arts figuratifs, à deux époques et dans deux contextes foncièrement différents. Ce qui les rapproche, c'est que, dans les deux cas, il ne s'agit pas de restes d'humains ou d'animaux (parties de cadavres ou crânes) mais de fruits. Nous observerons d'abord quelques natures mortes aux fruits du XVII<sup>e</sup> siècle, afin d'y relever les marques (parfois discrètes) de la désintégration de la matière

<sup>2</sup> En rapport avec la littérature, voir par exemple : G. Bertolini : *L'écriture, une déjection ?*, Paris : L'Harmattan, 2020 ou G. Bertolini : *Déchet, cadavre exquis*, Saint-Denis : Édilivre, 2021.

<sup>3</sup> G. Bertolini : *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*, Lentilly & Angers : Aprede & le Polygraphe, 2002 : 9.

<sup>4</sup> *Ibid.* : 26.

<sup>5</sup> Il évoque entre autres l'art de Nadine Le Prince (1945–) qui crée des natures mortes sur la base d'emballages, la série des « Guano » de Judit Reigl (1923–2020), faite à partir de la réutilisation de ses toiles ratées, ainsi que la série « Poubelles » d'Arman (1928–2005) qui a exposé des ordures ménagères. *Ibid.* : 57–58.

vivante qui renvoient à la destruction du temps : les taches de moisissure et la présence de menus insectes ou d'autres animaux rongeurs, autant d'éléments qui ont une signification symbolique ancrée dans la tradition iconographique. Considérant aussi la perspective de la réception de ces tableaux, nous révélerons que l'image de la décomposition des fruits fait appel métaphoriquement, à travers la vue, aux autres sens, dont le toucher, le goût ou l'odorat du spectateur.

Dans un deuxième temps, nous présenterons un exemple particulièrement frappant de l'art contemporain en rapport avec le détritit : les statues de trognons de pomme du sculpteur hongrois Attila Rajcsók qui représentent un cas bien singulier des restes de fruits qu'elles montrent tout à fait directement. Par la mise en valeur de l'opposition entre le sujet périssable (jeté après l'usage) et la matière durable (souvent le bronze ou l'acier), ces statues illustrent de manière saisissante la mise en forme artistique de la matière vivante presque entièrement détruite, dans un état avant l'anéantissement total.

## 2 Les restes de fruits dans la nature morte du siècle classique

Sans entrer dans la présentation de l'histoire de la nature morte – que Charles Sterling a retracée dans son beau livre, certes déjà un peu daté, mais qui fait toujours autorité –, nous tenons à rappeler qu'avant le XVII<sup>e</sup> siècle, la nature inanimée ne se voit que rarement représentée en tant que sujet indépendant des tableaux, et fait partie des compositions plus vastes, ayant un sujet en général religieux<sup>6</sup>. À quelques exceptions près, sur ces tableaux, les objets et les fruits sont idéalisés. Parmi les rares exceptions compte la peinture de Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *Les pèlerins d'Emmaüs* où figure, au premier plan de la toile, une nature morte avec des fruits troués par des vers.

Des connotations symboliques se rattachent aux fruits contenus par la corbeille. Par son aspect velouté et sa délicatesse, la pêche renvoie à la plénitude du plaisir sensoriel, et la figue – dont l'ouverture ne demande presque aucun effort – symbolise aussi le plaisir<sup>7</sup>. Dans l'iconographie occidentale, la poire a

<sup>6</sup> Selon la thèse de Charles Sterling, les origines de la nature morte autonome remontent non pas à l'art des peintres flamands, mais à celui des artistes italiens du Quattrocento. Ch. Sterling : *La Nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Macula, 1985 : 17.

<sup>7</sup> Pour la symbolique des fruits les plus souvent représentés dans les tableaux, voir C. Coutin & F. du Mesnil : *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610–1696*, Paris : Le Jardin d'Essai, 2017 : 54–57.

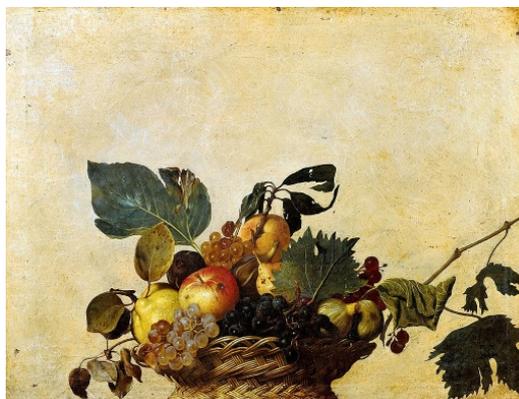


**Figure 1 :** Caravage (Michelangelo Merisi) : *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1601, huile sur toile, 141×196,2 cm, Londres : National Gallery

des charges symboliques qui renvoient à la féminité et à la fertilité. Quant au raisin, il est considéré comme un symbole eucharistique (le jus de la grappe – le « sang » du raisin – est censé évoquer la mort du Christ en martyr); la pomme, autre fruit essentiel selon la Bible, est une allusion conventionnelle au péché originel.

Mais pourquoi est-elle gâtée et percée par des insectes ? Plusieurs interprétations sont possibles pour éclairer le rôle de la pomme abîmée dans la peinture du Caravage : selon la symbolique judéo-chrétienne, il peut s'agir d'une allusion à la chute de l'homme et, dans un sens plus général, à la corruption de la chair, au double sens du terme (sens physique et sens moral), mais il est également possible de concevoir le motif des fruits endommagés comme un renvoi au caractère éphémère des beautés de la nature.

Pour illustrer la nature morte en tant que sujet autonome des tableaux, nous avons choisi la *Corbeille de fruits* du Caravage, qui n'est pas sans rappeler le détail de la nature morte dans *Les pèlerins d'Emmaüs*. Devant un fond neutre se dessinent des feuilles et des fruits, posés sur une sorte de planche élevée et disposés dans une corbeille en osier. Ces fruits ne sont nullement idéalisés, mais montrés trop mûrs, ou attaqués par des vers invisibles qui rongent leur intérieur.



**Figure 2 :** Caravage (Michelangelo Merisi) : *Corbeille de fruits*, entre 1597–1600, huile sur toile, 54,5×67,5 cm, Milan : Pinacothèque Ambrosienne

Il en va de même pour les feuilles dont certaines sont fanées ou déchirées<sup>8</sup>. Les traces d'imperfection des fruits endommagés sont trop bien visibles pour que le spectateur ne s'adonne pas à leur vue à une « expérience synesthésique » : il n'a guère envie de les toucher ou goûter, il peut même avoir l'impression de sentir l'odeur d'une pomme pourrie<sup>9</sup>. Cet ensemble de fruits abîmés lui rappelle le passage du temps, la fragilité de l'existence et la fin inéluctable de toute matière vivante, bien que de manière moins évidente – et aussi moins angoissante – que les sabliers et les crânes, ces symboles usuels des Vanités baroques<sup>10</sup>. Charles Sterling souligne que cette œuvre du Caravage est un trompe-l'œil, par lequel le peintre italien voulait rivaliser avec l'illusionnisme des artistes anciens, et constate que ce tableau illustre la naissance de la nature morte moderne « définitivement dépourvue de toute allusion religieuse ou intellectuelle et mise au même rang que la figure humaine<sup>11</sup> ».

<sup>8</sup> Sur le choix des fruits imparfaits chez le Caravage, voir N. Bryson : *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London : Reaktion Books, 2001 : 78.

<sup>9</sup> L'expression est de Jan Blanc : il parle à propos des corbeilles de fruits des artistes néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle d'un « spectacle synesthésique » qui s'adresse non seulement à la vue, mais aussi au goût du spectateur. J. Blanc : *Stilleven : peindre les choses au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions 1 : 1, 2020 : 40.

<sup>10</sup> Marc de Launey rappelle que le genre de la nature morte est issu de « la dérivation des détails ornementaux accompagnant la représentation de thèmes et épisodes sacrés ». Il estime que dans ces tableaux, l'intention morale s'exprime par l'accumulation des « signes de l'éphémère ». M. de Launey : *Peinture et philosophie*, Paris : Éditions du Cerf, 2021 : 59.

<sup>11</sup> Ch. Sterling : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 41.

Ce n'est pourtant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que se répand dans la peinture européenne la nature morte autonome, bien appréciée par la clientèle bourgeoise qui commence à décorer ses demeures par des tableaux ayant des dimensions réduites et étant plus facilement déchiffrables que les grandes compositions allégoriques. Les objets symboliques mis en scène dans les natures mortes constituaient un réseau de significations codé, un « langage » compréhensible pour le spectateur de l'époque : les associations rattachées aux différents fruits lui étaient, dans la plupart des cas, familières. Le sujet principal de ces tableaux est la nature immobile et silencieuse, même si les fruits, les fleurs (ou le gibier mort) représentés faisaient autrefois partie de la nature vivante. L'apparition de la nature morte autonome s'inscrit en effet dans un processus plus général, celui de l'autonomisation des genres considérés comme « mineurs » par rapport aux peintures qui mettent en scène l'homme en action et racontent une histoire.

L'on ne s'étonne pas de voir que, parmi les genres picturaux, c'est la nature morte qui a été théorisée en dernier, et qu'elle a été reléguée au bas de leur hiérarchie<sup>12</sup>. La raison principale du mépris des théoriciens de l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle envers les peintres de la « nature silencieuse » est qu'à leur avis, ces artistes manquent d'imagination et n'ont besoin que d'une infinie patience et d'une observation précise pour reproduire fidèlement les objets de la vie quotidienne<sup>13</sup>. Ce jugement sommaire néglige pourtant le fait que ces tableaux nécessitent aussi de l'invention parce que, lorsque le peintre choisit et arrange ses objets inanimés, il crée une disposition qu'il a inventée lui-même ou empruntée à un autre artiste. Comme l'exprime le théoricien de la peinture Roger de Piles en 1708 concernant l'invention, cette catégorie est nécessaire dans tout type de sujets : « Car pour faire un tableau, ce n'est point assez que le peintre ait ses couleurs et ses pinceaux tout prêts ; il faut, comme nous avons déjà dit, qu'avant de peindre, il ait résolu ce qu'il veut peindre, ne fût-ce qu'une fleur, qu'un fruit, qu'une plante, ou qu'un insecte<sup>14</sup> ».

<sup>12</sup> N. Bryson : *Looking at the Overlooked*, op.cit. : 8.

<sup>13</sup> Le théoricien de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle André Félibien place les peintres « qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » au dernier degré de l'échelle hiérarchique des artistes. Cf. A. Félibien : « Préface aux *Conférences* », in : A. Mérot (éd.) : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : ENSB-A, 1996 [1668] : 45–59, p. 50. Voir à ce sujet, entre autres : B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*, trad. D. Cunin, Bruxelles : La Lettre volée, 2007 : 12 et Zs. Szűr : « La nature morte, la nature silencieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle : vers un changement de la conception des genres picturaux à l'ère des Lumières », in : É. Oszetzky & K. Bene (éds.) : *Mots, discours, textes. Approches diverses de l'interculturalité francophone en Europe Centre-Orientale*, Pécs : UFR d'Études Francophones, 2011 : 319–324.

<sup>14</sup> R. de Piles : *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard, 1989 [1708] : 31–32.

À propos du genre de la nature morte, il ne nous semble pas inutile d'évoquer sa caractérisation par quelques théoriciens contemporains. L'historien de l'art Étienne Jollet cite comme critère majeur de ce genre son autonomie vis-à-vis de la représentation de l'homme<sup>15</sup>. Quant à la relation de la nature morte à la nature vivante, l'adjectif « mort » dans le nom français désignant les représentations de la nature inanimée n'exclut pas la présence des animaux ou de l'homme<sup>16</sup>. L'accent est pourtant mis sur les objets qui possèdent, comme l'affirme Étienne Jollet, « une expressivité propre » et prédominent par rapport aux éléments de la nature vivante<sup>17</sup>. Aussi ajoute-t-il comme autre critère important l'isolement des objets qui se situent au premier plan ou au milieu du tableau, et sont rendus avec une grande précision<sup>18</sup>. Ces critères coïncident en partie avec ceux de Jan Blanc qui distingue trois caractéristiques majeures de la nature morte : la « représentation minutieuse de la nature, étudiée sur le vif, puis recomposée par les artistes, afin de susciter le plaisir des sens et l'illusion de la vie »<sup>19</sup>. Ces critères dernièrement évoqués sont des qualités particulièrement prisées dans les natures mortes nordiques qui ont exercé, au XVII<sup>e</sup> siècle, une influence notable sur les natures mortes françaises.

À ces critères s'ajoute encore le questionnement, capital du point de vue de notre interrogation concernant les images des restes de fruits, qui porte sur le rapport de la nature morte au temps. Dans ces tableaux, les objets mis en scène, souvent placés devant un fond neutre, semblent suggérer que la nature morte s'inscrit dans une sorte d'atemporalité, dans un présent éternel. Ce sentiment n'est pourtant qu'illusoire dans le cas de la nature morte montrant des fruits

<sup>15</sup> É. Jollet : *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris : Hazan, 2007 : 13.

<sup>16</sup> Il convient de noter que l'expression française « nature morte » en tant que terme global n'était pas encore en usage à l'époque. Elle a été utilisée pour la première fois en 1750 par le critique d'art Baillet de Saint-Julien dans sa *Lettre sur la peinture à un amateur*, à propos du peintre Jean-Jacques Bachelier. Au XVII<sup>e</sup> siècle, d'autres formules ont été employées pour désigner la nature immobile, dont l'expression *still-stehende Sachen*, utilisée par l'écrivain d'art allemand Joachim von Sandrart, au sujet des tableaux du peintre alsacien Sébastien Stoskopff. Voir Ch. Sterling : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 42 et M. Faré : « De quelques termes désignant la peinture d'objet », in : A. Châtelet & N. Reynaud (éds.) : *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris : PUF, 1975 : 265–277.

<sup>17</sup> É. Jollet : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 13–14.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 13.

<sup>19</sup> J. Blanc : *Stilleven*, *op.cit.* : 251. Jan Blanc précise que le mot hollandais *leven* signifie en français le « vif », et désigne une certaine manière de peindre, qui s'appuie sur l'observation directe de la nature. *Ibid.* : 88–89.

gâtés dont les signes d'imperfection renvoient à un ancrage dans le temps, au passage du temps, et dotent ces tableaux d'un aspect narratif. Comme le constate Bart Verschaffel, « [l]a nature morte narre l'histoire banale de ce que le temps fait à l'homme et aux choses<sup>20</sup> ».

Parmi les natures mortes françaises de l'époque baroque qui montrent des fruits abîmés, le tableau de l'artiste d'origine strasbourgeoise et établi à Amsterdam, Jean Bouman (1601–1658) – intitulé *Nature morte de fruits sur une table* – mérite d'être mentionné. À part les pommes et poires gâtées, le spectateur y repère une chenille et une souris : ces animaux ne rendent que plus évidente la décomposition des fruits et son résultat, la putréfaction.



**Figure 3 :** Jean Bouman : *Nature morte de fruits sur une table*, 1635, huile sur bois, 45×51 cm, Strasbourg : musée de l'œuvre Notre-Dame

La présence de ces animaux dans le tableau de Bouman n'est probablement guère gratuite. Ils contribuent à ce que les fruits endommagés deviennent encore moins désirables. Les pommes et poires gâtées ne sont pas un prototype idéalisé d'un certain fruit, mais – à cause de leur imperfection – peuvent être considérés comme des fruits concrets et singuliers. Des connotations symboliques se rattachent pourtant non seulement aux fruits, mais aussi aux animaux représentés : à la chenille qui incarne, dans le langage figuré, « la tendance à un

<sup>20</sup> B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture*, op.cit. : 24.

mal avilissant » et la laideur<sup>21</sup>, ainsi qu'à la petite souris placée près des fruits abîmés et peinte de manière minutieuse. Dans l'iconographie occidentale, cet animal rongeur, tenu pour impur, symbolise la corruption qui conduit au péché, mais il peut également renvoyer au temps qui dévore tout.



**Figure 4** : Ludovico de Susio (Lodewijck Susi) : *Nature morte aux fruits, confiseries, amandes et noix, avec deux souris*, 1619, huile sur bois, 34,9×46,5 cm, Saint Louis : Saint Louis Art Museum

Le motif de la souris apparaît également dans un autre tableau datant de la même époque que celui de Bouman, œuvre de Ludovico de Susio (1595–1640), peintre errant d'origine flamande et établi en Italie<sup>22</sup>. Les trois souris dans sa nature morte sont disproportionnées : elles paraissent trop petites par rapport à l'assiette et aux fruits (remarquons que dans cette peinture aussi, les pommes sont abîmées). La taille démesurée du citron, situé à côté des souris rongeur des amandes, renvoie à son importance au sein du tableau de Susio qui, semblablement à Bouman, était spécialisé surtout dans la peinture des fruits. Quant au citron, il peut être conçu comme une « allégorie de l'amertume », ce

<sup>21</sup> J. Chevalier & A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres*, Paris : Robert Laffont & Jupiter, 1982 : 222.

<sup>22</sup> C. Grimm : *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. D.-A. Canal, Paris : Herscher, 1996 : 89.

sentiment inspiré par la conscience de la finitude de la vie, et rapproche alors la signification symbolique de ce tableau de celle des Vanités<sup>23</sup>.

Dans ces tableaux, les fruits posés sur le rebord de la table nécessitent une vision rapprochée qui permet de voir leurs imperfections : le spectateur a l'impression de pouvoir les saisir (les toucher, goûter et sentir), mais il n'en a nulle envie car les fruits sont abîmés (à l'encontre des fruits parfaits et appétissants de Louise Moillon, par exemple)<sup>24</sup>. De ces fruits imparfaits, trop mûrs et présentant des taches de moisissure, il n'émane pas de parfum délicieux, mais ils sentent le pourri. Ils sont montrés dans les tableaux évoqués comme des objets périssables, saisis dans un état éphémère. Comme l'exprime Bart Verschaffel à propos des objets représentés en peinture en général, ils

[...] suivent calmement et inexorablement leur cours jusqu'à leur fin. La chair d'un fruit mûrit, pourrit et périt ; les fleurs se fanent ; les livres s'abîment ; les verres se brisent ; les cordes d'un instrument se cassent ; les bougies s'éteignent et le tabac part en fumée ; le poisson se gâte ; les animaux finissent en viande et l'ordre en pagaille. Et quand on fait abstraction de tout ce pour quoi l'homme s'agite au cours de son existence, on comprend qu'il partage le sort des choses : la tête devient crâne<sup>25</sup>.

Dans les quelques natures mortes de fruits gâtés que nous venons de passer en revue, il n'était question que du début de ce processus de disparition, auquel renvoyaient les traces de décomposition ou les trous de vers. Elles ne mettent pas encore en image les restes de fruits, mais sont les représentations des états intermédiaires conduisant à l'anéantissement. Par la suite, ce n'est pas sur la peinture, mais sur la sculpture que nous allons nous pencher : à travers l'œuvre d'un seul artiste, nous nous concentrons sur les illustrations des différentes phases de la « vie » d'une pomme, incluant aussi son état final ou presque, lorsqu'elle devient trognon.

<sup>23</sup> M. de Launey : *Peinture et philosophie, op.cit.* : 66.

<sup>24</sup> Cf. par exemple : Louise Moillon, *Pêches et prunes*, dit aussi *Corbeille de prunes* (vers 1634, Paris, Louvre).

<sup>25</sup> B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture, op.cit.* : 26.

### 3 Le trognon de pomme pérennisé, objet d'art moderne

Sujet d'étude apparemment simple, voire banal, la pomme n'a cessé d'être présente dans la peinture également après le XVII<sup>e</sup> siècle. Motif secondaire fréquent des œuvres religieuses, la pomme apparaît aussi dans les tableaux qui mettent en scène des sujets mythologiques, tel le jugement de Pâris, représenté entre autres par Rubens ou Watteau<sup>26</sup>. Si le XVII<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or de la nature morte, il n'en reste pas moins qu'aux siècles suivants aussi, de belles natures mortes aux fruits ont été créées – mais qui ne montrent que rarement des fruits abîmés<sup>27</sup>. Ce qui est commun dans ces peintures, c'est que les significations allégoriques des fruits s'y estompent, à la différence de la plupart des représentations des fruits du XVII<sup>e</sup> siècle où les natures mortes sont généralement chargées de connotations symboliques.

La pomme constitue parfois aussi le sujet principal des peintures de l'époque moderne : les pommes de Cézanne ou de Magritte comptent sans doute parmi les exemples les plus connus<sup>28</sup>. Si les peintres recourent souvent à ce motif, il en va autrement pour les sculpteurs. De fait, la nature morte en tant que sujet de sculpture est relativement rare. La statue monumentale, intitulée *Noyau de pomme* de l'artiste contemporain suédo-américain Claes Oldenburg (1929–2022) – connu pour ses représentations d'objets quotidiens – est un rare exemple pour la sculpture du trognon de pomme<sup>29</sup>. Il n'est pourtant pas du tout certain que cette œuvre ait influencé la série des trognons du sculpteur hongrois Attila Rajcsók, car celui-ci n'évoque jamais la statue d'Oldenburg dans les interviews qu'il a données.

<sup>26</sup> Parmi les différentes versions du motif exécuté par Pierre Paul Rubens, cf. par exemple celle de 1636 (Londres, National Gallery) ou *Le jugement de Pâris* de Jean-Antoine Watteau (1717–1721, Paris, Louvre).

<sup>27</sup> Pour la nature morte aux pommes au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. entre autres le *Gobelet d'argent* de Jean Siméon Chardin (vers 1768, Paris, Louvre) ou la *Jardinière de pommes* de Jean-Étienne Liotard (2<sup>nd</sup>e moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, vente aux enchères chez Sotheby's le 25 janvier 2024, lot 13). Pour illustrer la représentation picturale des fruits qui présentent des altérations, cf. la nature morte de Lié Louis-Périn Salbreux, intitulée *Fruits variés et un pichet sur une table* (2<sup>nd</sup>e moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – 1<sup>er</sup> quart du XIX<sup>e</sup> siècle, Reims, Musée des Beaux-arts).

<sup>28</sup> Cf. par exemple Paul Cézanne : *Pommes et oranges* (vers 1899, Paris, Musée d'Orsay) et René Magritte : *Ceci n'est pas une pomme* (1964, lithographie).

<sup>29</sup> Claes Oldenburg : *Apple Core* (Jérusalem, Israel Museum, 1992).

C'est en 2019 que nous avons découvert les œuvres de Rajcsók, lors d'une exposition dans une galerie d'art de Budapest<sup>30</sup>. Les sculptures exposées représentaient différents états de pommes : certaines montraient des fruits à peine entamés, d'autres la moitié d'une pomme, mais la plupart d'entre elles étaient des trognons, des pommes presque entièrement consommées.



**Figure 5 :** Attila Rajcsók : *Nature morte*, 2019, bronze et bois, 19,5×22×20cm. Collection particulière.

À propos de ces sculptures étonnantes, la première question qui se pose concerne les raisons ayant poussé l'artiste à choisir pour sujet de ses œuvres les restes d'une pomme, les trognons jetés après la consommation de la chair du fruit. Comme le rappelle Attila Rajcsók dans une interview, le choix de la pomme comme motif à représenter n'est nullement innocent : ce fruit a joué un rôle important dans l'histoire culturelle, à commencer par la pomme défendue de l'arbre de la connaissance dans la Genèse, en passant par la pomme de Guillaume Tell ou celle d'Isaac Newton jusqu'à la pomme croquée, symbole d'Apple<sup>31</sup>. Mais à part ces références culturelles bien connues, l'artiste évoque aussi une raison plus personnelle : l'habitude de ses enfants de laisser des trognons partout dans l'appartement. Examinant leur forme, Rajcsók a eu l'idée d'élever ces objets jetés au niveau d'objets artistiques, de les sublimer en

<sup>30</sup> Art Salon Társalgó Galéria (Budapest), exposition du peintre Ákos Esse Bánki et du sculpteur Attila Rajcsók (entre le 29 novembre 2019 et le 31 janvier 2020).

<sup>31</sup> E. Ozsda : « Körtefából almacsutka », *Magyar Nemzet*, 2022 (en ligne), mis en ligne le 22 juin 2022, <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/06/kortefabol-almacsutka> (consulté le 14 juillet 2024).

quelque sorte. Il considère notamment le trognon comme l'abstraction la plus simple, réductible à partir d'une forme positive et d'une forme négative<sup>32</sup>.

Mais qui est cet artiste tellement fasciné par les restes de pommes qu'ils constituent l'un des motifs dominants de ses œuvres, la « marque » de son art ? Il nous semble important de présenter brièvement ce sculpteur, avant de passer à l'analyse de quelques-unes de ses œuvres<sup>33</sup>. Né en 1983, Attila Rajcsók a obtenu son diplôme d'artiste sculpteur en 2008 à l'École des Beaux-arts de Budapest. À partir de 2009, il a participé à plusieurs expositions (individuelles et collectives), surtout en Hongrie, mais aussi en France et en Slovénie. Ses œuvres se situent à la frontière de l'art abstrait et de l'art figuratif, et ses sculptures en acier s'inspirent souvent des formes organiques observées dans la nature, telle la coquille d'escargot ou la forme des animaux de la mer déjà éteints (dont les mollusques céphalopodes fossiles, appelés ammonites).



**Figure 6** : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme*, 2009, acier galvanisé, 3 mètres. Budapest : Parc Millénaire.

<sup>32</sup> « Fémből és fából alkot a Fótton élő szobrász, Rajcsók Attila » (interview avec l'artiste), 2022 (en ligne), mis en ligne le 07 février 2022, <https://fotinfo.hu/fembol-es-fabol-alkot-a-foton-eloszobrasz-rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

<sup>33</sup> Pour les éléments de la présentation d'Attila Rajcsók, voir le portfolio de l'artiste sur le site de l'Art Salon Társalgó Galéria : <https://www.tarsalgogallery.com/portfolio/rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

Le motif du trognon avait éveillé l'intérêt d'Attila Rajcsók dès ses études. Sa statue de trognon sans doute la plus connue se trouve au Parc Millénaire de Budapest : d'une hauteur de trois mètres, elle a été réalisée en acier galvanisé. L'artiste avait été invité en 2009 à concevoir une statue dans un parc qui se situe près de bureaux et d'un terrain de jeu : son projet avait été accepté, et la statue commandée. Celle-ci est inhabituelle tant pour son sujet que pour sa technique de réalisation à partir des bandes de tôle pliées et soudées. Si l'on peut interpréter le trognon agrandi comme une sorte de *memento mori*, le registre ludique sur lequel la statue a été réalisée contrebalance cette interprétation sinistre.

Comme l'explique le sculpteur, il s'inspire souvent des motifs présents dans la vie quotidienne, des objets insignifiants auxquels on ne prête guère attention et que l'on jette après l'usage. Cette idée implique la question (qui hante en effet toute réflexion esthétique contemporaine) de savoir si l'objet banal reproduit ou, plutôt, transformé par l'art peut représenter une valeur esthétique quelconque. Il nous semble que les trognons de Rajcsók peuvent être considérés comme des exemples frappants de la « transfiguration du banal », pour emprunter le titre du livre d'Arthur Danto<sup>34</sup>.



**Figure 7 :** A : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme rouge*, 2019, bois de poirier, 80×27×25 cm. Collection particulière. B : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme fine*, 2020, bronze, 75×24×26 cm. Collection particulière.

<sup>34</sup> A. C. Danto : *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. C.-H. Schaeffer, Paris : Seuil, 1989.

Objets extrêmement simples et insignifiants, ces statues de trognons de pomme ne rappellent que de très loin l'état initial, celui du fruit entier. De la pomme, il manque presque toute la partie comestible (la peau et la chair), et il n'en reste que le pédoncule et parfois aussi une partie du cœur avec les pépins. Lors de leur perception, ces statues requièrent la participation active du spectateur : c'est celui-ci qui évoque les significations codées, héritées d'une longue tradition iconographique, qui se rattachent à ce fruit, et c'est également lui qui complète éventuellement la statue dans son imagination.

La forme, la matière et la dimension des œuvres de Rajcsók sont variées : à l'exposition, on pouvait découvrir des sculptures de pommes coupées en deux ou en quatre, des trognons contenant les traces de dents, ainsi que ceux, tout petits, qui étaient posés dans une assiette ou encore ceux, minces et agrandis, qui s'élevaient vers le ciel. La matière des trognons sculptés est le bronze ou le bois (surtout le poirier<sup>35</sup>) et, quant à leur couleur, à part la couleur bronze, le vert moisi et parfois aussi le rouge (comme allusion discrète à la vie) sont prédominants<sup>36</sup>. Malgré leurs différences, ces sculptures montrent pourtant certains traits communs : ces statues incitent notamment à une réflexion sur la pérennité des œuvres d'art, lorsqu'elles remettent en question le caractère apparemment durable, mais en réalité plus ou moins éphémère de toute œuvre fabriquée par l'homme. À ces caractéristiques s'ajoute encore un certain sentiment d'absence, difficile à définir, que les statues de Rajcsók éveillent chez le spectateur.

#### 4 Conclusion

Il nous semble que c'est cette absence métaphysique, visualisée par l'art, qui est le véritable sujet des sculptures d'Attila Rajcsók. Ses statues de trognon mettent en image le résultat de la transformation lors de laquelle la matière jadis vivante devient déchet. Dans les sculptures de Rajcsók, on ne voit certes pas de trous de vers, comme dans les fruits abîmés des natures mortes du siècle classique, car dans ce cas-là, ce sont les dents humaines qui ont consommé – et détruit – le fruit représenté. Ses œuvres font appel non seulement à la

<sup>35</sup> L'artiste trouve que la direction des fibres et la structure du poirier sont idéales pour la sculpture sur bois. Voir E. Ozsda : « Körtefából almacsutka », *op.cit.*

<sup>36</sup> Cs. Abafy-Deák & L. Kölüs : « Esse Bánki Ákos & Rajcsók Attila », *Tiszatájonline*, 2020 (en ligne), mis en ligne le 19 janvier 2020, <https://tiszatajonline.hu/kepzuveszet/esse-banki-akos-rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

vue, mais aussi aux autres sens du spectateur : à part le toucher, prédominant dans le cas des sculptures, l'odorat est également sollicité. Le spectateur peut associer une odeur désagréable à l'image de la décomposition de la pomme, et se souvenir éventuellement de l'anecdote concernant les circonstances de travail de Friedrich Schiller, racontée par Johann Peter Eckermann dans ses *Entretiens* avec Goethe, selon laquelle le poète allemand aurait puisé son inspiration dans l'odeur de pommes gâtées<sup>37</sup>.

Que reste-t-il de nos fruits ? À la question qui figure dans le titre de notre article – et qui fait allusion à une chanson nostalgique de Charles Trenet – on peut répondre qu'il reste d'abord de petits trous, qui sont les premiers pas vers la décomposition progressive des fruits et, ensuite, des trognons. C'est en nous concentrant sur la représentation artistique des restes de fruits (en particulier ceux de la pomme) en leurs différents stades de décomposition que nous avons tâché de montrer comment les valeurs symboliques conventionnelles rattachées à la pomme peuvent s'enrichir, même de nos jours, grâce à l'art, par de nouvelles couches de signification. L'autre conclusion que l'on peut tirer des investigations est la suivante : les fruits gâtés des natures mortes, ainsi que les statues de trognons – qui rendent visible de façon ostentatoire l'absence – contribuent aussi à ce que l'homme change, du moins temporairement, sa vision de monde anthropocentrique réconfortante, où tout est construit à son image et conçu à l'échelle humaine, et qu'il adopte un point de vue plus large dont fait partie toute la nature vivante.

## Bibliographie

- Abafy-Deák, Cs. & L. Kölüs, (2020) : Esse Bánki Ákos & Rajcsók Attila. *Tiszatáj-online* [En ligne], mis en ligne le 19 janvier 2020, consulté le 14 juillet 2024. <https://tiszatajonline.hu/kepzomuveszet/esse-banki-akos-rajcsok-attila/>
- Bertolini, G. (2002) : *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*. Lentilly & Angers : Aprede & le Polygraphe.
- Bertolini, G. (2020) : *L'écriture, une déjection ?* Paris : L'Harmattan.

<sup>37</sup> Selon l'anecdote racontée par Eckermann (le secrétaire personnel de Goethe), la femme de Schiller aurait dit à Goethe – qui sentait une mauvaise odeur en attendant l'arrivée de Schiller dans la chambre de celui-ci – que le tiroir de son mari devait être toujours rempli de pommes gâtées, car Schiller ne pouvait ni vivre ni travailler sans cette odeur. M. Hertl : « Schillers faule Äpfel », in : W. Keller (Hg.), *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 115, Weimar & Stuttgart : Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1998 : 231–236.

- Bertolini, G. (2021) : *Déchet, cadavre exquis*. Saint-Denis : Édilivre.
- Blanc, J. (2020) : *Stilleven : peindre les choses au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions 1 : 1.
- Bryson, N. (2001) : *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London : Reaktion Books.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant (1982) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres*. Paris : Robert Laffont & Jupiter.
- Coutin, C. & F. Du Mesnil (2017) : *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610–1696*. Paris : Le Jardin d'Essai.
- Danto, A. C. (1989) : *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Trad. C.-H. Schaeffer. Paris : Seuil.
- De Launey, M. (2021) : *Peinture et philosophie*. Paris : Éditions du Cerf.
- De Piles, R. (1989) : *Cours de peinture par principes [1708]*. Paris : Gallimard.
- Faré, M. (1975) : De quelques termes désignant la peinture d'objet. In : A. Châtelet & N. Reynaud (éds.) *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris : PUF. 265–277.
- Félibien, A. (1996) : Préface aux *Conférences [1668]*. In : A. Mérot (éd.) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : ENSB-A. 45–59.
- Fémből és fából alkot a Fóton élő szobrász, Rajcsók Attila* (2022) : Interview avec l'artiste [En ligne], mis en ligne le 07 février 2022, consulté le 14 juillet 2024. <https://fotinfo.hu/fembol-es-fabol-alkot-a-foton-elo-szobrasz-rajcsok-attila/>
- Grimm, C. (1996) : *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Trad. D.-A. Canal. Paris : Herscher.
- Hertl, M. (1998) : Schillers faule Äpfel. In : W. Keller (Hg.) *Goethe-Jahrbuch* Bd. 115. Weimar & Stuttgart : Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger. 231–236. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-02973-7\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-476-02973-7_16)
- Jollet, É. (2007) : *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris : Hazan.
- Ozsda, E. (2022) : Körtefából almacsutka. *Magyar Nemzet* [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2022, consulté le 14 juillet 2024. URL : <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/06/kortefabol-almacsutka>.
- Sterling, Ch. (1985) : *La Nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle [1952]*. Paris : Macula.

Szűr, Zs. (2011) : La nature morte, la nature silencieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle : vers un changement de la conception des genres picturaux à l'ère des Lumières. In É. Oszetzky & K. Bene (éds.) *Mots, discours, textes. Approches diverses de l'interculturalité francophone en Europe Centre-Orientale*. Pécs : UFR d'Études Francophones de Pécs. 319–324.

Verschaffel, B. (2007). *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*. Trad. D. Cunin. Bruxelles : La Lettre volée.

## Illustrations

Fig. 1 : Caravage (Michelangelo Merisi) : *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1601, huile sur toile, 141×196,2 cm. Londres : National Gallery. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8lerins\\_d%27Emma%C3%BCs#/media/Fichier:1602-3\\_Caravaggio,Supper\\_at\\_Emmaus\\_National\\_Gallery,\\_London.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs#/media/Fichier:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg)

Fig. 2 : Caravage (Michelangelo Merisi) : *Corbeille de fruits*, entre 1597–1600, huile sur toile, 54,5×67,5 cm. Milan : Pinacothèque Ambrosienne. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille\\_de\\_fruits#/media/Fichier:Canestra\\_di\\_frutta\\_\(Caravaggio\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg)

Fig. 3 : Jean Bouman : *Nature morte de fruits sur une table*, 1635, huile sur bois, 45×51 cm. Strasbourg : musée de l'œuvre Notre-Dame. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Bouman#/media/Fichier:Jan\\_Bouman-Nature\\_morte.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Bouman#/media/Fichier:Jan_Bouman-Nature_morte.jpg)

Fig. 4 : Ludovico de Susio (Lodewijck Susi) : *Nature morte aux fruits, confiseries, amandes et noix, avec deux souris*, 1619, huile sur bois, 34,9×46,5 cm. Saint Louis : Saint Louis Art Museum. Source : [https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico\\_de\\_Susio#/media/File:Lodewik\\_Susi\\_-\\_Still\\_Life\\_with\\_Mice.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico_de_Susio#/media/File:Lodewik_Susi_-_Still_Life_with_Mice.jpg)

Fig. 5 : Attila Rajcsók : *Nature morte*, 2019, bronze et bois, 19,5×22×20 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. © photo : misi 2019.

Fig. 6 : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme*, 2009, acier galvanisé, 3 mètres. Budapest : Parc Millénaire. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millen%C3%A1ris\\_Park.\\_%27Apple\\_core%27.\\_\(Attila\\_Rajcs%C3%B3k,\\_2009\).\\_Three\\_meters\\_high.\\_Chrome\\_steel.\\_-16-20,\\_Kisr%C3%B3kus\\_street,\\_Millen%C3%A1ris,\\_Budapest\\_District\\_II.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millen%C3%A1ris_Park._%27Apple_core%27._(Attila_Rajcs%C3%B3k,_2009)._Three_meters_high._Chrome_steel._-16-20,_Kisr%C3%B3kus_street,_Millen%C3%A1ris,_Budapest_District_II.JPG)

Fig. 7A : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme rouge*, 2019, bois de poirier, 80×27×25 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. ©photo : misi 2019.

Fig. 7B : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme fine*, 2020, bronze, 75×24×26 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. © photo : misi 2020