

## **Vanités : une invitation à jouir et à se réjouir ?**

Le péché a ouvert les yeux aux hommes pour leur faire voir les vanités du monde avec plaisir.

Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, 1667, § 35

*Vanités* ou *Natures mortes* ? Face à ces toiles, certain-e-s apprécient le naturalisme du rendu des objets représentés, d'autres voient dans la récurrence de ces mêmes unités iconiques des symboles de la déliquescence des êtres et des choses. *Mimésis* ou *sémiosis* ? Légitimes, ces deux lectures divergentes d'un même texte visuel relèvent d'une ambiguïté générique que l'histoire de l'art n'a pas daigné dissiper.

Il est vrai que, dès son origine, le genre des *Vanités* ou celui des *Natures mortes* fut passablement délaissé parce que discrédité. Et cela en vertu de l'antique conception d'un Monde fortement hiérarchisé qui justifiait de faire dépendre la place attribuée à une toile de la qualité du motif représenté. Tout en bas de cette échelle des valeurs se trouvait le monde inanimé des minéraux et des végétaux, venaient ensuite les animaux, puis les humains – masculins en grande majorité – dignes d'être distingués, enfin, tout en haut, Dieu et les siens. Cette hiérarchie des modèles informait le classement des toiles : la peinture la plus noble était celle des scènes religieuses, suivie de la représentation des individus illustres, puis celle de ceux de moindre importance qui devançait celle des animaux pour s'achever sur celle des paysages et des objets. C'est dans André Félibien, secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture et porte-parole esthétique de son temps, que nous trouvons établie avec l'autorité d'un dogme cette hiérarchie des genres qui déterminait aussi celle des artistes :

---

■ Jean-Claude Vuillemin – *Liberal Arts Research Professor* agrégé à la Pennsylvania State University (USA). Adresse pour correspondance : Department of French and Francophone Studies, 334 Burrowes Building, The Pennsylvania State University, University Park, PA, 16801. USA ; e-mail : [jcvuillemin@psu.edu](mailto:jcvuillemin@psu.edu)

Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. (1668, p. 310)

La valeur de l'œuvre et celle de son créateur dépendait de la dignité du sujet. On ne pouvait faire des chefs-d'œuvre avec des fleurs coupées, ni avec des coquillages vides. Perçue comme émanant simplement de l'habileté de l'artisan, et non du génie de l'artiste, la peinture de ces « choses mortes et sans mouvement » allait ainsi se trouver dépréciée jusqu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, voire au-delà, en raison d'une prétendue carence intellectuelle liée à l'absence apparente de toute narrativité<sup>1</sup>. Ce préjugé tenace à l'encontre de ces toiles trouva un écho dans ce que l'on reprocha plus tard à la photographie. Comme on l'affirma du photographe, le peintre de nature morte ne ferait rien d'autre que de reproduire servilement ce qui s'offre au regard. À la différence de la peinture d'histoire qui requerrait un travail d'imagination et d'invention, il était admis que la nature morte ne nécessitait qu'une habile dextérité de reproduction. S'il était entendu que l'excellent peintre devait à la fois charmer l'esprit et séduire les yeux, le peintre de natures mortes ne pouvait que satisfaire, au mieux, la seconde de ces exigences. Il n'avait rien à dire et, moins encore, à faire dire. Dans le contexte d'un art qui, dans le champ culturel, tâchait de se démarquer de l'artisanat corporatif en menant un combat pour la reconnaissance intellectuelle de sa pratique<sup>2</sup>, la nature morte représentait par conséquent un sérieux handicap à cette émancipation.

Comme l'avait déjà abondamment souligné Philostrate de Lemnos dans ses *Eikones*, l'admiration pour un tableau ne devait en aucune façon dépendre de son caractère mimétique, mais des seules idées qu'il était en mesure d'engendrer chez son observateur. Dans cette perspective esthétique, la nature morte, en tant que reproduction mécanique du réel et incapable de la moindre abstraction, ne pouvait davantage prétendre au premier rang chez les artistes qu'à l'intérêt de la critique. Dans le canon des genres académiques, où les premières places étaient occupées par les tableaux à sujets religieux ou historiques, elle faisait figure de parent pauvre. Ses éventuels états d'âme passaient pour négligeables, et le genre constituait une spécia-

---

1. C'est aux Pays-Bas que, pour la première fois, la vie quotidienne des êtres anonymes détrôna les scènes religieuses ou historiques en devenant le thème central et le principe organisateur du tableau ; voir Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien*, 1993, p. 27 *sqq.*

2. La primauté accordée à l'esprit sur les sens joue également en faveur du dessin – ou *dessein* – considéré comme l'agent même de la création intellectuelle, au détriment de la couleur – *coloris* – assimilée à la simple matière.

lité considérée comme l'apanage des femmes-peintres<sup>3</sup>. D'où la totale indifférence de la critique à distinguer *Vanités* et *Natures mortes*.

Sans parler des cas où la présence d'un titre explicite, souvent postérieur à la création du tableau, oriente la réception de celui-ci, comment être certain de se trouver en présence d'une *Nature morte* ou d'une *Vanité* ? Devant cette vaste catégorie d'objets inanimés à laquelle appartient de plein droit le tableau de *Vanités*, comment peut-on distinguer nettement celui-ci de ces banales *Natures*, dites tour à tour, *coites*, *reposées*, *mortes* ? En fait, à l'exception de ces toiles au titre suggestif ou dont le sujet ne laisse aucun doute quant à l'exégèse qu'il sollicite – telle cette éloquente *Vanitas* attribuée à Philippe de Champaigne, exhibant un crâne en gros plan flanqué d'une tulipe penchée aux pétales précaires et d'un sablier (Musée de Tessé, Le Mans) –, il est délicat d'établir une dichotomie convaincante entre *Natures mortes* et *Vanités* et, surtout, de prédire l'ultime signification que ces toiles, *Vanités* ou non, peuvent avoir sur leurs destinataires. Si aujourd'hui David Bailly passe à juste titre pour un excellent peintre de *Vanités* – ainsi qu'en témoigne son astucieux *Autoportrait avec symboles de vanités* qui se joue allègrement de la chronologie (Musée municipal, Leyde) –, il n'était pourtant considéré par son contemporain Coenraet Waumans, qui grava son autoportrait en 1649, que comme « Un fort bon peintre en portraits, et en vie coite » (cité par Sterling, 1952, p. 39). Comment, par exemple, affirmer avec certitude que les représentations peintes de ces tables luxuriantes et dispendieuses, ces *banketjes* de Hollande ou de Flandres, qui donnent à voir les munificences du monde dans la diversité profuse de la nature domestiquée et du capitalisme naissant, constituent bien une espèce de propédeutique de la mort ? Une préparation pour ce « maître jour, [...] le jour juge de tous les autres », dont parle Montaigne dans ses *Essais* (2004, I, 19, p. 80). Pourquoi ces magnifiques tables qu'ont peintes et repeintes ces spécialistes du genre que furent, entre autres, Pieter Claesz, Jan Davidsz. de Heem ou Abraham van Beyren, ne seraient-elles pas tout simplement le reflet pictural de l'histoire culturelle de leur temps ? Pourquoi devrait-on les appréhender exclusivement comme des illustrations de ces manuels de « savoir mourir » qu'étaient alors ces *Tractacus de modo bene moriendi* ou autres traités d'*Ars moriendi* ? Parce que, pourrait-on rétorquer, sous l'abondance apparemment gratuite des mets, il est relativement aisé à quiconque versé dans l'iconologie de l'époque de faire jouer un système sémiotique tirant l'analyse dans ce sens. Là où l'œil innocent ne distingue que la dextérité de l'artiste à re-présenter le réel, le regard un tant soit peu initié déchiffre une méditation sur le passage inexorable du temps (*tempus fugit*) et le caractère illusoire de l'existence terrestre ; le rappel de l'inéluctable de la mort (*memento mori*) et la vaine espérance (*vanitas*) de pouvoir s'y soustraire.

Ainsi, pour nous en tenir à l'amoncellement d'objets divers de ces tables appétissantes dont l'arrangement pyramidal évoque, à qui sait la voir, la table de l'Eucharistie,

---

3. Parmi celles-ci, Louise Moillon (1609-1696) est sans doute la moins inconnue ; sur le sujet, voir Norman Bryson, « Still Life and 'Feminine' Space », 1990.

les analogies avec la Passion abondent : le Pain est connoté à travers la représentation des pâtisseries, des croûtes de pâtés, des épis de blé ; le Vin se devine grâce aux raisins, aux verres et aux aiguères ; quant à la Croix, lorsqu'elle n'est pas explicitement désignée par le crâne du Golgotha, il incombe aux olives, aux noix, et autres noisettes d'en perpétuer le souvenir. Selon l'opinion éclairée de saint Augustin, la noix serait d'ailleurs un parfait symbole du Christ : par sa coquille elle renvoie au bois de la croix et par son fruit elle rappelle la nature dispensatrice de vie de Jésus. Par association, le Moyen Age en arriva ainsi à faire de l'écureuil friand de noisettes un symbole du Diable – le Mal absolu sous une apparence des plus inoffensives – et du plaisant chardonneret l'image du Bien. De nombreuses natures mortes acquièrent de la sorte une dimension sémantique insoupçonnée. À titre d'exemple, on pensera à cette *Nature morte avec fruits, porcelaine Wan-Li, et écureuil* de Frans Snyders (Boston, Museum of Fine Arts), où l'on voit un paisible écureuil en train de grignoter une vulgaire noix, ainsi qu'à cette toile d'Abraham Mignon au titre apparemment anodin : *Nature morte de fruits avec écureuil et chardonneret* (Kassel, Château Wilhelmshöhe).

Même si toutes les *Vanités* ne possèdent pas le caractère quelque peu énigmatique des toiles de Snyders et de Mignon, elles sont toutefois loin de l'évidence illocutoire des textes poétiques qui, tout au long de l'*épistémè* baroque, ressassent à leur tour les *topoi* du temps qui passe et de la mort qui approche. « Souviens-toi que tu n'es que cendre » rappelle vers 1600 Pierre Motin dans l'incipit de sa *Méditation sur le Memento homo* (1999, p. 190), avant que Pierre Matthieu, comme pour donner une légende à la toile de Pieter Moninckx, *L'Amour endormi sur une tête de mort* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts), ne souligne le truisme dans l'un des quatrains de ses sentencieuses *Tablettes de la vie et de la mort* publiées pour la première fois en 1605 et constamment rééditées tout au long du 17<sup>e</sup> siècle, et même au cours du siècle suivant :

On meurt le même jour que l'on commence à naître,  
 On s'oblige au naufrage entrant en ce bateau :  
 Naître et mourir n'est qu'un : l'être qu'un non être,  
 Il n'y a qu'un soupir de la table au tombeau. (1981, II, 6, p. 17)

Les *Vanités* ne sauraient davantage être confondues avec ces bréviaires religieux qui, tels les *Exercices spirituels* de Loyola, s'évertuent à placer le méditant en face de la mort par l'imagination. Si le résultat peut s'avérer identique, l'injonction inhérente aux *Vanités* se fait généralement plus subtile, et plus insidieuse. Discours moins muet que silencieux, c'est au destinataire qu'il appartient d'en énoncer l'intelligibilité en renouant, dans un geste non dénué de jouissance intellectuelle, le rapport des mots aux choses que, nous dit Foucault (1966, p. 81 *sqq.*), l'*épistémè* baroque a pourtant rendu définitivement caduc. La leçon à tirer de ces toiles n'est pas assénée de l'extérieur, elle s'impose progressivement à l'esprit du spectateur à l'issue d'un parcours herméneutique dont la force de persuasion est d'autant plus efficace qu'elle résulte de l'ap-

appropriation active d'une vérité éthique qu'un leurre esthétique dissimule aux profanes.

Plus encore que dans d'autres domaines artistiques, la réponse à apporter au problème générique de ce type de peintures doit être recherchée beaucoup moins du côté de la production, c'est-à-dire du côté de l'intention problématique d'un auteur dont nous savons depuis au moins les adeptes du *New Criticism* le caractère éminemment superfétatoire, que du côté de la réception. C'est à l'instance spectatrice qu'il incombe en fin de compte la tâche de discerner une *Vanité* d'une simple *Nature morte*. Soit l'on opte pour une lecture privilégiant l'aspect mimétique de l'œuvre, soit l'on accorde sa préférence à une interprétation sémiotique. Dans le premier cas, l'on s'extasiera sur la minutie avec laquelle sont représentés les objets rares que l'on aimait alors collectionner – ces *naturalia* (perles, coquillages) ou *arteficilia* (bijoux, pièces de monnaie, médailles) – ou bien examiner, comme certains insectes ou animaux plus ou moins exotiques ; dans le second, l'on cueillera les allégories exposant la fin prochaine de l'individu et la promesse d'un éventuel Salut. D'un côté, l'on pourra aussi inventorier les signes ostentatoires de richesse supposés conférer au possesseur de la toile un certain statut social, ou s'amuser des stratagèmes illusionnistes de ces émules de Zeuxis, visant à tromper l'œil du spectateur en lui faisant prendre la représentation pour la réalité ; de l'autre, guidé par les manuels d'emblèmes contemporains de ces toiles, tels l'*Emblematum libellus* d'Alciat (1521) et le célèbre *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), l'on fera preuve d'une astucieuse ingéniosité interprétative. Cette seconde modalité de réception délaisse l'aspect iconographique de la toile, son sens *literalis*, au profit de son sens *mysticus*, *i. e.* sa dimension iconologique. Dans cette perspective, l'intérêt du tableau ne réside plus dans le rapport de similitude entre le signifiant et son référent, mais dans le seul signifié ; dans le message plus ou moins hermétique que recèle l'apparente inertie des choses. Dépendant, par conséquent, de la stratégie de lecture choisie beaucoup plus que du texte visuel lui-même, l'on peut dire que d'une lecture iconographique émergera une *Nature morte*, d'une lecture iconologique, une *Vanité*.

À défaut d'un inventaire fastidieux et nécessairement incomplet, voici quelques-unes de ces unités iconiques qui devraient nous aider sinon à mieux voir, du moins à voir différemment, les tableaux trop vite qualifiés de natures mortes. Commençons par la plus fréquente, la plus saisissante, d'entre elles : la tête de mort. Faisant partie de nombreuses méditations sur la mort et le dépouillement, accompagné souvent des instruments de la Passion du Christ, le crâne décharné est certainement, avec les signes linguistiques apparaissant parfois sous forme de maximes constatives ou exhortatives, le plus lisible de ces symboles de vanité. Lorsqu'il ne renvoie pas directement à la Passion, le crâne évoque immanquablement la caducité de l'être. Devant se trouver reflété dans un miroir qu'une belle consulte, le crâne apporte une réponse non équivoque à la question de la pérennité de la beauté. Mâchoire béante, le crâne que présente le *Memento mori* de Luigi Miradori s'apprête à happer le spectateur de la toile, à moins qu'il ne l'ait déjà saisi. En effet, à considérer le tableau comme un succédané du miroir, comment ne pas reconnaître dans cet objet

macabre, que nous contemplons comme il nous contemple, le reflet pur et simple de notre propre mortalité ? De façon légèrement plus subtile, le tableau de vanité met en scène toute une série d'objets emblématiques qui ont pour tâche, comme le crâne, de rappeler le caractère fragile, transitoire et donc futile de l'existence et de la beauté.

La fuite du temps est évidemment évoquée par ces mesures de temporalité et ces manifestations du dévidement de la vie que sont le sablier, la clepsydre, l'horloge et la montre. Par parenthèse, notons que Paul Claudel voyait dans la pelure en spirale des citrons que mettaient souvent en scène les *Vanités* « le ressort distendu du temps » (Claudel, 1965, p. 202). À côté d'emblèmes inspirés des recueils iconographiques, nous trouvons ces autres marqueurs temporels que sont les bougies à la flamme vacillante, ou déjà éteinte « [d]un subit soufflement<sup>4</sup> » ; des fleurs coupées aux pétales tombants ; des miroirs, sources de trompeuses illusions ou de pénibles révélations ; des fruits, menacés par la piqûre de vers et la présence d'insectes, d'escargots, de petits rongeurs ou quelques autres de ces « bestioles impures » dont fait état l'*Ancien Testament* (*Lévitique*, 11. 29).

Signes de richesse et de prospérité, les objets précieux ou les biens matériels n'échappent certainement pas à l'usure du temps. Ils possèdent en plus le triste privilège de se transformer aisément en signes d'orgueil, de vanité, et de compromettre ainsi le Salut de l'âme. De même, outre une référence au sens de l'ouïe, à l'évanescence des sons et à l'harmonie pythagoricienne, la présence fréquente d'instruments de musique – dont le poli de la caisse de résonance n'est pas, comme d'ailleurs la carapace vide des tortues ou des coquillages, sans rappeler l'arrondi du crâne – complète la représentation des jeux de société (cartes, dés, dames, échecs) et, dans cette allusion aux plaisirs mondains, renoue avec la critique pascalienne des divertissements. La *Vanité* devient ainsi la visualisation des trois concupiscences stigmatisées par l'Église : « la convoitise de la chair, la convoitise des yeux, et la confiance orgueilleuse dans les biens » (Jean, *Ière épître*, 2.16).

D'autre part, si le Salut passe par une *conversion*, c'est-à-dire, selon la terminologie de l'époque, par un volontaire renoncement aux biens de ce monde pour se tourner vers Dieu, il implique bien évidemment le mépris du pouvoir et du savoir. Le premier est suggéré par ses principaux insignes qui, souvent à côté d'objets militaires et de conquête, paraissent avoir été abandonnés par leurs détenteurs, absents de la toile<sup>5</sup> ; la vanité du savoir humain, cette *libido sciendi* que dénoncent les Pères

---

4. « Notre vie est semblable à la lampe enfumée, / Aux uns le vent la fait couler soudainement, / Aux autres il l'éteint d'un subit soufflement / Quand elle est seulement à demi allumée » (Chassignet, 1999, Sonnet XL, p. 213) ; « La vie est un flambeau », dira Matthieu, « un peu d'air qui soupire, / La fait fondre et couler, la souffle et la détruit » (1981, I, 10, p. 4) ; plus connue, la métaphore de Shakespeare dans *Macbeth* : « The way to dusty death. Out, out, brief candle. / Life's but a walking shadow [...] / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing » (Shakespeare, 2005, V, 5).

5. « Honneurs, monuments, tout ce que l'ambition a commandé par décrets ou érigé par ses œuvres est bien vite miné, il n'est rien que ne démolisse ou ne modifie un lent vieillissement » (Sénèque, 1998, XV, p. 41).

de l'Église, est quant à elle principalement symbolisée par le livre<sup>6</sup>. Celui-ci a beau nourrir l'espoir de conserver le passé, il n'en demeure pas moins – à l'instar de la photographie qui apporte dans ses épreuves la preuve même de la disparition de son motif – une trace de vies qui ne sont plus. Cette prétention de l'écrit à faire barrage à la fuite du temps est généralement dénoncée à travers le symbolisme transparent de livres en désordre, souvent flanqués d'une bougie éteinte ou d'un sablier, et dans un état de délabrement avancé : pages déchirées ou décolorées, reliures usées, couvertures absentes ou abîmées.

Même si la présence épisodique du crâne rappelle, dans une ambiguïté volontaire, la fragilité de l'existence humaine et l'espoir de la Rédemption par le sacrifice du Christ, c'est surtout par un amoncellement de vains trophées au milieu desquels la figure de l'homme est absente que, dans les pays d'influence protestante, l'on s'efforce de faire passer ce message de conversion. C'est à la vertu anatomique de « Ces désirs orgueilleux pêle-mêle entassés » (Sponde, 1999, V, p. 151) qu'il incombe de stigmatiser la vanité de leur possession. Au contraire, dans les pays de la Contre-Réforme, l'abandon souhaitable des biens et des servitudes terrestres se manifeste davantage par la figure de saints saisis dans leur désir de Rédemption, mais parfois encore habités de leurs tourments passionnels. Dans cet appel en faveur de la dévotion spirituelle par un dépouillement des biens matériels, ces « excréments de terre » comme dit Rotrou dans *L'Hypochondriaque* (1999, II, p. 4), le corps manifeste souvent une sensualité qui tarde à disparaître. C'est en particulier ce qui fait le charme des *Madeleines* de de La Tour. À mi-chemin entre Dieu et le monde, suspendues entre deux états incompatibles, ces métamorphoses en devenir mettent l'accent sur l'évanescence de l'être qui a autant intéressé la pensée baroque qu'elle avait été escamotée par l'idéologie renaissante. Répudiant la pérennité d'un ordre que cette dernière vénère, l'esthétique baroque accorde tout à la jouissance exacerbée de la fugacité incomparable de l'instant. À cet égard, la chair s'avère souvent moins appétissante que fragile, travaillée parfois par la pourriture déjà à l'œuvre dans le vivant.

À l'évidence, comme le remarque La Fontaine, le mode de production et de réception du sens n'est pas le même en littérature et en peinture : « Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles », note le fabuliste, « Ni les yeux ne sont les oreilles » (1954, *Le Tableau*, IV, p. 618). Si la littérature peut prétendre assener des affirmations relativement univoques, la peinture doit se contenter d'évocations inévitablement aléatoires. Afin de guider l'interprétation et, comme disait jadis Roland Barthes dans un article devenu depuis canonique, « fixer la chaîne flottante des signifiés de façon à combattre la terreur des signes incertains » (1964, p. 44), c'est un message linguistique qui, dans sa fonction d'*ancrage* (1964, p. 44), a pour tâche de remédier à l'éparpillement

---

6. « *Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*. Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent ! » (Pascal, *Pensées*, 2004, fr. 460, p. 1087). Qu'elle relève de la sensualité, de la curiosité, ou de l'orgueil, la *libido* détourne l'individu d'un bien infini au profit de biens sinon toujours illusoire du moins inéluctablement périssables.

du sens et de guider ainsi l'interprétation. Alors que dans *L'Imitation de Jésus-Christ* traduite et paraphrasée par Corneille (1651-1656), comme dans tous les textes littéraires de *Vanités*, l'exhortation à se détourner des biens de ce monde est tout à fait explicite, dans les *Vanités* plastiques, au contraire, du fait que le signe iconique se substitue au signe linguistique, la sommation ne peut se traduire que de façon indirecte et forcément ambiguë. En effet, à la différence des textes littéraires pouvant compter sur l'efficacité extrême du « système modelant primaire » qu'est le système linguistique (Lotman, 1973, p. 69), les textes plastiques sont quant à eux incapables de produire des assertions : ils doivent se contenter de montrer sans pouvoir affirmer. Si elle comprend des sujets, la syntaxe du texte plastique n'admet pas de prédicats. De déictique qu'elle est dans sa version écrite, la *Vanité* ne peut prétendre qu'à une fonction apotropaïque. Par conséquent, étant donné qu'il lui est en l'occurrence impossible de signifier l'essentiel – la renonciation aux biens du monde –, sa stratégie va consister à représenter l'inessentiel dans le fragile espoir d'amener l'instance spectatrice à se détourner de lui. C'est donc à la vertu iconique de, par exemple, « [c]es désirs orgueilleux pêle-mêle entassés » mis en scène par Sponde qu'il incombera de stigmatiser la vanité de leur possession, cette « Vanité d'entasser richesses sur richesses », comme dira Corneille dans *L'Imitation de Jésus-Christ* (1984, I, 1, v. 51, p. 808). Voilà qui est sans doute bien présomptueux. Si l'entreprise est aisée pour les poètes, elle est en revanche éminemment hasardeuse pour les peintres. Confronté à cette inéluctable faiblesse sémiotique qui rend particulièrement difficile, pour ne pas dire impossible, la production d'énoncés négatifs, c'est à l'accumulation des splendeurs, à la multiplication de signes de grandeur et d'opulence, que le peintre de *Vanités* – à l'instar du metteur en scène des majestueuses *pompes* funèbres – doit confier la tâche paradoxale de célébrer l'anéantissement de tout ce qui est ainsi exposé complaisamment au regard.

Mais, si l'accumulation de signes ostentatoires de richesse et de prospérité peut suggérer que ces objets précieux ou ces biens matériels n'échappent pas à l'usure du temps, et qu'ils ont en outre le fâcheux privilège de devenir aisément des vecteurs d'orgueil et de compromettre ainsi le Salut de l'âme, ces mêmes splendeurs du théâtre du monde peuvent aussi exciter des convoitises, faire naître des passions. « Les biens de ce monde sont aimables », convient saint Augustin, « ils ont leur douceur qui n'est pas petite » (Saint Augustin, 1964, 6, p. 11). Nonobstant une lecture iconologique des représentations des somptueuses tables évoquées, il sera toujours possible – et tout autant légitime – d'appréhender ces plaisirs de la bouche de façon iconographique. Dans leur mimétisme, ces toiles pourraient dès lors se transmuier facilement en une incitation hédoniste à profiter sans plus attendre de la vie. Un encouragement à cueillir l'instant avant que celui-ci ne nous cueille. « [...] la mort te peut prendre en chemin », avertit La Fontaine « Jouis dès aujourd'hui » (1954, *Le loup et le chasseur*, 8, xxvii, p. 213). Plutôt que ressortir aux *artes moriendi*, de nombreuses *Vanités* présumées pourraient en fin de compte relever des *artes vivendi* les plus suggestifs.

En tant qu'indices d'une existence manifestement bienheureuse, ces "signes ex-

térieurs de richesse” dont se parent certaines *Vanités* ne risquent-ils pas d’accroître, voire de susciter, le regret de devoir les abandonner ? L’exhortation à une conversion salutaire peut dès lors se transmuier facilement en une invitation au *carpe diem* ; le vertueux *memento mori*, se retrouver écarté au profit de son antonyme dénoncé : le *memento vivere*<sup>7</sup>.

À travers l’exemple des tableaux de *Vanités*, l’on comprend mieux la détermination de la Contre-Réforme à substituer l’enseignement de l’Église à l’exercice du libre examen et au droit à la prise de conscience individuelle que revendiquaient les Réformés et, dans une large mesure, les Jansénistes. Empreints d’une sémiotique aléatoire favorisant une herméneutique individuelle lourde de conséquences théologiques, les *Vanités* n’ont d’ailleurs jamais fait l’objet d’une grande approbation dans les pays d’obédience catholique. Si elles sont dans la plupart des cas esthétiquement gratifiantes, elles ne laissent pas d’être éthiquement équivoques.

Comme l’a souligné Marie-José Mondzain, l’image est par elle-même « fondamentalement indéçise et indéçidable » (2002, p. 37). Pas davantage qu’elle n’est capable de mettre en lumière l’évidence, elle n’est en mesure de produire la vérité. Elle ne montre rien par elle-même, mais elle est au contraire en attente d’un sens que doit lui conférer l’instance spectatrice. De ce fait, le regard que le spectateur ou la spectatrice va porter sur certaines natures mortes peut induire une signification bien différente de celle que s’efforce de susciter les tableaux explicites de *Vanités*. Au lieu d’une exhortation à renoncer, il se pourrait fort que ces présumées *Vanités* deviennent un fantastique encouragement à jouir et à se réjouir.

Sans pour autant souscrire le moins du monde à l’explication avancée par Pierre Nicole citée en épigraphe, je demeure d’accord avec le moraliste de Port-Royal que l’on peut appréhender « les vanités du monde avec plaisir ». Voire, avec très grand plaisir. Et j’estime que l’on pouvait, sinon que l’on devait, les utiliser afin de résister à ce « terrorisme macabre » - pour emprunter l’expression à Michel Jeanneret (1997, p. 44) – qui hantait et nourrissait la propagande religieuse du temps. À l’instar de la notion du *theatrum mundi* envisagée dans son acception littérale<sup>8</sup>, de nombreuses *Vanités* pouvaient de la sorte inciter à parier sur le monde, « this great stage of fools » ainsi que le considère le malheureux Lear (Shakespeare, 2007, IV, 6). Ce grand théâtre des fous qui, pour Orasius Tubero inventé par François de La Mothe Le Vayer en tant qu’auteur fictif de ses *Dialogues*, ne serait que « farce et perpétuelle comédie » (« Lettre de l’Auteur », p. 14). *Tempus fugit* ? Donc *carpe diem* plutôt que *memento mori*.

Enfin, il est sans doute un autre paradoxe à relever dans le fait que l’on puisse compter sur la peinture – elle-même vanité selon Pascal et, en tout cas, maîtresse d’illusion – pour dénoncer les illusions du monde et pour dévoiler des vérités supé-

---

7. Devant la « vitesse du temps », Sénèque suggère d’en jouir le plus intensément possible : « Et quand tu en auras profité, il s’enfuira quand même : aussi faut-il concurrencer la vitesse du temps par la vitesse à en user et, comme en un torrent rapide et saisonnier, y puiser vivement » (1998, IX, p. 25).

8. Voir sur ce point Vuillemin, 2013, 282 *sqq.*

rieures. Ces représentations picturales qui (se) plaisent à mettre en scène le monde des vanités et les vanités du monde sont-elles moins chimériques que ces dernières ? En effet, il ne suffit sans doute pas de suggérer la caducité de l'objet représenté, il faudrait également dénoncer l'irréalité de sa représentation. C'est ce que suggère en tout cas la réflexion ironique de Pascal quant à la vanité de la peinture, « qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux » (2004, fr. 74, p. 854). C'est, par exemple, ce que tente de faire à plusieurs reprises Cornelius Gysbrechts dans la série de ses *Trompe l'œil. Studio Wall with Vanitas*<sup>9</sup>. Jouant, comme le soulignent tous les titres de ces tableaux, du procédé fréquent du trompe-l'œil, l'artiste a peint des *Vanités* qui, systématiquement, donnent l'illusion de se détacher de leur châssis. Mais, force est de constater que la révélation de ce qui est présumé faux est tout aussi trompeuse, sinon plus, que l'illusoire de la chose prétendument démasquée. Dévoiler la duperie ne milite pas nécessairement en faveur de la vérité. Au contraire. Faisant croire qu'en débusquant les supercheries, qu'en faisant acte présumé d'honnêteté, on est soi-même honnête, ou que l'on parle d'un lieu de vérité, peut constituer le *nec plus ultra* de la ruse. À l'image du procédé fréquent à l'époque du "théâtre dans le théâtre", ces révélations feintes de l'illusion sont elles-mêmes des illusions. Travestir la vérité en donnant l'impression de la servir, la masquer en la démasquant, est un jeu de simulation et de dissimulation auquel se sont exercés avec le plus grand soin et la plus grande dextérité les esprits baroques les plus roués. Ne serait-ce d'ailleurs pas trop demander que d'exiger de la puissance de l'art qu'il ruine et récuse l'illusion en dévoilant les tours et les détours grâce auxquels il en possède de la maîtrise ?

## RÉFÉRENCES

- Saint Augustin. (1964). *Confessions* (J. Trabucco trad.). Paris, France : GF Flammarion.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4(4), 40-51.
- Bryson, N. (1990). Still Life and 'Feminine' Space. Dans *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* (p. 136-178). Londres, Royaume-Uni : Reaktion Books.
- Chassignet, J. B. (1999). *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort* [1594]. Dans J. Serroy (éd.), *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)* (p. 212-225). Paris, France : Imprimerie nationale.
- Claudiel, P. (1965). *L'Œil écoute. Œuvres en prose*. Paris, France : Gallimard.
- Corneille, P. (1984). *L'Imitation de Jésus-Christ* [1651-1656]. Dans G. Couton (éd.), *Corneille, Œuvres complètes II* (p. 785-1182). Paris, France : Gallimard.

---

9. Voir le catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 24 septembre au 30 décembre 1999 au Statens Museum for Kunst de Copenhague, Olaf Koester, *Illusions. Gysbrechts. Royal Master of Deception*. Le catalogue présente un trompe-l'œil similaire de J.-F. de Le Motte que l'on peut voir au Musée des Beaux-Arts de Dijon.

- Félibien, A. (1668). *Conférences de L'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Paris, France : Frédéric Léonard.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, France : Gallimard.
- Jeanneret, M. (1997). *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*. Paris, France : Macula.
- La Fontaine, J. de. (1954). *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*. R. Groos et J. Schiffrin (éd.). Paris, France : Gallimard.
- La Mothe Le Vayer, F. de. (1988). *Dialogues faits à l'imitation des Anciens [1632]*. A. Pessel (éd.). Paris, France : Fayard.
- Lotman, Y. (1973). *La structure du texte artistique*. (A. Fournier et al. trad.). Paris, France : Gallimard.
- Matthieu, P. (1981). *Tablettes de la vie et de la mort [1611]*. C. N. Smith (éd.). Exeter, Royaume-Uni : University of Exeter Press.
- Mondzain, M.-J. (2002). *L'image peut-elle tuer ?* Paris, France : Bayard.
- Montaigne, M. de. (2004). *Les Essais*. Paris, France : PUF.
- Motin, P. (1999). *Méditation sur le Memento homo [1600]*. Dans J. Serroy (éd.) *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)* (p. 190-192). Paris, France : Imprimerie nationale.
- Nicole, P. (1998). *Traité de la comédie [1667]*. Dans L. Thirouin (éd.) *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre* (p. 32-111). Paris, France : Champion.
- Pascal, B. (2004). *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*. Paris, France : Librairie Générale Française.
- Philostrate. (1991). *La Galerie de tableaux [Eikones]*. (A. Bougot trad.) [1881]. Paris, France : Les Belles Lettres.
- Rotrou, J. (1999). *L'Hypocondriaque ou Le Mort amoureux [1632]*. J.-C. Vuillemin (éd.). Genève, Suisse : Droz.
- Sénèque. (1998). *Sur la brièveté de la vie*. Paris, France : Mille et une nuits.
- Shakespeare, W. (2007). *King Lear [1623]*. B. Raffel (éd.). New Haven, États-Unis : Yale University Press.
- Shakespeare, W. (2005). *MacBeth [1623]*. B. Raffel (éd.). New Haven, États-Unis : Yale University Press.
- Sponde, J. de. (1999). *Sonnets sur la mort [1597]*. Dans J. Serroy (éd.) *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)* (p. 150-154). Paris, France : Imprimerie nationale.
- Sterling, C. (1952). *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Paris, France : Pierre Tisné.
- Todorov, T. (1993). *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, France : Adam Biro.
- Vuillemin, J.-C. (2013). *Épistémè Baroque : le mot et la chose*. Paris, France : Hermann.

RÉSUMÉ : Alors que l'histoire de l'art ne s'est jamais beaucoup intéressée à établir un critère satisfaisant de discrimination entre *Natures mortes* et *Vanités*, cet article propose une distinction basée sur le mode de réception adopté : là où une lecture iconographique révèle une *Nature morte*, une lecture iconologique manifeste une *Vanité*. Cela dit, l'herméneutique de celle-ci demeure éminemment problématique. Contrairement

au message de renonciation aux biens terrestres qu'elle s'efforce en principe de diffuser, la *Vanité* sera toujours susceptible d'être perçue comme une invitation à jouir et à se réjouir. *Tempus fugit* ? Donc *carpe diem* plutôt que *memento mori*.

**Mots-clés** : Nature morte, vanité, théorie de la réception, iconologie, iconographie, épistémè baroque

***Vanitas*: an encouragement to enjoy and rejoice?**

ABSTRACT: Although a distinction between a *Still life* and a *Vanitas painting* could rest upon their respective mode of reception: iconographic for the former, iconological for the latter, the interpretation of *Vanitas* remains highly problematic. In direct opposition to its intended message of repudiation of earthly goods, the *Vanitas* runs always the risk to be perceived as an incitement to enjoy and rejoice. *Tempus fugit*? Therefore, *carpe diem* instead of *memento mori*.

**Keywords**: still life, vanitas painting, reception theory, iconology, iconography, Baroque *episteme*