

En un temps où tombent les supposées certitudes sur la conception de la terre et de l'univers, le genre de la vanité se développe comme un miroir offert à l'incertain et à l'éphémère, celui de l'homme comme celui de la peinture elle-même

Par Dominique Moncond'huy

Siècle de vanités

Le genre pictural de la vanité s'invente après coup. Il n'est à l'origine, en effet, qu'un type particulier de nature morte qui, fort de son succès, finit par former un sous-genre spécifique. Ce dernier, développé au XVII^e siècle d'abord par les peintres hollandais, ne se définit pourtant pas si aisément qu'on pourrait le croire, tant il est vrai qu'il peut admettre nombre de variations. L'élément de base, ce qui identifie la vanité, c'est le crâne, un crâne posé là, sur une table. Il pourrait être seul : il nous regarde ou se détourne du spectateur et se donne à voir, peu importe – car ce qui prévaut, c'est précisément cette confrontation orchestrée de l'œil du spectateur et du spectacle du crâne. Et cette confrontation est violence puisqu'elle nous rappelle, nous pauvres spectateurs humains, à notre nature et à la nécessité où nous nous trouvons de penser à la mort et à notre salut. Une vanité picturale revêt de ce fait une dimension religieuse – c'est même peut-être là sa seule légitimité aux yeux de l'Eglise catholique, et d'abord aux yeux des Eglises protestantes puisque aussi bien la vanité s'invente plutôt en contexte protestant, et en contexte bourgeois plutôt qu'aristocratique.

La vanité induit une relation directe de l'œil du spectateur au crâne, une relation intime, sans la médiation d'un discours religieux ; entendons qu'elle se conçoit évidemment mieux dans les pays de culture protestante, là où le rapport à Dieu ne passe pas par le même recours à la parole du ministre du culte. En ce sens, la vanité est bien l'équivalent d'un texte, du texte de référence, emprunté à l'Ecclésiaste, ordinairement traduit ainsi : «Vanité des vanités, et tout est vanité» (sur la formule, son sens exact et sa pérennité, voir le récent *Sous le soleil* de Jacques Roubaud, Bayard, 2004), et qui parfois figure sur les tableaux eux-mêmes, ins-

crité sur une feuille prête à choir par exemple. Le crâne est transposition de ce texte, une transposition qui ne relève pas du narratif mais du signe puisqu'on n'est pas dans l'ordre du récit : c'est un énoncé péremptoire, une sorte de maxime qu'il faut seulement recevoir et méditer. Le tableau entend éviter que l'on oublie cette pensée de soi qui sera aussi pensée de Dieu. Ainsi la vanité est un *memento mori* nouvelle manière, qui se niche en petit ou moyen format dans les intérieurs, non dans les grandes galeries des princes et des seigneurs, où trônent scènes d'histoire et portraits d'apparat de grandes dimensions, mais dans les intérieurs bourgeois des Hollandais, par exemple, ou plus tard, en France, notamment dans les intérieurs de ceux que le jansénisme aura marqués. L'une des plus célèbres vanités françaises du siècle est due à Philippe de Champaigne, qui fut proche des jansénistes, et la vanité, en France, relèvera à peine de la peinture «française», les peintres de vanité retenus par l'histoire de la peinture nationale venant généralement des contrées de l'Est ou du Nord, que Louis XIV, dans plus d'un cas, n'avait pas encore conquises... Ainsi du strasbourgeois Sébastien Stoskopff.

La vanité fonctionne bien comme une citation : citation de l'Ecclésiaste, certes, mais encore citation des innombrables représentations de la Passion, un crâne figurant généralement, depuis la fin du Moyen Age au moins, dans les représentations de la Crucifixion. Ce crâne (parfois accompagné d'un tibia...) est tenu pour être celui d'Adam, en une lecture éminemment symbolique rapportée au Christ rédempteur. Observer une vanité, pour un catholique sans doute encore davantage que pour un protestant, c'est convoquer à son esprit le Golgotha (littéralement : le crâne, ou le mont du crâne), c'est revenir à la toute-puissance divine, à la

Vase de fleurs avec un papillon, début du XVII^e siècle, attribué à Ambrosius Bosschaert l'Ancien, huile sur cuivre (19 x 13,5 cm). Musée Rupert de Chièvres, Poitiers. Photo Hugo Maertens.



faiblesse humaine et à la nécessaire pensée du Salut. Les Italiens goûteront peu, en pleine Contre-Réforme et avec le baroque triomphant, la subtile introspection de la vanité, lui préférant l'ostentation des grands sujets religieux, l'exemple démonstratif des saints en méditation – saint Jérôme, saint Augustin mais aussi la Madeleine, tous souvent escortés d'un crâne qui les rappelle à leur sort et à leur devoir : la vanité se transfigure là, dans le cadre d'une autre tradition picturale qui se prolonge, et elle excède la nature morte.

Par une sorte de retournement ou de paradoxe, le genre pictural de la vanité, qui relève par nature d'un genre bas, renvoie ainsi et du même mouvement à la plus noble peinture, au plus noble des sujets de la peinture d'histoire, du moins aux yeux des traditions du Sud, des traditions catholiques. On peut alors creuser le paradoxe, et mieux comprendre pourquoi les peintres espagnols au milieu du XVII^e siècle auront tendance à multiplier, et même parfois à empiler les crânes, se plaisant à les montrer de la manière la plus frappante possible, par le côté, par en dessous, toutes mâchoires menaçantes éventuellement... (les terribles peintures de Valdes Léal !). Comme s'il fallait contrecarrer la possible séduction de la peinture elle-même, le piège que la représentation tend finalement au spectateur. Car si l'élément premier de la vanité est le crâne, combien accumulent moult représentations, parfois séduisantes voire séductrices, représentations de tous les sens et de tous les plaisirs (la représentation d'une femme au miroir, dans cet esprit, peut bien être lue comme une vanité...), représentations de la puissance, celle des armes comme celle des savoirs, représentations encore du temps inexorable, à coups de sabliers et autres clessydres, de chandelles à moitié consumées, de fleurs à moitié fanées, de verres de vin à moitié vides, de bulles de savon encore intactes, de papillons discrètement invités au spectacle de l'éphémère, etc. La

vanité peut jouer d'une multiplicité d'objets parce que l'accumulation est elle-même pensée comme signe d'attachement aux choses de ce monde. Entre la représentation d'un crâne seul, ou quasiment, et la représentation d'une table magnifique, saturée de bijoux, d'armes, de médailles et de pièces, d'instruments scientifiques et de mets savoureux, de fleurs et d'instruments

Dominique Moncond'huy est professeur de littérature française à l'Université de Poitiers. Il a publié en 2007 *L'Art pris au mot ou comment lire les tableaux...* (avec A. Jaubert, V. Lagier et H. Scepi, Gallimard) et en 2006 *Au bout des Certains* (sur les photographies de Claude Pauquet, éd. Le temps qu'il fait).

de musique, le tout sous l'œil amusé d'une belle dame ou sous l'interpellation du regard sombre de celui qui nous dit qu'il y a une leçon à tirer de ce spectacle odieux et si séduisant, entre le dénuement et l'abondance excessive, il n'y a d'écart qu'en apparence – et l'écart ne tient qu'aux apparences, justement, à l'illusion qu'offre le tableau, mais c'est, dans l'intention, le même tableau.

Alors, oui, la peinture elle-même peut être dénoncée comme vanité, attachement au monde, image de trompeuse séduction. Dénoncée à coups de trompe-l'œil, de toiles représentées à moitié relevées ou à moitié détruites. La somptuosité peut dire le rien, la vanité exhibe l'illusion et ses possibles errements : un genre bas, marginal, venu d'ailleurs, en vient à jouer un rôle dans la pensée même de la représentation.

LE CRÂNE COMME MATIÈRE, FORME ET VOLUME

Dès lors, dans cette voie ouverte à la mélancolie du monde (où Dürer croiserait la méditation d'Hamlet, crâne à la main...) et de ce qui désormais s'appelle l'art, la vanité *est*. Elle existe comme référence, comme imaginaire partagé, elle reste présente quand bien même sa pratique recule, et ce dès la fin du XVII^e siècle.

Plus tard, Cézanne, traquant la peinture en auscultant les genres un à un, ne pourra que repasser par elle, du moins affronter le crâne comme matière, forme et volume, et affronter la représentation du crâne, de tous les crânes possibles, de toutes ses « mises en scène » possibles, du crâne posé sur une table parmi des fruits aux trois crânes sagement disposés, d'une pyramide de crânes à la remise en jeu de l'image traditionnelle de la mélancolie. Représenter la matière, traquer ce qui, dans la représentation de la matière, permet de dire le monde et la possibilité même de le dire : le crâne est redevenu, pour bien des artistes modernes et contemporains (*Les Vanités dans l'art contemporain*, dir. Anne-Marie Charbonneaux, Flammarion, 2005), cette matière à observer, cette matière-signe d'une disparition, de ce qui fut, cette matière qui est encore *et* qui est poussière. Matière brute, matière pure en quelque sorte, et plus que pure matière, bien sûr... Travailler le crâne par la photographie (d'Andy Warhol à un Duane Michals jouant la vanité comme genre), par la couleur, par la série, par les effets de trace, d'effacement, de reprise et de disparition, etc., autant de pratiques par quoi un Gerhard Richter, un Roman Opalka, un Gérard Titus-Carmel, un Jacques Monory, un Antonio Saura et bien d'autres encore réinvestissent la tradition de la vanité, la creusent, l'interrogent et finalement s'y *actualisent*, au sens où cette confrontation en acte leur offre seule l'opportunité d'un *voir* qui leur est propre. ■



Christian Vignaud

Peinture de Bernard Decourchelle, série «Antecessores», 2006.

La France, l'Europe, la peinture

Les Flandres, avec van Eyck, avaient offert à l'Europe des débuts du xv^e siècle la maîtrise de la peinture à l'huile. A leur manière, c'est une nouvelle pratique des genres picturaux que les écoles du Nord apportent à la peinture occidentale en ce xvii^e siècle qui, vu depuis la France, a tourné ses regards dans de nouvelles directions. Le «Siècle de Louis-le-Grand», comme on l'appellera plus tard, regarde surtout vers l'Est et le Nord, et il regarde encore vers les lointains, par l'océan, Louis XIV achevant sur ce point comme sur d'autres l'intuition de Richelieu : la nécessité de faire du royaume de France une vraie puissance maritime. Il faut donc des arbres et encore des arbres pour les navi-

res (Colbert mène une grande réforme forestière dont la forêt de Tronçais est l'une des principales bénéficiaires), et des forteresses et des bastions pour marquer et défendre cet espace maîtrisé ou conquis. Les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, eux, prolongeant sur ce point l'héritage humaniste, avaient été essentiellement italiens – et celui du Louis XIII des années 1630 fut également espagnol... Mais si la France de Louis XIV est une France d'après la Fronde, c'est aussi une France marquée par les révolutions anglaises, jusque dans les oraisons funèbres de Bossuet, célébrant les deux tristes et royales Henriette, la mère et la fille : en 1669, Henriette-Marie de France, sœur de Louis

XIII et veuve d'un Charles I^{er} décapité un bon siècle avant notre Louis ; en 1670, Henriette-Anne d'Angleterre – et Bossuet de convoquer l'Ecclésiaste...

Le jeune Rubens avait assimilé l'Italie avant de conquérir l'Europe... et Paris ! – en peintre, en diplomate et en homme d'affaires. Poussin, lui, restera à Rome, en dépit des appels parisiens... Tous deux auront renouvelé la peinture d'histoire, en des voies diamétralement opposées : ils constitueront les deux grandes références alléguées lors de la querelle du dessin et du coloris qui agite le monde français de la peinture, et d'abord l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans la deuxième moitié du siècle.