

« Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch »¹

Respiration, temps et temps arrêté dans la vanité baroque

Karin Leonhard

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. (Qo 12,8)

Il y a un moment pour tout et un temps pour toute chose sous le ciel. Un temps pour enfanter, et un temps pour mourir ; un temps pour planter, et un temps pour arracher le plant. Un temps pour tuer, et un temps pour guérir ; un temps pour détruire, et un temps pour bâtir. Un temps pour pleurer, et un temps pour rire ; un temps pour gémir, et un temps pour danser. Un temps pour lancer des pierres, et un temps pour en ramasser ; un temps pour embrasser, et un temps pour s'abstenir d'embrassements. Un temps pour chercher, et un temps pour perdre ; un temps pour garder, et un temps pour jeter. Un temps pour déchirer, et un temps pour coudre ; un temps pour se taire, et un temps pour parler. Un temps pour aimer, et un temps pour haïr ; un temps pour la guerre, et un temps pour la paix². (Qo 3,1-8)

Il est devenu pratique courante de considérer la peinture de nature morte occidentale sous l'angle de l'éphémère. Cela a cependant eu pour conséquence de détourner notre regard des différentes solutions picturales et des types de représentation de ce genre, qui s'est progressivement imposé au cours du XVII^e

- 1 Note de la traductrice [Ndlt] : la traduction unifiée allemande de la Bible traduit par « *Winhauch* » (« souffle du vent ») le terme hébreu d'origine *hæbæl*, là où les bibles françaises utilisent le terme « vanité » issu de la traduction latine *vanitas*. Ici, l'allocution « Vanité des vanités, [...] tout est vanité », donne donc en traduction littérale d'après l'allemand « *Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch* » : « Souffle du vent, souffle du vent, [...] tout n'est qu'un souffle du vent ». En raison de l'importance des différentes traductions de *hæbæl* pour ce texte, nous emploierons par la suite, selon le contexte, la traduction française de la bible de Jérusalem de 1998, le terme allemand *Windhauch* ou encore sa traduction littérale « souffle du vent ».
- 2 Pour la traduction allemande de l'Écclésiaste, nous utilisons ici la bible de Luther de 1984. (Ndlt : Pour la traduction française, la bible de Jérusalem de 1998).

siècle. Les objets représentés dans les natures mortes – qu’il s’agisse du crâne ou du sablier, de verres renversés ou de fleurs fanées, de pièces de monnaie, de bijoux ou d’instruments (non seulement de la vie quotidienne, mais aussi des arts et des sciences) – sont généralisés dans leur fonction de symboles de la vanité et de l’impermanence de la vie humaine, sans que l’on ne prête plus attention aux variations de chaque motif et aux éventuels déplacements de contexte. Cette interprétation de la recherche, quelque peu imprégnée de pessimisme culturel, est contrée par une position sensualiste, qui reste attachée au pouvoir cognitif des sens, ou alors par une position socio-historique, laquelle insiste sur le rôle grandissant au XVII^e siècle joué par les biens et marchandises dans la création d’une identité, dans le contexte des nations européennes qui se hissent alors au rang de puissances économiques. Il est important pour nous de comprendre qu’un sous-genre de la nature morte en particulier a été victime à lui seul de ce méli-mélo d’arguments : celui de la vanité. C’est l’objet de la présente contribution ; ce faisant, il nous faut en opérer une révision fondamentale, voire lui attribuer une nouvelle place dans l’histoire de l’art. De fait, la vanité occupe une position particulière dans la peinture occidentale et on ne peut simplement transférer sa structure à l’ensemble du genre ou la confondre avec un « leitmotiv » de la peinture de nature morte. Mais qu’est-ce qui caractérise exactement une vanité, ou plutôt la distingue des autres formes de nature morte ? C’est un lieu commun que de dire que la représentation d’objets inanimés y est complétée par des symboles du caractère éphémère de la vie (tels que des sabliers ou horloges, crânes, bougies éteintes, etc.), c’est-à-dire que la fragilité de tout orgueil terrestre constitue le programme principal de son contenu. C’est la raison pour laquelle Sibylle Ebert-Schifferer distingue à juste titre les références au caractère éphémère de toute chose, telles qu’on les trouve dans d’autres types de natures mortes (natures mortes de fleurs, de table servie, de tabagies, etc.), de la vanité autonome. Ainsi, la référence à la fin, combinée à la glorification de la prospérité – par exemple dans les natures mortes de tables servies – a une connotation négative ; la réflexion sur l’inéluctable dans la nature morte de vanité en revanche, avec sa tendance à dépasser l’orgueil terrestre pour se diriger vers la vie éternelle dans l’au-delà, appelle une manière positive de voir les choses. Le tableau de vanité exigeait une participation mentale active de la part du spectateur contemporain³ – également dans le sens d’une réflexion morale sur soi, car elle pouvait être comprise comme une « image de dévotion privée » ayant la fonction d’un « aide-mémoire pour la méditation sur la mort et la vie éternelle »⁴.

Quiconque est familier des débats au sein de la recherche en histoire de l’art, notamment sur la nature morte néerlandaise, sera surpris d’apprendre que c’est Ingvar Bergström qui, dès 1947, a fait preuve de clairvoyance en soulignant cette

3 Sibylle Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, Munich 1998, p. 145.

4 Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londres 1956, p. 156, première édition sous le titre *Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947.

différence⁵. Bergström a été cité à plusieurs reprises dans la recherche comme le garant d'une méthodologie iconographique-emblématique et attaqué à ce titre, comme si pour lui, tout dans la nature morte se résumerait simplement à une interprétation symbolique du sens de la vanité. Mais Bergström n'a précisément pas dit cela, il tient au contraire un propos prudemment nuancé, dans l'introduction de sa *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, et a attribué un rôle bien plus moral à la nature morte de vanité qu'à celle de fleurs par exemple⁶. Il a surtout mis en évidence le fait que la pensée eschatologique occupe une part différente selon les cas, qu'elle est certes très importante dans la peinture de nature morte en général, mais joue un rôle comparativement faible dans la nature morte de vanité. Par conséquent, dans le chapitre IV (« The Masters of Vanitas-Still-Life »), il divise à nouveau le sous-genre lui-même – au sens de motif récurrent – en trois catégories : Le caractère éphémère 1) des arts et des sciences, 2) des richesses et du pouvoir, et 3) des plaisirs sensuels et des passions⁷. Ce n'est que dans la dernière catégorie qu'il peut observer que la thématique de la résurrection y est plus intensivement représentée.

Un symbole du caractère éphémère de la vie en particulier est le crâne, que l'on retrouve constamment dans les vanités et qui nous révèle les racines de ce type de nature morte, lesquelles plongent dans les représentations de *memento mori* de la fin du Moyen Âge et les symboles de vanités autonomes sur le revers des panneaux des diptyques⁸. Bergström souligne l'usage récurrent du crâne – il n'est pas rare d'y voir une mouche sur son front – au revers des portraits du XVI^e siècle, comme c'est le cas, par exemple, sur le portrait de Jane-Loyse Tissier par Barthel Bruyn au Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas (daté de 1524, 61 x 51 cm, huile sur bois)⁹ ou de la nature morte de Jan Gossaert van Mabuse au revers du volet gauche du diptyque Carondelet (bois, 43 x 27 cm,

5 Ingvar Bergström, *Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947.

6 Bergström, 1956 (note 4), p. 154 : « It [the Vanitas-Still-Life] was intended to convey to the spectator a message of a clearly moralizing import [...]. This fact forms the most obvious difference between a vanitas-still-life in the pure sense and, for instance, a flower piece with a skull, which mainly expresses transience. Hope of resurrection may be included in both; symbols of transience also form components of the vanitas. »

7 « (1) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music etc. (2) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, collectors' pieces – such as shells – banners, crowns, sceptres, weapons, and suits or pieces of armour, all these generally denote wealth and power. (3) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various tastes and pleasures », Bergström, 1956 (note 4), p. 154. Dans cette dernière catégorie, on trouve souvent, selon Bergström, des symboles de résurrection comme des épis, des branches de laurier ou de lierre, qui encerclent en général un crâne figurant en bonne place.

8 Eddy de Jongh, « De interpretatie van stillebens », dans idem, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leyde 1995, p. 137.

9 L'inscription « *Omnia morte cadunt/mors ultima linia rerum* » (« La mort ravit tout, elle est la dernière limite des choses ») revient à Lucrèce.

signé et daté de 1517, Louvre, Paris)¹⁰. Il a également attiré l'attention sur le rôle particulièrement important joué par les représentations médiévales de Jérôme méditant au milieu de ses livres et de ses instruments scientifiques – parfois avec un crâne et un sablier – et indiqué que cette iconographie médiévale a peut-être constitué le point de départ du thème de la nature morte de vanité¹¹ (fig. 1). Il nous a ainsi livré l'indice décisif pour une interprétation de plus grande envergure qui, en dehors de quelques mentions brèves, n'a pourtant pas été reprise par la recherche, et que nous allons réexaminer ici.

Jérôme

Qu'est-ce qui fait que l'iconographie de Jérôme a pu prendre de l'importance pour un sous-genre entier de la peinture de nature morte – la vanité ? Si l'on pense aux écrits de Jérôme, on devine rapidement une raison en particulier. À compter de 385, Jérôme a traduit plusieurs livres de l'Ancien Testament à partir du grec ancien, notamment les Proverbes, le Cantique des Cantiques et le Livre de Qohélet (*L'Ecclésiaste*). Le *Commentaire de l'Ecclésiaste* de Jérôme devient alors décisif pour l'histoire de l'interprétation chrétienne :

Suivant la séquence des livres dans la Septante – et s'appuyant sur la méthodologie interprétative d'Origène – Jérôme lit [... les Proverbes, l'Ecclésiaste et le Cantique des Cantiques] comme un corpus salomonique et comme un chemin en trois étapes vers l'accomplissement spirituel : les débutants sur cette voie sont instruits dans les affaires du monde par le Livre des Proverbes, l'Ecclésiaste s'adresse aux plus avancés, et enfin le Cantique des Cantiques est destiné à ceux qui sont déjà pleinement dans la pénétration spirituelle et sont accueillis par la sagesse avec des étreintes “nuptiales”¹².

Deux aspects nous intéressent ici. D'une part, l'interprétation théologique de Jérôme met surtout l'accent sur le motif de l'éphémère dans l'Ecclésiaste ; il devient chez lui un leitmotiv déclaré : « Vanité des vanités (*hæbæl*), tout est

¹⁰ Bergström, 1956 (note 4), p. 14–17, 158 : « During that century a kind of independent still life painting was produced, generally on the back of a portrait-panel and expressing transience. The composition is usually very simple, sometimes consisting solely of a skull, on the forehead a which a fly may be seen. The symbols that occur nearly always belong to the second group (see above). If legends are included, they are very often the same as those found in the seventeenth century. »

¹¹ Ibid., p. 158.

¹² Melanie Köhlmoos, *Kohelet. Der Prediger Salomo*, Göttingen 2014, nouvelle édition corrigée, Göttingen 2015, p. 23, ainsi que Elisabeth Birnbaum, *Von Nichtigkeit und Sinnlosigkeit. Die Bedeutung der Hermeneutik für Auslegung und Übersetzung am Beispiel von Kohelet 1,2, dans Religion übersetzen. Übersetzung und Textrezeption als Transformationsphänomene von Religion*, éd. par Marianne Grohmann et Ursula Ragacs, Vienne 2012, p. 32.



- 1 Joos van Cleve : *Saint Jérôme dans sa cellule*, vers 1520-25, huile sur bois de chêne, 76,7 × 105,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast

vanité » est une phrase qui encadre l'Écclésiaste au début et à la fin du texte (Qo 1,2 et 12,8) et à laquelle Jérôme accorde une attention particulière.

Contrairement à ce qui se passe en Röm 3,10, chez Jérôme, c'est le caractère éphémère de l'homme, voire du cosmos, qui révèle notre dépendance totale à l'égard de Dieu et qui est le contenu même de la sagesse. Chez Jérôme aussi, l'interprétation de l'Écclésiaste atteint son point culminant avec la rédemption dans l'au-delà, la fugacité du monde rendant évidente la nécessité de la rédemption¹³.

D'autre part, la théologie de la fugacité de Jérôme se distingue par une particularité caractéristique. Pour traduire le mot hébreu central *haebael*, Jérôme choisit en effet le latin *vanitas*¹⁴.

¹³ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 24.

¹⁴ Ibid., p. 23.

Tout est *hæbæl* ou encore *vanitas*, dit Jérôme, et ce “tout” renvoie au monde dans son ensemble. Le monde entier est donc futile. Mais cela ne doit être compris que par rapport au supramondain, au divin. Le “monde” en soi n’a rien de mauvais, au contraire : en tant que création de Dieu, il ne peut être que bon. Ce qui est mauvais, c’est l’amour du monde exclusivement, oublieux de Dieu, qui ne désire que les biens terrestres et en oublie l’amour envers le Créateur céleste. L’affirmation de futilité sert de rappel et de mise en garde contre cette direction erronée. Elle souligne le caractère provisoire des choses terrestres par rapport aux choses célestes, ultimes, et appelle ainsi à évaluer et utiliser les choses terrestres en conséquence et de manière appropriée. Cette tradition d’interprétation trouve sans doute son origine dans l’exégèse d’Origène, est développée avec puissance par Jérôme et surtout illustrée avec beaucoup d’éloquence par Bonaventure. Augustin, Jean Chrysostome, Grégoire d’Agrigente, Rupert de Deutz, Hugues de Saint-Cher et bien d’autres partagent cette approche¹⁵.

Avec son *Commentaire de l’Ecclésiaste*, Jérôme a fait autorité jusqu’au Haut Moyen Âge et au-delà. Il reste encore très important aux XVI^e et XVII^e siècles comme modèle et comme saint patron des érudits humanistes. Dans son commentaire de l’Ecclésiaste 1,2, nous l’avons dit, il discute de manière approfondie la bonne compréhension de *hæbæl/vanitas*. La prise de conscience de la *vanitas* et du *contemptus mundi* qui l’accompagne ne doit pas dévaloriser le monde, mais le prendre au sérieux dans son caractère divin et donc dans sa relation à Dieu¹⁶. Toutes les formes d’existence ont de la valeur dans un sens relationnel – elles semblent bonnes en elles-mêmes, mais en comparaison avec Dieu, elles ne sont « rien » :

Nous pouvons donc raisonner de la même manière, en expliquant les paroles de l’Ecclésiaste, et dire que le ciel, la terre, la mer et toutes les créatures de l’univers, ne sont que vanité, si l’on veut les comparer à l’être souverain de Dieu et à la bonté infinie du Créateur, quoique d’ailleurs les créatures soient bonnes et parfaites en elles-mêmes, étant les ouvrages de Dieu qui ne peut rien faire qui ne soit bon et parfait en son genre. Ce que nous allons encore mieux comprendre par la comparaison de la lumière d’une lampe avec l’éclat des rayons du soleil. Il nous arrive souvent d’admirer la beauté d’une lampe qui fait briller sa lumière au milieu des ténèbres ; mais cette lumière disparaît entièrement et devient inutile, sitôt que le soleil fait éclater ses rayons sur la terre. Les étoiles même, qui sont si brillantes pendant la nuit, perdent tout leur éclat, et semblent

¹⁵ Birnbaum, 2012 (note 12), p. 32.

¹⁶ Selon Birnbaum, Ibid., p. 32–33.

n'être plus, dès que le soleil a commencé à les obscurcir par sa lumière. La même chose m'arrive aussi quand je m'arrête à considérer la beauté et la diversité infinie des créatures. J'admire les éléments et tous ces grands corps de la nature. Mais faisant réflexion sur leur peu de durée et les voyant se précipiter vers leur fin, sachant d'ailleurs qu'il n'y a que Dieu seul qui soit toujours ce qu'il a été de toute éternité, je ne puis m'empêcher de dire une et deux fois : vanité des vanités, tout n'est que vanité¹⁷.

Qohélet

L'Ecclésiaste, comme aussi le Livre des Proverbes, fut très tôt déjà attribué au roi Salomon, bien qu'il n'y ait aucune indication d'une telle paternité autre que la mention « fils de David » comme auteur du texte ou diverses allusions dans le texte (Qo 1,12 et 1,16). En 1,1, l'auteur est désigné du terme de « rassembleur » (תְּלַמְּדֵךְ), ce qui est translittéré en *Qohélet* et peut être compris comme un compilateur de proverbes ou encore comme un rassembleur de foules ; Martin Luther a plus tard traduit *Qohélet* par « prédicateur ». La recherche suppose que le livre a été écrit dans la seconde moitié du III^e siècle avant j.-c., entre autres en raison des mots empruntés à l'araméen et au persan ainsi que du sujet traité, qui est très comparable à celui du Livre de Job. Dans l'ensemble, on s'accorde à dire que le Livre de Qohélet reflète une crise de la connaissance et un questionnement existentiel qui, dans sa réception, ont été abordés de manières extrêmement divergentes soit comme une attitude profondément pessimiste, soit comme une affirmation épicurienne ou du moins pragmatique de l'ici et maintenant. Ainsi, l'Ecclésiaste a été considéré comme faisant partie de la littérature sapientiale de son époque – plus précisément : comme le lieu d'une sagesse spéculative qui ne porte pas (comme dans la sagesse des Proverbes) sur des généralisations, mais sur la personne individuelle et sa confrontation avec la question du sens de la vie – ; c'est le livre de l'Ancien Testament qui présente le plus d'affinités avec la philosophie. Avec une telle approche orientée, il forme, au sein de la théologie de l'Ancien Testament, un contrepoint à la théologie positiviste de la révélation pure. Face à l'absence de sens apparente de la vie, la décision de Qohélet est en opposition avec le reste de la Bible (à l'exception du Livre de Job) : il dit « Je déteste la vie » (Qo 2,17) et « Alors je félicite les morts qui sont déjà morts plutôt que les vivants qui sont encore vivants. Et plus heureux que tous les deux est celui qui ne vit pas encore » (Qo 4,2-3), et, sans plus aucun espoir, se lance dans une étonnante injonction au *carpe diem*, non pas dans le sens hédoniste du terme, mais comme une attitude pragmatique qui invite à vivre au jour le

17 Jérôme, *Commentaire de l'Ecclésiaste* 1,2, cité d'après Birnbaum, 2012 (note 12), p. 31-49 (Ndlt : traduction française d'après Dom Jean Martinanay, *Traité des vanitez du siècle : traduction de S. Jérôme ou de son commentaire sur le livre de l'Ecclésiaste*, Paris 1715, p. 15-17).

jour, sans possessions, conscient que l'homme ne décèlera jamais les voies par lesquelles Dieu donne la vie :

Réjouis-toi, jeune homme, dans ta jeunesse, sois heureux aux jours de ton adolescence, suis les voies de ton cœur et la vision de tes yeux [...]. Éloigne de ton cœur le chagrin, écarte de ta chair la souffrance, mais la jeunesse et l'âge des cheveux noirs sont vanité. (Qo 11,9-10)

Dans la recherche de l'accomplissement du sens de la vie, le destinataire n'est donc pas conduit vers l'au-delà : l'Ecclésiaste n'a pas pour objet premier une dévalorisation de ce monde au profit de l'au-delà :

Prends la vie avec la femme que tu aimes, tous les jours de la vie de vanité que Dieu te donne sous le soleil, tous tes jours de vanité, car c'est ton lot dans la vie et dans la peine que tu prends sous le soleil, car il n'y a ni œuvre, ni réflexion, ni savoir, ni sagesse dans le Shéol où tu t'en vas. (Qo 9,9-10)

L'auteur en arrive à la conclusion que la mort finit par effacer tous les acquis de la vie. C'est pourquoi il recommande de profiter de la vie et savourer chaque jour comme un unique, puisque l'avenir est incertain. En ce sens, l'auteur présente une vision de la condition humaine sans y trouver de sens pour son existence éphémère. – Et la recherche a compté : Qohélet parle en tout 36 fois de bonheur, mais pour lui cela signifie seulement qu'« il n'y a de bonheur pour l'homme que dans le manger et le boire et dans le bonheur qu'il trouve dans son travail » (Qo 2,24 ; 5,17-18), comme Dieu le lui donne (Qo 2,26). La durée de ce bonheur est finie comme l'est aussi la vie, dont la fin irrévocable est la mort, à laquelle personne ne peut échapper, ni la maîtriser. Ce thème prenant de la mort traverse toute l'œuvre, dès le premier poème : « Un âge va, un âge vient [...], il n'y a pas de souvenir d'autrefois, et même pour ceux des temps futurs : il n'y aura d'eux aucun souvenir auprès de ceux qui suivront. » (Qo 1,4-11), jusqu'aux versets 11,7-12,8, dans lesquels il est attendu que « la poussière retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné ». La présence opprimente de la mort recouvre de son ombre l'ensemble de la vie humaine : « Il y a un moment pour tout » (Qo 3,1-8), mais « l'homme ne connaît pas son heure », nous dit-on en 9,12 et 12,8. C'est pourquoi Qohélet exhorte ses auditeurs à profiter du temps présent, car c'est le seul antidote contre le caractère éphémère de l'homme, auquel il ne peut échapper et qu'il ne peut par ailleurs pas non plus comprendre : « mange avec joie ton pain et bois de bon cœur ton vin » (Qo 9,7). Dans ces passages, le ton pessimiste de fond se transforme en son contraire ; l'existence est abordée de manière positive. Ces passages au sein du livre sont connus sous le nom de « textes de la joie de vivre » (Qo 2,24-26 ; 3,22 ; 5,17-19 ; 9,7-9). Il apparaît ainsi clairement que le constat de la fugacité ou futilité de

la vie (*hæbæl*; *vanitas*) en 3,19 et 8,14 est immédiatement contrebalancé par une préconisation à la joie de vivre (Qo 3,22 ; 8,15) et, en 4,8, par un éloge de la communauté. « A la reconnaissance de la fugacité se joignent ainsi au cours de la réflexion d'autres reconnaissances qui, sans l'annuler, peuvent former un contrepoids : la joie de vivre et la communauté »¹⁸. La mort apparaît certes dans ce texte comme une constante anthropologique centrale ; pour Qohélet, elle est de fait un destin aveugle et sur lequel on ne peut exercer aucune influence. En ce sens elle se révèle être la clé herméneutique¹⁹ à la compréhension du texte et du constat qui en résulte, celui de l'absurdité de ce désir insatiable de sagesse et de possession, de jeunesse et de beauté, qui anime les gens (« tout est vanité »). Certes, l'homme souffre d'essayer d'arracher un sens à la vie, et le texte ne lui offre pas non plus une perspective théologique de révélation. Néanmoins, le Qohélet est un projet de sagesse pour la vie, qui consiste à ne pas se soumettre à la fatalité de la mort, mais à en tirer des conséquences pratiques et éthiques. Ce qui est exigé, c'est donc un mode de vie face à la mort, de même que la question du bien et du mal ne se pose pas tant dans un sens moral qu'en fonction du sensé, de l'utile et de l'agréable. Dans les recherches sur l'Ecclésiaste par exemple, il a été souligné à maintes reprises que la formule *hæbæl* perd de son importance à mesure que la question du bien et de l'agréable en gagne²⁰. « Le bon » (*tôb*) est le lexème le plus fréquemment utilisé après *hæbæl* et devient ainsi l'antithèse du « fugace » et de la « futilité ». Ainsi dans ce contexte, la question se pose pour la recherche sur l'Ecclésiaste de la bonne traduction de *hæbæl*, et pour nous la question de son interprétation pour les natures mortes de vanités.

hæbæl, atmos, vanitas

Jérôme à son tour a interprété les textes de la joie de vivre comme des références à l'Eucharistie (« le pain et le vin ») et ainsi donné une orientation christologique à son interprétation de l'Ecclésiaste²¹. En même temps, son commentaire du texte met l'accent sur le besoin de rédemption du monde et lui donne une note eschatologique, dont l'espoir de résurrection était encore inconnu de l'auteur hébreu. Avec les formules répétées « tout est vanité et poursuite de vent », il insiste sur le fait que tous les plaisirs terrestres ne mènent qu'au vide, au néant, sans autre perspective aucune. La futilité de tout être est désignée par le mot clé « souffle du vent [*Windhauch*] » (*hæbæl* signifie notamment aussi « (emporté par un) courant d'air », « vapeur » ou « respiration »), qui revient en tout 38 fois (!)

¹⁸ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 52.

¹⁹ Voir Franz Josef Backhaus, *Denn Zeit und Zufall trifft sie alle : Studien zur Komposition und zum Gottesbild im Buch Qohelet*, Francfort-sur-le-Main 1993.

²⁰ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 53.

²¹ Ibid., p. 25.

dans le texte : *abal abalim* – « Un souffle du vent, un souffle du vent, dit Qohélet, tout n'est qu'un souffle du vent » [« *Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch* »]²². *hæbœl* est ici un mot formé de manière onomatopéique qui imite le caractère du souffle du vent par sa constellation de consonnes molles et sa faiblesse en voyelles²³. Sa signification primaire désigne de manière métaphorique quelque chose de temporaire, d'inconsistant et léger, sans valeur, vide, impuissant et sans défense²⁴.

Dans l'Écclésiaste, le « souffle du vent » forme un prédicat nominal pour exprimer le caractère des choses – tout est *comme* un souffle du vent –, mais cette affirmation imagée a posé bien des difficultés aux traducteurs. La Septante hellénisée, par exemple, avait traduit le terme par *mataiótes* (« vide », « éphémère », « inutilité », « frivolité »), lui donnant ainsi une coloration légèrement morale, tandis qu'Aquila, en tant que réviseur de cette tradition, a entrepris une nouvelle traduction idiosyncrasique de la bible hébraïque en grec. Afin de contrer les mauvaises traductions et les faux enseignements qui les accompagnent, il reste strictement littéral avec l'énoncé de l'image et choisit le terme *atmos* (« vapeur », « brume »). Jérôme, quant à lui, reprend la traduction de la Septante, mais préfère un terme abstrait et parle, encore plus explicitement que la Septante, de *vanitas* (« vide/inanité »). Ce faisant, il a déclaré pour expliquer son choix :

Les mots hébreux *abal abalim* qui sont dans ce verset, et qui signifient vanité des vanités, ont été traduits par les Grecs *atmos atmidon* ; ce que nous pouvons appeler justement “une légère vapeur”, “un peu de fumée”, “un souffle de vent” ; à cause que toutes ces choses se dissipent et passent en un moment. Ces expressions nous font donc connaître la fragilité, l'inconstance et le néant de toutes les créatures. Car tout ce que nous voyons doit passer en peu (*temporalia*), et il n'y a que les choses invisibles qui soient éternelles²⁵.

Lorsque Martin Luther choisit plus tard le mot « *eitel* » (« vain », « vaniteux ») dans sa traduction allemande, il se rapproche le plus du sens voulu par Jérôme, sauf que l'ancien prédicat nominal a désormais été remplacé par un adjectif et, dans ce contexte, il ne faut pas oublier que « *eitel* » en moyen haut allemand signifiait « pas » ou « vide » et n'avait pas encore de connotation morale. Dans la traduction de la Vulgate, en tout cas, le terme a été, conformément au texte

22 Ndlr : traduction personnelle d'après l'allocution allemande. Dans la plupart des traductions françaises de la Bible à cet endroit : « Vanité des vanités, dit Qohélet, tout est vanité ».

23 Voir l'entrée détaillée d'Alexander Achilles Fischer, « *Eitelkeit/Windhauch* », dans *Bibelwissenschaft.de*. *das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft*, 2010, URL : <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17124/> [dernier accès : 27.09.2016].

24 Voir Oswald Loretz, *Qohélet und der Alte Orient. Untersuchungen zu Stil und theologischer Thematik des Buches Qohélet*, Fribourg 1964, p. 223.

25 Jérôme, *Commentaire de l'Écclésiaste* 1,2 (note 17). Voir aussi Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 23.

hébreu original, élevé au rang de la tautologie *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Il est donc extrêmement révélateur que, parmi toutes les utilisations du terme *hæbæl* dans l'Ancien Testament, plus de la moitié se trouve dans le seul livre de l'Ecclésiaste. Les chercheurs débattent s'il ne s'agirait pas même d'une mise à l'épreuve et d'un questionnement délibérés de la sémantique du terme – et ainsi d'une méditation sur les portées philosophiques de *hæbæl* : *air, vapeur, souffle, respiration, vent, vide, inanité, néant, inutilité, éphémère, vanité*.

Par ailleurs, on rencontre également une fois le terme dans l'Ancien Testament sous la forme d'un nom propre : dans la préhistoire biblique (Gn 4), « Abel » (*hæbæl* : « souffle », « respiration ») est tué par Caïn. Il n'est pas certain qu'il y ait un lien direct entre le mot primaire et le prénom, mais « la prononciation est suffisamment ressemblante pour découvrir dans le nom propre Abel une référence à la vie éphémère qui lui a été enlevée par son frère Caïn »²⁶. Abel incarne donc « celui qui disparaît, qui devient néant par le meurtre de son frère animé par l'instinct de survie »²⁷. De même que Dieu a insufflé la vie à Adam, Abel est à son tour privé de son souffle de vie. Dieu lui-même préfère le sacrifice d'animaux d'Abel aux récoltes offertes par Caïn ; le meurtre du berger Abel par l'agriculteur Caïn a pour cette raison aussi été lu comme un signe du conflit entre les cultures agricoles émergentes et le mode de vie nomade plus ancien. Bien que la Genèse 4,8 ne précise pas de quelle manière Caïn tue son frère, dans les illustrations, le meurtre est souvent représenté avec la mâchoire d'un âne pour arme, une référence délibérée à l'iconographie bien connue de Samson. Ce n'est donc sans doute pas une coïncidence si ce motif a également trouvé sa place dans la nature morte de vanité (fig. 2) : un suiveur du peintre néerlandais Jan Davidsz. de Heem (1606–1684), par exemple, a peint une nature morte qui présente un tel motif²⁸. À côté d'un citron à moitié pelé, d'une boussole et d'une épée, à côté de coquillages et d'un verre à vin recouvert de lierre, le peintre a soigneusement placé la mâchoire inférieure d'un âne sur un bol en étain. Elle semble ainsi faire référence aux conflits qui progressent avec la domestication de la nature par l'homme – ou bien justement : au jeu de mot significatif entre *Abel* et *hæbæl* ou en l'occurrence *vanitas*, qui est inhérent, oui même peut-être sous-jacent au genre. Si l'outil de Caïn fait allusion à la perte d'Abel/du souffle, il s'agit alors dans tous les cas d'une référence à la menace qui pèse sur la vie, c'est-à-dire à la frontière entre nature animée et inanimée. En même temps, le verre à vin enserré de lierre qui trône au centre de la composition répond audit motif de la mâchoire inférieure : comme nous le savons, le péché originel et le fratricide

26 Voir Fischer, 2010 (note 23) : « Eitelkeit/Windhauch ».

27 Konrad Ehlich, « Metaphern der Nichtigkeit », dans Otto Kaiser, Anja A. Diesel et Andreas Wagner (éd.), « *Jedes Ding hat seine Zeit* ». *Studien zur israelitischen und altorientalischen Weisheit*, Berlin/New York 1996, p. 52.

28 Suiveur de Jan Davidsz. De Heem, *Nature morte avec un couteau, un citron à moitié pelé, une montre de poche, une huître, une mâchoire d'âne, des coquillages et du vin*, huile sur toile, 69,4 × 109,2 cm, collection particulière.



- 2 Suiveur de Jan Davidsz. De Heem: *Nature morte avec un couteau, un citron à moitié pelé, une montre de poche, une huître, une mâchoire d'âne, des coquillages et du vin*, XVIII^e siècle, collection particulière

ne peuvent être éradiqués que par le sacrifice du Christ ; celui-ci mène à la vie éternelle. Une vie biologique est échangée contre une vie divine, dans le sens d'une sublimation et d'une réanimation. Et les transitions progressives entre les forces végétales, animales et ensuite aussi humaines ou intellectuelles-spirituelles deviennent ainsi l'élément unificateur de toute la composition du tableau.

Leyde, ville érudite

Il nous faut donc aborder les différentes interprétations possibles de *vanitas* dans les tableaux eux-mêmes, ainsi que certaines questions méthodologiques. Effet, comment peut-on rapprocher la tradition écrite et les commentaires de l'Écclésiaste de la nature morte de vanité du XVII^e siècle, que ce soit sur le plan iconographique ou esthétique ? Il faut rappeler à ce stade qu'au XVI^e siècle, et surtout au nord des Alpes, le déclin de la Vulgate est annoncé par la traduction de la Bible de Martin Luther, qui ne revient plus à la traduction latine mais utilise l'édition du texte grec d'Érasme de Rotterdam. Le mouvement protestant a largement rejeté la Vulgate en raison de ses nombreuses erreurs et lui a préféré

les langues originales, l'hébreu ou le grec, attirant ainsi l'attention sur les problématiques de traduction, voire propageant un nouveau regard sur la signification littérale des termes. Au cours de cette période, les différentes traditions écrites étaient parfois en désaccord, et les similitudes et différences entre les traditions propres à chaque texte étaient au cœur des discussions.

On peut ainsi se demander pourquoi les nombreuses natures mortes de vanités du début du XVII^e siècle sont nées principalement à Leyde. La ville était connue pour être un bastion du calvinisme et s'est comportée en conséquence lorsqu'en 1621, après une trêve de douze ans, les provinces du nord ont repris le combat contre les Habsbourg catholiques. De nombreux protestants se sont réfugiés dans cette ville, où la première université de la République des Pays-Bas avait été fondée par Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau en 1575, après la fin du siège de la guerre de Quatre-Vingts Ans. Avec son université et sa vaste bibliothèque, son observatoire ainsi que sa presse et son activité de publication florissantes, Leyde ressemblait à un lieu d'érudition et – selon la devise de l'université – également à un « bastion de la liberté » (*praesidium libertatis*). « Depuis la fondation de l'université, d'importantes maisons d'édition s'étaient installées dans la ville, si bien qu'elle formait une sorte de plaque tournante où se croisaient les fils des débats savants », résume J. C. H. Lebram dans son étude exhaustive de la dispute sur la bible hébraïque et la Septante à l'université de Leyde. C'est notamment là que vit le jour, peu de temps après sa fondation, une critique toujours plus affirmée de la version hébraïque de l'Ancien Testament. La motivation n'était autre que la recherche de « l'inspiration », c'est-à-dire de l'animation divine du texte original et donc de la connaissance de la vérité originelle de la Bible. Les érudits de l'université

poursuivaient avec zèle les débats sur la relation entre le texte biblique hébreu et ses traductions. Leur point de départ était l'idéal éducatif de l'humanisme tardif, qui recherchait des “sources” fiables, et pour ces humanistes, ces sources fiables étaient les vestiges de la littérature antique de l'Occident et de l'Orient. Par le biais d'une étude philologique et de l'antiquité, ils voulaient parvenir à les comprendre et à vérifier ou réfuter leur fiabilité²⁹.

Pour l'étude de l'hébreu et de l'arabe, après le départ de Johannes Drusius de l'université en 1585, on fit appel à François Ravlenghien qui, issu d'une famille belge d'imprimeurs de livres, avait gagné ses mérites autour de la bible polyglotte

29 J. C. H. Lebram, « Ein Streit um die Hebräische Bibel und die Septuaginta », dans *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, éd. par Th. H. Lunsingh Scheurleer ; G. H. M. Posthumus Meyjes, Leyde 1975, p. 28, voir aussi J.J. Woltjer, *De Leidse universiteit in verleden en beden*, Leyde 1965, p. 4.

d'Anvers³⁰. Guillaume le Taciturne avait offert un exemplaire de cette œuvre colossale à l'université lors de sa fondation³¹. La Polyglotte d'Anvers était considérée comme une nouvelle édition monumentale de la bible polyglotte d'Alcalá, et fut rapidement adoptée par les traducteurs de la Bible comme un outil fort utile pour purifier les versions textuelles existantes des Écritures. François du Jon l'ancien à son tour, qui avait été appelé de Heidelberg à Leyde en 1592, avait traduit l'Ancien Testament depuis le texte original hébreu en latin avec son beau-père, le juif baptisé Emmanuel Tremmelius. « J. J. Scaliger, cependant, était considéré comme l'étoile du firmament philologique de Leyde, lequel, par l'interprétation intensive des Textes [...] tentait de saisir le contexte historique universel [...] »³². En outre, en 1612 à Leyde, Willem Coddaeus a republié et commenté la Grammaire hébraïque de Petrus Martini, dans la préface de laquelle est mise en avant la supériorité de l'hébreu sur le grec.

L'étude de l'hébreu jouait un rôle particulier dans l'idéal philologique de l'éducation humaniste. L'hébreu était considéré non seulement comme la langue de la Bible, mais aussi comme la langue originelle de l'humanité, dans laquelle la sagesse la plus ancienne avait été prononcée au commencement³³.

30 Voir à ce sujet également la *Biographie nationale de Belgique* XVIII, col. 1729 et suivantes, ainsi que G. W. Meyer, *Geschichte der Schrifteklärung* II, 1808, p. 97-98, et A. G. Masch, *Bibliotheca sacra* I, 1778, p. 340-350. Au début du XVI^e siècle, un navire espagnol avait coulé, emportant avec lui dans sa cargaison une grande partie de l'édition complète de la bible polyglotte d'Alcalá, imprimée entre 1514 et 1517. Ce désastre a rendu nécessaire une nouvelle édition de la bible polyglotte. L'imprimeur anversois Christophe Plantin s'est attelé à cette tâche monumentale, financée par le roi Philippe II d'Espagne et éditée par Benito Arias dit Montanus.

31 Lebram, 1975 (note 29), p. 28.

32 Ibid. La critique de Joseph Juste Scaliger sur la ponctuation du texte hébreu a donné lieu, au début du XVII^e siècle, à un vif débat avec François du Jon l'ancien et Antoine Rodolphe Chevallier, tous deux liés à Emmanuel Tremellius par des liens de parenté et partisans de la ponctuation précoce de l'écriture hébraïque. Il est important de comprendre que cette question philologique avait des conséquences importantes pour la controverse sur le caractère original et la véracité du texte biblique hébreu, car en soutenant l'existence précoce des signes vocaliques, on corroborait la thèse selon laquelle il s'agissait du texte original de la Bible. En critiquant cette même thèse, Scaliger a présenté en 1606 « le programme que Louis Cappel allait mettre en œuvre, lui qui, plus tard dans le siècle, a été l'un des rares à considérer la relation entre LXX et HT d'un point de vue purement philologique », *ibid.*, p. 30. La critique de Cappel du texte hébreu était de nature purement historico-philologique, et pourtant sa *Critica sacra*, achevée en 1634, ne put être publiée qu'à titre posthume en 1650 en Hollande. La raison en était la forte influence exercée par Johann Buxtorf I et II, qui s'étaient installés à Bâle dans le but d'imprimer une bible hébraïque avec un recueil des principaux commentaires bibliques juifs, et qui étaient depuis des années dans une querelle avec Cappel. C'est Isaac Vossius qui sera l'un des premiers protestants à être d'accord avec l'argumentation de Cappel. La recherche a toutefois mis en évidence la manière dont Vossius s'est servi des résultats philologiques de ce dernier pour les mettre au service de sa polémique confessionnelle et orienter dans son sens la querelle sur le critère de vérité de la théologie qui se déroulait entre les Églises de la Réforme et le catholicisme en pleine résurgence, voir Lebram, 1975 (note 29), p. 35.

33 Ibid, p. 28.

Cet idéal d'une *eruditio trilinguis*, dans lequel parmi les trois langues anciennes idéales, l'hébreu est la plus vieille, la matrice, accompagnée de ses deux plus jeunes filles, le grec et le latin – cet idéal a conduit à la tentative de fonder la théologie sur une étude philologique de la Bible. Derrière cela se cache l'exigence de la Réforme, conformément à l'appel d'Érasme aux érudits, de « retourner aux sources » lors du prêche. L'hébreu a donc été considéré pendant un temps comme l'un des fondements de l'éducation humaniste. Néanmoins, au cours du XVII^e siècle, une attitude de plus en plus critique à l'égard de la traduction hébraïque de la Bible se fait entendre, qui culmine en 1659 avec l'attaque d'Isaac Vossius contre le texte hébreu et son combat pour la reconnaissance de la Septante dans le protestantisme. La polémique de Vossius n'était cependant que le fruit d'une évolution de la philologie qui se préparait depuis longtemps. Elle avait déjà engagé une approche critique avec le texte hébreu de la Bible auparavant³⁴. Dans ce qui suit, ces processus ne seront que très brièvement décrits afin d'esquisser le contexte des controverses sur le texte original de la Bible qui ont évolué en quelques décennies d'un débat philologique à un débat dogmatique. Le conflit prend certainement pour point de départ le Concile tridentin (1545-1563). Les représentants du catholicisme y avaient non seulement condamné certains dogmes de la Réforme, mais avaient également rejeté l'appel à la Bible comme fondement unique de la doctrine. Dans le cadre de cette restriction de la *sola scriptura*, l'autorité de la « source », le texte hébreu tant estimé par les réformateurs, a également été contestée³⁵. En lieu et place, le Concile a déclaré que la traduction latine de la Bible par Jérôme était authentique (« *haec ipsa vetus et vulgata editio* »)³⁶. La critique du texte hébreu a d'abord été avancée par le polémiste catholique Robert Bellarmin, ce qui lui a valu les railleries de François du Jon, dont les *Animadversiones* contre l'œuvre de Bellarmin sont parues en 1601 et défendaient la thèse de l'originalité du texte hébreu et du « manque d'inspiration de la Septante ». Scaliger a pris part de manière beaucoup plus modérée à la controverse, continuant à suivre une approche philologique, en comprenant le texte hébreu et la Septante comme des formes textuelles indépendantes développées dans des cercles différents ; il a donc plaidé pour « reconnaître la traduction grecque dans sa particularité comme une forme de texte propre à côté du <texte hébreu> »³⁷. André Rivet au contraire, professeur de théologie à Leyde, a déjà poursuivi de manière polémique le débat sur le texte d'origine dans son *Isagoge*, publiée en 1616, et a défendu le texte hébraïque pour des raisons essentiellement dogmatiques. Jusqu'à présent, cependant, ces polémiques ne visaient que les opposants à la foi de la Réforme. La publication des *Exercitationes biblicae* (1633) de Jean Morin marque un tournant, qui a transformé

34 A ce sujet, en détail *ibid.*, p. 21-27.

35 *Ibid.*, p. 35.

36 Voir Heinrich Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, Fribourg 1960, n°783-786, p. 729.

37 Lebram, 1975 (note 29), p. 37.

« la dispute autour de la <Septante> d'une discussion interconfessionnelle en une bataille entre protestants »³⁸.

On peut donc voir comment le débat sur la bible hébraïque et la Septante a évolué en peu de temps d'une dispute philologique à une polémique, d'abord entre les confessions, puis à nouveau au sein des cercles érudits protestants³⁹. En arrière-plan, il y avait certainement aussi la demande de plus en plus forte d'une bible en langue vernaculaire et la question de savoir sur quel texte elle devait se fonder. En 1618, lors du synode de Dordrecht, la demande a été formulée auprès des États généraux d'une traduction de l'hébreu en néerlandais, qu'ils ont approuvée en 1626. La traduction a pris plus de dix ans et, à partir de 1637, la République des Provinces-Unies disposait donc de sa propre bible d'État. L'université de Leyde était une plaque tournante dans le réseau des érudits impliqués dans cette évolution, dont les débats atteignent un point culminant entre 1600 et 1640. Une sélection de théologiens venus de plusieurs provinces néerlandaises a élu domicile dans la ville universitaire de Leyde afin de pouvoir utiliser la bibliothèque et l'expertise linguistique des professeurs sur place. Dans le même temps, Leyde est devenue un centre important pour des formes particulières de natures mortes, comme la nature morte de livre et, précisément, la vanité. Les deux requièrent certainement un destinataire que l'on peut qualifier d'érudit, et les deux s'occupent tendanciellement d'une réflexion sur l'interprétation du sens du texte et de l'image, ou plutôt de la prise de conscience de la futilité de celui-ci. On peut se demander s'il faut immédiatement retourner cette « futilité » en un renoncement définitif à toute possibilité pour l'homme d'accéder à une forme de connaissance et la comprendre comme une absence totale de sens, ou s'il faut l'interpréter au moyen de la théologie de la révélation, comme la recherche sur la nature morte de vanités s'y adonne volontiers.

38 Ibid., p. 39. Morin avait étudié à Leyde, mais s'était ensuite converti au catholicisme et était parti pour Paris. Dans ses *Exercitationes*, il tentait, souvent presque avec violence, d'établir un équilibre entre la Vulgate latine, basée sur la traduction de Jérôme, et la Septante grecque, et ce en attribuant les différences entre la Septante et la Vulgate aux erreurs des copistes hébreux. La deuxième édition des *Exercitationes* se trouvait également dans la bibliothèque d'Isaac Vossius. Ce dernier n'avait certes commencé à s'intéresser au problème de la Septante qu'à la fin des années 1650. Dès lors il s'est engagé avec élan dans la discussion, accusant les théologiens protestants de dépendre des fables juives, voir *ibid.*, p. 40.

39 Dans ce contexte, le Pentateuque samaritain a pris de l'importance, car on espérait en tirer de précieuses informations sur le texte original de la bible hébraïque. Scaliger, par exemple, avait collectionné des manuscrits samaritains. Ce n'est toutefois pas lui qui a redécouvert le Pentateuque samaritain hébreu, mais Pietro della Valle, qui l'a ramené en Europe en 1616. Le professeur de mathématiques leydois Jacob Golius, qui était un expert dans le domaine de l'orientalisme, s'intéressa également à l'écriture samaritaine et acquit un très beau codex. Il a tenté de démontrer que la tradition samaritaine précédait le texte hébreu, que ce dernier était une copie ultérieure et qu'il était donc déjà corrompu. Mais c'est Jean Morin qui a redonné une importance décisive à la bible samaritaine pour la critique du texte biblique hébreu. Ce dernier a tenté de démontrer que la tradition des Samaritains précédait le texte hébreu, que celui-ci était donc une copie ultérieure et qu'il était ainsi déjà corrompu.

Bien entendu, nous ne pouvons pas toujours reconstituer avec quelles connaissances et quel niveau d'éducation les artistes individuels se sont consacrés à ce genre. Si l'on observe les inventaires du XVII^e siècle, les natures mortes étaient à l'époque déjà connues sous le nom de « vanités » et, surtout à Leyde, on pouvait compter sur un public érudit. Mais cela ne nous donne pas suffisamment d'indices sur l'orientation thématique qu'a pris cette forme picturale, se démarquant bientôt en un sous-genre à part entière. Nous pouvons dire assurément qu'au niveau des motifs picturaux, elle s'est détachée des représentations de Jérôme du XVI^e siècle, et qu'elle partage avec Jérôme l'accent mis sur la notion de *vanitas*, et donc que l'Écclésiaste avec sa question sur le sens de la vie (étant donné la fugacité et la futilité de l'existence) constitue une référence importante pour notre genre. Nous savons en outre que le mouvement protestant-calviniste des Pays-Bas a pratiqué une approche critique des traductions et que le sens original du mot hébreu a été discuté dans les cercles érudits, mais cela ne suffit pas à faire basculer l'interprétation de la nature morte de vanité vers un seul niveau de signification de *hoëboel*, *atmos* ou *vanitas*. C'est précisément dans les années de son apparition qu'est discuté à Leyde le glissement de sens entre les versions hébraïques, grecques et latines de l'Ancien Testament, avec un penchant clair pour le sens littéral hébreu et grec, qui témoigne de l'état d'esprit de la Réforme⁴⁰. Mais en principe, les trois lectures sont permises dans le sens de *l'eruditio trilinguistica*, qui rend possible l'oscillation sémantique. Il nous faut donc laisser ouverte la question de savoir si, dans la lecture du XVII^e siècle, la perspective théologique de la révélation telle que Jérôme l'avait introduite dans la discussion sur la *vanitas* avec son commentaire, n'a pas survécu, ou si au contraire, l'approche pratique de la vie ne prédomine pas de loin. Cette dernière présente notamment des parallèles avec l'éthique néostoïcienne, rendue populaire surtout par l'enseignement de Juste Lipse, venu à Leyde en 1578 en tant que philologue et historien, et qui a fait du stoïcisme l'une des doctrines philosophiques les plus prégnantes de l'université. La proximité est frappante entre le projet de sagesse de Qohélet et l'idéal stoïcien du bonheur et de l'action juste du stoïcisme, qui impliquent tous deux une réflexion individuelle et communautaire. En suivant l'ordre naturel des choses, auquel appartient aussi le destin inéluctable, l'action de l'homme est moins orientée vers un salut dans l'au-delà que pragmatiquement, vers ce monde. Dans les périodes de turbulences politiques, la problématique de l'autodiscipline et de la discipline sociale représente une véritable catégorie éthique. Et la nature morte de vanité peut ainsi s'avérer être une rencontre théologique face à une telle situation, ou bien la mise en œuvre d'un mode d'emploi éthique et moral qui incite au bonheur et au *carpe diem*.

⁴⁰ Les *Animadversiones ad loca quaedam difficiliora Veteris Testamenti* de I. De Dieu, publiées à titre posthume en 1646, témoignent également de l'intérêt porté à la sémantique de certains termes hébreux. Il s'y livre à un examen du sens littéral des passages de l'Ancien Testament.



3 Jacques de Gheyn II : *Vanité*, 1621, huile sur bois, 117,5 × 165,4 cm, New Haven, Yale University Art Gallery

Le fait que les vanités du peintre et graphiste Jacques de Gheyn II, par exemple, qui a travaillé à Leyde entre 1595 et 1605, sont influencées par des idées néostoïciennes, a été démontré de façon saisissante par B. A. Heezen-Stoll dès 1979⁴¹. Ainsi, sur l'étagère peinte de sa vanité conservée à la Yale Art Gallery (fig. 3), on peut voir en haut à droite un buste de Sénèque, tandis qu'un verset de la *Pharsale* de Lucain orne le cartel, exhortant le spectateur à agir avec modestie, en ayant toujours la fin à l'esprit et en suivant la nature (« *servare modum, finemque tueri, naturamque sequi* »). Neveu de Sénèque, Lucain est un autre garant de l'état d'esprit stoïcien, et sa *Pharsale*, épopée inachevée sur la guerre civile romaine entre César et Pompée, constitue une allusion de fond à la situation politique dans le contexte de laquelle le tableau, daté de 1621, a été réalisé. On s'en souvient : la même année, les provinces du Nord avaient repris le combat contre les Habsbourg catholiques.

41 B. A. Heezen-Stoll, « Een vanitasstilleven van Jacques de Gheyn II uit 1621 : afspiegeling van neostoïsche denkbeelden », dans *Oud Holland* 93/4 (1979), p. 217-250. Pour les vanités de Jacques de Gheyn II, voir aussi Ingvar Bergström, « De Gheyn as a Vanitas painter », dans *Oud Holland* 85 (1970), p. 143-157 ; Gert Jan van der Sman, *Gedachten op papier. Jacques de Gheyn in Leiden*, Leyde 2012 ; concernant son usage d'éléments allégoriques, voir Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective*, Chicago 2005, p. 137-144, 150.

Air, vapeur, souffle, respiration, vent – vide, inanité, néant – futilité, éphémère, vanité

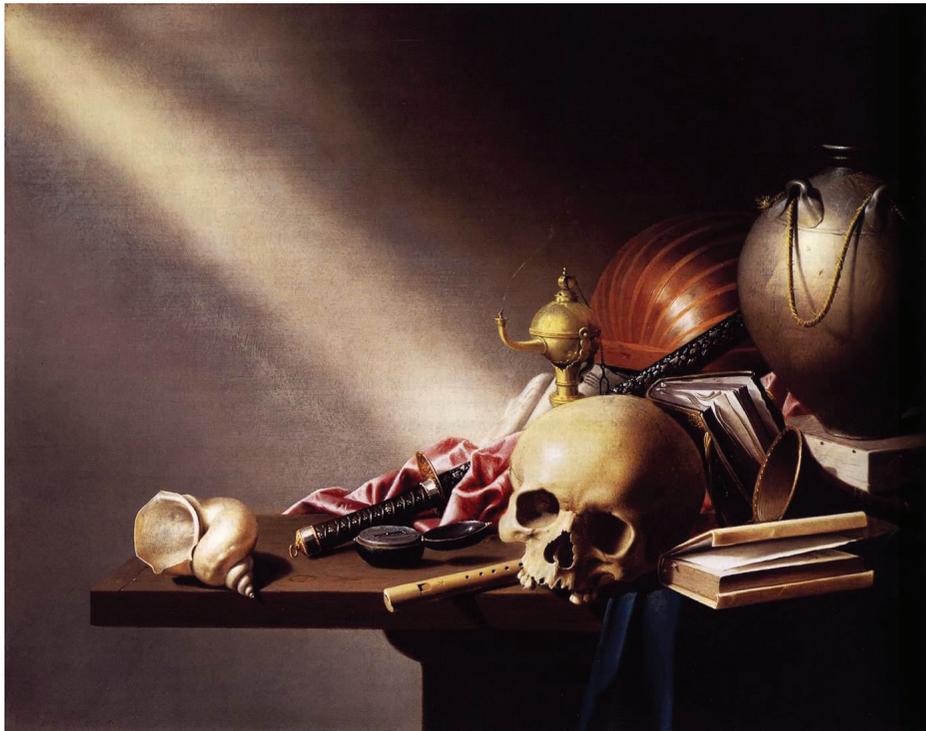
Le peintre leydois David Bailly a été formé quant à lui entre autres par Jacques de Gheyn ii. Il a beaucoup voyagé dans sa jeunesse avant de revenir à Leyde en 1631, où il est devenu représentant de la guilde de Saint-Luc en 1648. À cette époque, il peint également le portrait de professeurs de l'université, tels qu'Anthony de Wale, professeur de théologie, ou Gérard Vossius, professeur de rhétorique et de grec. Le tableau de Bailly probablement le plus célèbre, et pour notre contexte le plus intéressant (fig. 4), cite justement de manière concrète les premières lignes de l'Ecclésiaste : « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* ». L'artiste s'y représente rétrospectivement comme un jeune homme qui tient son autoportrait actuel, en forme d'ovale, et se place de plus dans une pièce remplie, presque surchargée d'objets – des dessins sont épinglés aux murs, des peintures, des sculptures, l'incontournable sablier et le crâne, des roses fanées, des pièces de monnaie et des bijoux sont posés sur la table⁴². Un verre à vin élané trône au centre, dont la flûte se détache sur un fond d'abord apparemment monochrome – jusqu'à ce qu'on réalise que les ombres sont une silhouette qui émerge dans l'espace intermédiaire et commence à s'étoffer sous la forme d'un portrait de femme ; on distingue surtout très clairement un œil derrière le verre. La recherche continue de débattre s'il s'agit du reflet d'une ancienne couche picturale ou si la silhouette n'a pas bien plutôt trouvé sa place de manière délibérée dans le tableau, comme portrait de l'épouse défunte du peintre. Si ce dernier cas est vrai, alors Bailly a tenté de mettre en œuvre de manière littérale la maxime de Qohélet selon laquelle la vie humaine se dissout en son et en fumée. En tout cas, la fumée de la bougie tout juste éteinte touche et recouvre la silhouette de manière suggestive. Il était sans doute séduisant pour le peintre d'imiter des corps haptiques avec son pinceau – tous les supports sont inclus, du dessin fugitif à la sculpture solide – pour, d'autre part, les dissoudre dans le néant et nous les rendre insaisissables⁴³.

42 L'identité du jeune peintre a été mise en doute à plusieurs reprises, voir en résumé Julian Kliemann, « Überlegungen vor David Baillys "Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen" », dans *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, éd. par Victoria von Flemming et Sebastian Schütze, Mayence 1996, p. 432.

43 Des radiographies ont montré que Bailly avait d'abord placé à cet endroit un grand tableau encadré, que le jeune peintre désigne avec son appui-main. J. Bruyn a émis l'hypothèse que c'est la sous-couche exécutée en blanc de plomb qui ressortirait, voir Maarten Wurfbain, « David Bailly's Vanitas of 1651 », dans *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, éd. par R. E. Fleischer et S. S. Munshower, University Park 1988, p. 55. Kliemann a récapitulé le problème de fond : « Le visage fantomatique n'est-il vraiment visible aujourd'hui qu'en raison d'un processus chimique, était-il totalement caché à l'observateur contemporain ? Dans ce cas, toutes les réflexions liées à ce visage doivent certes être intéressantes pour la compréhension de la genèse du tableau de Bailly ; mais le visage ne doit pas être utilisé pour l'interprétation du tableau lui-même. Ou bien Bailly aurait-il certes rejeté sa composition initiale, mais n'aurait-il pas délibérément repeint le visage que jusqu'à un certain point, le laissant déjà à son époque apparaître sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui ? », Kliemann, 1996 (note 42), p. 440.



4 David Bailly :
*Autoportrait avec des
symboles de vanité*,
1651, huile sur bois,
65 × 97,5 cm, Leyde,
Stedelijk Museum



5 Harmen Steenwijck : *Vanité*, vers 1640, huile sur bois, 39,2 × 50,7 cm, Londres,
National Gallery

Dans notre étude, il nous faut observer comment les légers glissements sémantiques (*hæbæl*; *atmos*, *vanitas*) peuvent entraîner des différences d'interprétations. Mais il est permis d'interpréter, dans la mesure où la vanité est une forme picturale spéculative dans laquelle la recherche de sens devient elle-même le sujet. Dans la *Vanité* de Harmen Steenwyck, par exemple, qui comme son frère Pieter était un neveu et un élève de David Bailly, *hæbæl/vanitas* entre à nouveau en jeu sous la forme d'un souffle du vent (fig. 5). On peut y voir la fumée d'une lampe à huile bouger comme si un courant d'air traversait la pièce et déviait le mince panache de fumée. La petite lampe elle-même a l'air très animé; l'effet résulte du ventre sphérique du récipient et du bec incurvé d'où la mèche sort comme une langue. Le luth renversé et la cruche en terre cuite ont eux aussi l'air gonflé et volumineux; la conque et le crâne, à leur tour, se ressemblent en cela qu'ils enferment de leur coquille un espace aujourd'hui creux mais autrefois rempli. Que notre interprétation serait réductrice, si nous congédions ce tableau comme une simple *Allégorie de la fugacité* pour l'histoire de l'art, comme cela a été fait jusque-là! Ce tableau n'est pas une allégorie, et les objets ne sont pas des symboles, mais bien plutôt des métaphores du caractère éphémère au sens de la signification inhérente au terme hébreu: tout est souffle de vent. La cruche en terre cuite rappelle la conception du corps humain en tant que *corpus quasi vas* (« corps comme un vase d'argile »), dans lequel l'esprit divin de la vie a été insufflé, tout comme le corps sonore bombé du luth, dont l'intérieur diffuse des vibrations et des résonances. La flûte à bec et la chalémie, en tant qu'instruments à vent, retiennent pour ainsi dire leur souffle, ils sont posés sur la table et montrent l'un l'embouchure, l'autre l'entonnoir, de sorte que nous devons conclure, en regardant la mèche éteinte de la lampe à huile, que tout ce qui est représenté n'est que du vent. Et surtout de fines particules de poussière flottent dans l'air, qu'on peut deviner et peut-être même voir, car un rayon de lumière traverse l'espace en diagonale et le fait vibrer. Le peintre a utilisé ici la technique de l'empâtement et s'est servi de la rugosité du coup de pinceau pour donner une impression de mouvement au milieu aérien représenté, comme s'il s'agissait non seulement d'un rayon de lumière mais aussi d'un souffle d'air traversant la pièce. C'est peut-être pour cette raison que la fumée s'élève – comme une petite résurrection – de la lampe vers le haut et se déforme sur le côté, et aussi qu'elle semble non seulement réfléchir la lumière sur les surfaces lisses – c'est particulièrement frappant sur le crâne, la cruche et le ventre incurvé du luth – mais aussi introduire une sensation plus douce qui se répand sur les corps et se propage comme une médiane dans l'espace. Ce voile de lumière et de brume remplit l'espace intérieur représenté, mais aussi l'espace pictural lui-même, qui s'ouvre au spectateur et se tourne vers lui, car le médium de l'air ou de la brume ne connaît pas de frontières, il coule ou émane ou s'évapore. Le crâne semble d'autant plus creux, même s'il semble toujours se contorsionner en une grimace, surtout en comparaison avec la petite lampe animée. Et l'épée semble d'autant plus tranchante, elle est comparable au

rayon de lumière qui pénètre et divise la pièce, et tomberait probablement aussi lourdement qu'une hache si l'on en usait. Mais ici aussi, il nous faut noter : l'épée ne symbolise pas la mort, elle n'évoque pas simplement la Faucheuse, mais réalise la coupure de manière immanente dans l'image – comme une diagonale sombre contraire à la direction de l'éclairage ; comme une ligne nettement tracée et comme la bordure du crâne, du livre, de l'horloge ; comme le point culminant de la disposition formelle des objets sur la table, qui s'avance comme un angle dans l'espace du tableau et répète à grande échelle la forme de cône pointu de la conque. De même, les instruments de musique ne renvoient pas au caractère éphémère des plaisirs terrestres, mais à leur propre abandon par la vie, ni le crâne à la futilité de l'être, mais au fait qu'il est lui-même vide, ou plutôt vidé. Il est essentiel de comprendre que notre interprétation ne porte pas sur le processus d'allégorisation qu'il nous faudrait décrire, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour les objets d'être autre chose ou d'avoir un sens différent de ce qui est représenté, mais sur la « manière d'être » des objets et donc sur l'énoncé pictural d'une qualité : « Tout est comme un souffle du vent ». De cette manière, c'est-à-dire en raison de leur caractère imagé, ils ont beaucoup en commun et l'on peut passer de l'un à l'autre. De même que le rayon de lumière pénètre et divise l'espace, l'épée fonctionne comme une « coupure », mais plus tranchante. La montre de poche peut également être rapidement repliée. Ainsi, il y a de forts changements de tempo dans l'image entre l'étendue de lumière ou d'air d'une part et ces coupes rapides et tranchantes d'autre part, on pourrait aussi dire : entre l'animation et l'exécution. Ce qui est étonnant, cependant, c'est que la surface du tableau elle-même, en tant que support de la représentation, découpe le monde incarné d'une manière très similaire, mais pour le soustraire en fait au caractère éphémère de la vie. Le modèle est désincarné et immobilisé pendant l'exécution par le peintre. Mais à la différence de l'épée, de la montre, etc., dans le tableau, le pinceau du peintre arrête le flux du temps dans le sens inverse, il conserve et prolonge la vie. La vanité de Steenwyck donne l'impression que le tableau retient son souffle, ne le laisse pas s'échapper. Cela n'est possible que parce que le caractère imagé de l'affirmation selon laquelle tout est un souffle de vent, tout est néant, a mis en branle la chaîne des métaphores qui dans l'association de sens nous fait osciller entre les objets, puis ensuite entre l'objet et l'image. Ce n'est que parce que la déclaration de chaque objet est si imagée qu'elle peut devenir la déclaration de l'ensemble du tableau, c'est-à-dire l'affecter véritablement. Ainsi, la peinture de vanité en tant que peinture de l'éphémère (comme un souffle de vent) peut devenir l'interprète de l'art lui-même, en particulier de la peinture. La comprendre simplement comme un assemblage de motifs de vanités ne rendrait pas justice à cette capacité.