

Vanité de la peinture et peintures de Vanité

Conférence prononcée le 13 février 1998 dans le cadre de l'Institut d'Études anglaises et nord-américaines de Paris IV, et sur l'invitation de monsieur le Professeur Pierre Iselin, une conférence sur la peinture de Vanité au XVIIe siècle. Sous le titre « Le regard des objets dans la peinture de Vanité », cette réflexion a été publiée aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne en 2003, dans un numéro de la collection *Sillages critiques*, intitulé *Le regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre, Etats-Unis)*, sous la direction de Pierre Arnaud et d'Elizabeth Angel-Perez.

Le terme de « nature morte » apparaît en France, semble-t-il, dans les conférences de l'Académie des Beaux-Arts, et Félibien n'en est pas loin quand il évoque, dans ses *Conférences de l'Académie* (1706), la peinture, selon lui inférieure, de « choses mortes ». Quant à la peinture de Vanité, dénonciation explicite de la caducité des choses et des êtres, elle apparaît en Hollande au début du XVIIe siècle, et doit son nom à l'exergue du *Livre de la Sagesse*, qu'on dit encore *l'Ecclésiaste* : « Vanité des vanités, et tout est vanité ». Ce genre, considéré au moins depuis Pliny l'Ancien (qui le nommait, d'après le grec, *rhyparographie*, représentation d'objets vils, de déchets qu'on distinguait alors de la *rhopographie*, peinture de menus objets, de pacotilles) comme un genre mineur, regroupe au XVIIe siècle des rubriques très diverses : natures mortes de fruits ou natures mortes de fleurs, amoncellement instable d'instruments de musique, de livres, d'armes et de trophées (*militaria*), tableaux de chasses, desserts somptueux ou « festins monochromes », nature morte des Cinq Sens ou scènes de cuisine, étal du boucher ou comptoir du poissonnier...etc. Pourtant cette diversité s'en tient à l'apparence, et ne considère pas la vérité du genre. Il me semble que ces peintures, quand on les rapporte à l'intuition qui les fonde, peuvent se répartir en deux groupes distincts : la nature morte est en effet don ou abandon, offrande ou rebut, ex-voto ou déchet. Elle décline ou analyse l'ambivalence du sacrifice : sacrifier, c'est consacrer une offrande au dieu qui le reçoit (le sacrifice divin) ; mais sacrifier, c'est encore abandonner ou négliger (sacrifier la vérité à l'apparence). Selon que l'enjeu du sacrifice est don ou abandon, il est transfiguré par la grâce qui l'agrée, ou profané par l'oubli qui le renie.

Le XVIIe s. n'invente pas la nature morte : elle trouve son origine dès le XVe s. dans les marges de l'histoire, qu'elle soit sainte ou profane, frappée d'une ambivalence qui semble être une propriété de son essence : les lys dans la chambre de Marie ou le vase de fleurs au revers d'un portrait mondain ; les livres sur l'étagère dans la cellule de saint Jérôme ou saint Augustin méditant, ou dans le cabinet du peseur d'or ou du percepteur d'impôts ; les reliefs du repas sur la table de la Cène, ou sur celle du fils prodigue ou du concert des musiciens ; le crâne du *memento mori* qui se refléchit dans le miroir de la Madeleine pénitente, ou celui du *carpe diem* qui fait une apparition parmi les fleurs et les fruits.

Le XVIIe siècle, qui sera l'âge d'or de la nature morte comme de la Vanité, commence par ce qu'on s'accorde à reconnaître pour le premier chef-d'œuvre de la nature morte : la *Corbeille de fruits*, par Caravage (autour de 1596), à la Bibliothèque de l'Ambrosienne de Milan. Cet étalage resplendissant, qui semble alors radicalement nouveau, hérite pourtant d'une ancienne tradition : *ta xenia, to dôron xenion*, dans l'Antiquité dons d'hospitalité que l'hôte qui reçoit donne à l'étranger, au *xenos*, c'est-à-dire à l'hôte invité d'une riche maison. Une mosaïque trouvée dans une villa romaine du IIe siècle de notre ère montre la permanence de ce motif par delà les siècles. Le coup d'envoi du Caravage redécouvre donc la nature morte dans le sens de l'offrande et non du rebut, du don et non de l'abandon. Ceci explique sans doute l'extraordinaire présence

charnelle des fruits : transfigurés par le geste du don, ils semblent pleins de sève et se gonflent, débordant le panier d'osier, dilatés par une sorte de plénitude intérieure et se portant en quelque sorte au-devant du désir qu'ils font naître. Cette magnificence, cette munificence qui embellit l'offrande est d'autant plus explicite que la corbeille de fruits vient d'un tableau antérieur que Michelange a peint sans doute quand il travaillait encore en apprenti chez le chevalier d'Arpin (qui, selon Bellori, l'employa à « peindre des fleurs et des fruits si bien rendus que, sous son pinceau, ils acquièrent ce supplément de charme qui aujourd'hui plaît tant ») : un jeune Bacchus, sans doute un autoportrait idéalisé, les yeux tournés vers nous, le visage légèrement renversé en arrière, l'épaule négligemment dénudée, vient au-devant de l'image et nous présente une semblable corbeille de fruits. L'offrande est ici clairement charnelle, et l'invitation au repas, chair tendre ou bonne chère, est indissociablement gastronomique et érotique. Le jeune Bacchus est le double adolescent de Pomone ou de Flora, personnifications courtisanes du Printemps, qui s'offrent en nous offrant brassées de fleurs ou coupes de fruits. La séduction de l'exhibition magnifie la chair qui se donne et attise le désir qui, inmanquablement, tombera dans le panneau. C'est ainsi que la poussée végétale de la corbeille du Caravage est irrésistible et tend vers le trompe-l'œil, qui leurre le désir plutôt que la vue. Posée en léger surplomb sur l'étagère, si surchargée de fruits qu'on ne pourrait y ajouter une pomme, se découpant infailliblement sur un fond uni, la *Corbeille de fruits* était sans doute destinée à être placée légèrement en hauteur, le fond se confondant avec le mur clair sur lequel elle était posée : la plus ancienne mention de cette peinture (1607, inventaire des dons de Federico Borromeo à l'Academia Ambrosiana, créée par lui cette même année) nous apprend en effet que cette toile était sans cadre, et l'on a retrouvé la trace des clous qui la fixaient directement sur la paroi. On comprend la répugnance de la critique à nommer « nature morte » cet entassement de succulences : tout y semble vivant au contraire, riche de saveur et de chair.

Toute offrande désire être désirée : le don appelle le contredon et l'échange est réciproque. Pourtant, le don est ici trompeur : le festin est imaginaire, donnant l'image pour le fruit, l'illusion d'une peinture pour la carnation d'une épaule, ou d'un sein, et l'ombre pour la proie. L'image appelle le désir, et l'appel est appât, ou appeau. Ce leurre semble dénoncé par le tableau lui-même : des marques de moisissure laissent entendre que le ver est peut-être dans le fruit, et quelques feuilles flétries, quelques tâches font penser que la poire est blette et le raisin gâté. Il se peut que l'offrande des fruits soit piégée : le *Jeune garçon mordu par un lézard* (Offices, vers 1593), l'animal s'étant dissimulé dans une nature morte de fleurs et de fruits, contemporain du *Jeune garçon à la corbeille de fruits* (1593-94), illustre ce renversement, celui qui croyait prendre se trouvant pris lui-même. Profane, l'offre peut être profanée, et s'expose aux ruses de la séduction, aux machinations d'un grand trompeur, ou d'un malin génie. Sacrée, l'offre est sanctifiée : on le constate chez Caravage lui-même, qui reprend le motif exactement semblable de la corbeille de fruits, mais en le plaçant cette fois, toujours en surplomb, sur le bord de la table du repas d'Emmaüs (Londres, 1596-98). De façon plus explicite, les natures mortes de Zurbaran, transfigurées par une clarté surnaturelle, disent le mystère divin du sacrifice agréé, l'illumination des choses simples transportées dans l'éternité par la grâce du dieu qui reçoit. Profane ou sacrée, la nature morte de l'offrande et du don interroge un désir, demande à être reconnue, implore un regard. Elle se répand dans l'aire culturelle de la Contre Réforme, comme étalage et profusion chez les Flamands (Aertsen, Beuckelaer), sensualité troublante et ambiguë chez les Italiens (Caravage), hallucination mystique chez les Espagnols (Zurbaran, Cotan). Le sensible magnifié par l'offrande se donne à voir.

Cette relation s'inverse avec la nature morte de Vanités qui connaît une sorte de perfection au Siècle d'Or dans la Hollande réformée : la nature morte du don, dont la *Corbeille* du Caravage demeure le paradigme, transfigure les fleurs et les fruits dans la clarté surnaturelle de la grâce

qui accepte l'offrande ; en revanche, la nature morte de l'abandon, dont la peinture de Vanité énonce la formule la plus explicite, met au rebut une richesse inutile, la soustrait du jeu des échanges et l'entasse, en un savant désordre qui n'est pas sans dessein, sur une table poussiéreuse, en un coin oublié et noyé de ténèbres. L'objet, ici, n'est pas offert, il est au contraire délaissé, inutilisé et ainsi paradoxalement magnifié en son inutilité même, en son essentielle vanité, abandonné irrémédiablement au devenir des choses privées d'âme : le fruit se gâte, la fleur se fane, le vin tourne à l'aigre. Claudel : « La nature morte hollandaise est un arrangement qui est en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée ». La désagrégation des choses ne vient plus ici de l'ambivalence du don, à la façon des fruits piqués du Caravage, mais au contraire de l'abandon qui les fait dépérir, du bannissement qui les frappe : sans la grâce qui fait se répondre, se correspondre l'offrande et la reconnaissance, il n'y a de sûr que cette irrémédiable défaite, cette lente corruption. Les choses, pure matière qu'aucune âme n'éclaire, qu'aucune main ne saisit, retournent silencieusement, insensiblement, au néant dont elles sont issues.

Devant le tableau de Vanité, le trompe-l'œil de l'offrande essuie un revers, il rencontre son envers, son hallucinant « négatif ». Tandis que la corbeille de fruits implore notre regard et nous prie de l'accepter, l'entassement des vanités (« on rêve souvent qu'on rêve, entassant un songe sur l'autre » écrit Pascal) nous refuse et nous exclut. Nul en effet n'est invité à ce repas, tout donnant à penser que les convives ont soudain quitté la table : la nappe bizarrement tirée, le gâteau éventré, répandant par cette ouverture une granulation noirâtre, le citron à demi pelé (Claudel : « comment ne pas voir dans la pelure suspendue de ce fruit le ressort distendu du temps? »), un verre à moitié vidé de son contenu, ou tombé et brisé, un plateau d'argent en dangereux porte-à-faux sur le rebord de la table. Ce désordre subtil porte l'empreinte d'une catastrophe silencieuse, et il n'est pas interdit d'imaginer que le dîneur ne s'est pas levé de table, mais qu'il est plutôt tombé, foudroyé par un venin insidieusement répandu dans le vin frelaté, dans les mets avariés. La mort rôde en effet autour de ces tables qu'aucune vie n'anime, et sa présence latente se fait manifeste quand, sur les tableaux de Vanités, paraît le crâne ricanant. Il s'agit bien cette fois, d'une « nature morte », c'est-à-dire de la Mort même, invisible et souveraine, mais représentée pourtant sur le théâtre de « nature ». En outre, tandis que la corbeille de l'offrande veut être regardée et désire notre reconnaissance, inversement la nature morte hollandaise regarde et juge, tel un tribunal fantastique venu de l'au-delà (cet au-delà dont le verre protecteur du tableau matérialise la fragile mais indépassable limite) : les « banquets monochromes » de Claesz ou de Heda n'implorent pas un regard, ils regardent eux-mêmes, les couverts sur la table dressée luisent dans les ténèbres, la montre et le sablier font le décompte des jours qui nous séparent de notre mort, l'œil rond d'un poisson ou bien encore le reflet du peintre lui-même, discret hiéroglyphe sur le flanc bombé d'un vase d'argent ou sur une fantomatique bulle de savon (ou le reflet de la croisée qui marque le cristal du signe de la croix), nous épie, tapi dans le secret des choses. Le crâne, parmi les fleurs, tourne vers le spectateur ses deux orbites noires. Sur la nature morte hollandaise, les objets nous regardent et nous jugent. Ils nous « objectent » leur pure présence. Chose vient du latin *causa*, l'enjeu d'un procès : sur la table de ce repas sans convive, fastueux et vain, les choses nous accusent et nous condamnent.

Ce ne sont là toutefois que des impressions, peut-être arbitraires. Peut-on les justifier?

Les historiens ont remarqué que c'est à Leyde qu'au XVIIe siècle naquit la peinture de Vanité. Le crâne, motif invariable du genre, n'est peut-être pas sans rapport avec le célèbre théâtre d'anatomie de l'Université, ni avec les squelettes aux poses étudiées des magnifiques planches que Calcar, élève du Titien, gravait un siècle plus tôt pour le *De fabrica humani corporis* de Vésale (1543). Ainsi peut-on dire que la nature morte des Cinq Sens anatomise l'âme sensible, et que le goût, le toucher, l'odorat, l'ouïe et la vue, réunis dans le sens commun quand

l'âme est vivante, se décomposent dans le spectre inanimé du vin, de la croûte rugueuse du pain ou de la surface lisse de la carte à jouer, de la fleur, du luth à la corde brisée, enfin du miroir, quand l'âme est morte. L'analyse rigoureuse, la découpe exacte qu'opère la vanité, le scalpel du regard ne font-ils pas songer à l'art de la dissection? Chacun sait que le plus célèbre fils de Leyde, Rembrandt soi-même, s'est fait connaître en peinture par une leçon d'anatomie, celle du professeur Nicolas Tulp (1632).

Mais l'Université de Leyde est encore, en ce siècle où l'identité de la Hollande s'affirme définitivement contre le catholicisme des Flandres, la place forte du calvinisme orthodoxe. Cette clé, on l'a souvent remarqué, est essentielle pour l'intelligence de la nature morte, comme de la vanité. On sait en effet que, selon Calvin, la magnificence première de la création s'est trouvée irrémédiablement déformée et dépravée par le drame du premier péché. Satan a corrompu l'œuvre du Créateur, substituant à la splendeur de la Genèse une beauté fallacieuse, un éclat trompeur. De cette intime corruption, de cette fascination exercée par ce qui n'est qu'un simulacre, qu'une plate peinture, un festin de songe, le spectacle de la nature morte, ce théâtre du néant, témoigne magnifiquement. Mais il y a bien davantage. Calvin distingue en effet deux temps dans le plan de la Rédemption : l'Ancien Testament, ère « ombratile » pendant laquelle Dieu se révèle au peuple élu par image et par représentation, par la beauté sensible du Temple et par la magnificence du culte ; le Nouveau Testament, par lequel Dieu révèle la nature purement spirituelle, dynamique, du Verbe incarné appelant à la foi et restaurant ainsi l'image de Dieu dans l'âme redevenue vivante de la créature, dans le souffle de la parole. Depuis le sacrifice du Christ, seul l'homme, c'est-à-dire le rayonnement intérieur de l'esprit et non la beauté extérieure du corps, est digne de Dieu. Désormais, les choses ont fait leur temps. Aussi est-il diabolique de céder à leur convoitise, idoles profanes ou objets du culte, accessoires devenus vains du cérémonial et de l'apparat. Que voyons-nous demandait Claudel, sur la table dressée de la nature morte? « Presque toujours, et parfois exclusivement, du pain, du vin et un poisson, c'est-à-dire le matériel du repas eucharistique ». Qu'on n'aille pas pour autant conclure, de ces tableaux, qu'ils sont de pieuses méditations sur le mystère de la messe! Pour Calvin en effet, le pain et le vin ne sont que des symboles, mais ils sont des idoles pour les papistes. La messe romaine, par l'appareil et le luxe dont elle s'entourne, est incantation magique, art diabolique qui corrompt, déprave et obscurcit la sacrée Cène de Jésus-Christ. Le prêtre est un histrion, le rite une méprisable « batellerie ». La pompe des cérémonies juives était justifiée, car avant l'Incarnation la révélation de Dieu était seulement charnelle ; mais depuis la venue du Verbe, la révélation est seulement spirituelle et c'est désormais un infâme péché de préférer la beauté maléfique des idoles à l'enseignement de la parole vive. Sur la table de la nature morte, le pain et le vin, choses matérielles, idoles papistes indignes de la grâce et de la consécration, se désagrègent en silence et retournent au néant. Le théâtre de la Vanité met en scène la vaine idolâtrie des choses, entassement d'un luxe devenu inutile, attirail pompeux d'un cérémonial que l'incarnation du Fils frappe de nullité.

Cette lecture rend compte de l'abandon, du délaissement des vieux trésors mis au rebut ; elle n'explique pas encore le regard maléfique qui semble luire dans l'architecture instable des choses vaines. *Still-leven*, nature immobile, disaient les peintres hollandais autour de 1650, quand fleurissait le genre. En effet, le modèle de la nature morte, à l'inverse de celui du portrait, ne bouge pas, il se tient tranquille, il persiste, immobile, dans le silence. Et c'est bien là en effet ce qu'interroge cet art : l'énigmatique persistance des choses. Car depuis la mort et la résurrection du Fils de l'homme, la révélation est accomplie, l'histoire de la Rédemption est achevée et tout est consommé. Pourquoi donc le monde se maintient-il, pourquoi tout ce qui est inanimé, c'est-à-dire privé du souffle de la parole, n'est-il pas déjà retourné au néant dont il n'est qu'une émanation fantastique et transitoire? Seul l'homme est à l'image de Dieu, les choses sont vouées

à Satan, et ceux qui les adorent, qui s'en font des idoles, appartiennent à Satan. Si ce théâtre voué à la disparition, ou plutôt à la régénération par l'effacement du péché, se prolonge, c'est que, dans l'attente du Jugement dernier, Dieu laisse sa chance au Diable en maintenant dans l'existence le luxe vain, la beauté extérieure et fallacieuse du monde visible. La nature morte met en scène cet étalage trompeur, ce décor fascinant, cette apparence idolâtre, cet appareil que le Diable présente comme un appât pour nous divertir de Dieu. L'irruption, au beau milieu des fleurs et des fruits, du crâne de la Vanité, déclare la nullité de ce festin : celui qui s'assied à cette table se nourrira du néant. Les longues pipes de porcelaine et le tabac dans le papier plié en cornet disent l'ennui, cette passion du néant, qui dissipera cette matière friable et la convertira en fumée. Il en sera ainsi pour le monde inanimé et pour toute créature que la grâce n'a pas élue. Le crâne dit la mort de l'âme, non seulement celle du corps, la mort éternelle où s'anéantiront à jamais les aveugles qui se sont détournés de Dieu.

Le tableau de Vanité, inversant le trait du regard, regarde celui qui le voit. Ce regard, c'est celui du Diable qui nous tente, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont nous n'admirons point les originaux : quelle vanité en effet que la peinture de vanités, qui bien souvent place une palette et quelques pinceaux parmi l'amas des idoles de ce monde, des reliques de la superstition, dénonçant ainsi la vanité de la peinture elle-même par l'attrait qu'elle exerce. Mais ce regard, c'est encore celui de Dieu, un Dieu spectateur et juge devant lequel il nous faudra paraître le jour du Jugement. Pour qui sait voir, il est toujours possible de pressentir, sur la scène silencieuse de la nature morte, l'effroi du dernier Jugement. Sur le superbe *pronkstilleven* de Willem Kalf que possède la collection Thyssen (nature morte d'apparat, *pronk* signifiant « montre », « étalage »), un extraordinaire nautile orfèvré représente la gueule d'un monstre s'apprêtant à engloutir la silhouette éperdue de Jonas, préfigure de la mort, puis de la résurrection du Christ. Sur les bouquets de fleurs de Balthazar van der Alst, de Brueghel de Velours ou de David de Heem, la mouche, que les peintres ont d'abord figurée sur le torse du Christ mort présenté par les anges, annonce le néant de la mort ; mais le papillon rappelle l'espérance de la résurrection. Considérons cette admirable *Vanité*, par Philippe de Champaigne (il est vrai que Port-Royal n'est pas calviniste, malgré le soupçon qu'insinueront ses adversaires), que conserve le musée du Mans. Le crâne, fantastiquement érigé — où est le support, le suppôt qui le maintient si droit? — fait face, si l'on peut dire, entre la tulipe qui déjà se penche et se fane, et le sablier qui se déverse, tous trois placés sur une dalle qu'on peut supposer funéraire, tant sont épaisses les ténèbres de ce caveau. La fleur coupée, rappel de la tulipomanie qui fit fureur dans les années 1630 dans toute la Hollande, comme le verre du vase, la pierre de la tombe ou le sable qui coule, retourneront au néant quand les temps seront accomplis. Mais le crâne se recouvrira de chair et verra le dieu qui le regarde, pour la gloire éternelle, s'il n'a adoré que le Dieu invisible, ou le pour le néant irrémédiable, s'il s'est tourné vers les idoles sans esprit, telles cette fleur passagère ou ce temps du péché qui s'effondre comme s'effondre le sable, sans force pour résister au travail patient de la corruption et de la mort. Sur la scène de la nature morte les choses s'élèvent, périssables ou appelées à l'éternité, comme devant un tribunal d'outre-tombe.

En conclusion, nous serons conduits à distinguer entre la nature morte du don, ou de l'offrande, prédominante dans l'aire de la Contre Réforme, qui implore notre regard et sollicite notre désir, prière ambivalente quand elle est profane, transfigurée par la grâce quand elle est sacrée ; et la nature morte de l'abandon, prédominante dans l'aire de la Réforme, qui médite la persistance des choses privées d'âme, et l'attrait du néant qu'elles exercent sur la créature que l'idolâtrie aveugle. Dans l'attente du jugement dernier, elles font voir le regard de Satan embusqué dans les apparences, divertissant les âmes par ce festin de songe, ou le regard du Dieu spectateur mais caché, qui tient le compte exact du salut ou de la damnation. Ce genre se

prolonge à l'époque contemporaine et connaît depuis quelques décennies, sur le marché de l'art, une étonnante fortune. Pourtant, dès le XVIII^e siècle, chez un Chardin par exemple, et de façon éclatante avec Cézanne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, il change radicalement de nature. Nous ne devinons plus, dans l'éclat somptuaire de l'apparence, le regard d'un Dieu caché, ou du néant à l'affût. Notre monde est sans regard, et Dieu est, tout autant que le Diable, sinon absent, du moins porté disparu sur le théâtre des phénomènes. Le peintre continue pourtant d'interroger l'insistante persistance des choses, mais doit se résigner à enregistrer la pure facticité, l'indépassable contingence de ce monde.

NOTES

— Charles Sterling, *la Nature morte*, 1985, p. 42 et note 91 p. 134. Les Français disaient aussi au XVII^e siècle, « la vie coye », et on parlait à Paris au XVIII^e de « nature reposée ».

— Charles Sterling, *La Nature morte*, 1985, p. 49. C'est à Leyde, ville universitaire et calviniste, qu'au début du XVII^e siècle le genre de la Vanité apparut pour la première fois

— Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne. Recueil Milliet*, p. 390-393 ; Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, XXXV, 112.

— Par exemple Simone Martini, *Annonciation*, 1333, Florence, Offices.

— Par exemple Hans Memling, *Vase de fleurs* au verso du *Portrait d'un jeune homme*, Madrid, coll. Thyssen.

— Par exemple Jan van Eyck et Petrus Christus, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, 1442, Detroit ; Botticelli, *Saint Augustin*, 1480, Florence, église d'Ognissanti ; Carpaccio, *Vision de saint Augustin*, vers 1502, Venise, San Giorgio degli Schiavoni.

— Quentin Metsys, *Le Peseur d'or et sa femme*, 1514, Paris, Louvre.

— Marinus van Reymerswaele, *Deux percepteurs d'impôts*, vers 1540, Londres, National Gallery.

— Charles Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1985, p. 11-12.

— Charles Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1985, p. 12 et pl. 6.

— Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, 1967, p. 83.

— Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, Paris, 1967, p. 91 n° 31.

— Charles Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1985, p. 39 et n. 86 p. 133.

— Charles Sterling, *la Nature morte*, Paris, 1985, p. 134 n. 93, cite Thoré-Bürger, 1860 : « Nous avons beaucoup débattu contre cette méchante appellation de “nature morte”, nous ne savons jusqu'ici comment la remplacer par un terme qui comprenne à la fois le gibier mort, animaux et oiseaux, le poisson — on n'a pas souvent peint le poisson dans l'eau — les fleurs et les bouquets, les fruits, les vases et les ustensiles, armes et instruments de musique, bijoux et ornements divers, draperies et costumes, et les mille objets qu'on peut grouper pour en faire le prétexte d'une représentation colorée, amusante, sous le coup de la lumière. Nature morte est absurde ».

— Pascal : « J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein : c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même », B 373.

— *L'Œil écoute*. « Introduction à la peinture hollandaise » in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 202.

— B 434.

— *L'Œil écoute*, « Introduction à la peinture hollandaise », in Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, 1965, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 202

— Charles Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1985, p. 49.

— Th. H. Lunsingh Scheurleer, « Un amphithéâtre d'anatomie », *Leiden University in the seventeenth century, An Exchange of learning*, Leyde, 1975. Cité par Marie-Claude Lambotte, « La destinée en miroir », in *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Caen, 1990, p. 34 et n. 8 p. 40.

— Charles Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1985, p. 49.

— « Tant qu'il lui a été possible, Satan a voulu pervertir ce beau miroir auquel Dieu veut être contemplé et connu. Il est dit que Dieu a orné le ciel de toute son armée, c'est son équipage [...]Le diable séduit les hommes pour leur faire oublier ce que Dieu avait rendu de témoignage quant à son œuvre et fit croire que les étoiles sont de-ci de-là », cité par Wencélius, *L'Esthétique de Calvin*, Paris, 1937, p. 50.

— « Selon que l'homme est charnel et terrestre, toujours il sera plutôt enclin à suivre ce qu'il voit être de beau lustre selon son sens : mais ce n'est pas à nous de juger du service de Dieu, il nous faut tenir à ce qu'il a prononcé, puisque son arrêt est irrévocable, c'est que nous ayons toute notre sagesse en JC qui sera quand nous lui obéirons, et rien de plus. Et au reste que nous connaissions que maintenant il ne veut plus que nous soyons attachés à ces choses externes qu'il a ordonnées du temps de la Loi ; mais que JC nous contente lui seul, et la perfection qui est en lui », Wencélius, *op. cit.*, p. 210.

— *L'Œil écoute*, « Introduction à la peinture hollandaise », in Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, 1965, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 201.

— « Ils n'ont qu'un masque de belle apparence, laquelle est inutile et d'une superfluité sans fruit [...] Par ses inventions et autres semblables, Satan s'est efforcé d'épandre et mêler ses ténèbres en la sacrée Cène de JC pour la corrompre, dépraver et obscurcir, afin que la pureté d'icelle ne fut retenue et gardée par l'Église », Wencélius, *op. cit.*, p. 217.

— « Il est vrai que les papistes controuvent assez de belles choses en leur messe pour dire que cela figure telle chose, mais cependant tout n'est que mensonge, car ils l'ont forgé en leur tête. Mais Dieu a eu comme sa lampe allumée dans les cérémonies de la Loi. Dieu n'est point semblable aux hommes qui sont ravis d'apparence et du beau lustre : Dieu n'a rien de cela dans sa nature. Mais il a voulu figurer les choses plus grandes en toutes cérémonies, jusqu'à ce que la vérité apparut en JC », Wencélius, *op. cit.*, p. 207 n. 11.

— Charles Sterling, *la Nature morte*, Paris, 1985, p. 42.