

## La vie des choses peintes

### The life of painted things

**Nathalie Kremer**



Jan Blanc, *Stilleven : peindre les choses au xviiè siècle*, Paris : Éditions 1:1, coll. « Ars », 2020, 263 p., EAN 9791097193034.

---

#### **Pour citer cet article**

Nathalie Kremer, « La vie des choses peintes », Acta fabula, vol. 22, n° 4, Notes de lecture, Avril 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13529.php>, article mis en ligne le 03 Avril 2021, consulté le 13 Mars 2026, DOI : 10.58282/acta.13529

---

Nathalie Kremer, « La vie des choses peintes »

Résumé - >Le terme de « nature morte » n'est pas seulement un oxymore : il est aussi anachronique. Dans son essai *Stilleven : peindre les choses au xviiie siècle*, Jan Blanc revient sur les fondements d'une pratique picturale qui s'est constituée comme un genre artistique autonome vers 1630 dans les Provinces-Unies, et qu'on désignait alors par le terme hollandais de *stilleven*. Si les langues germaniques ont conservé le mot d'origine, le français a opté au xviii<sup>e</sup> siècle pour une désignation erronée qui s'est pourtant imposée anachroniquement, et a faussé ce faisant notre conception du genre. À travers une réflexion lexicologique rigoureuse qui nous incite à réviser notre connaissance du néerlandais, nourrie de fines analyses qui nous font voyager dans bien des merveilles de ce « siècle d'or hollandais », dont l'auteur avait déjà éclairé des pans insoupçonnés, le présent essai de Jan Blanc propose une reconstruction historique de la spécificité de « l'art de peindre des choses » au moment de son émergence comme genre autonome et reconnu.

Mots-clés - Esthétique, Mimèsis, Nature morte, Peinture, Still Life, Stilleben, Stilleven

Nathalie Kremer, « The life of painted things »

Summary - The term "still life" is not only an oxymoron: it is also anachronistic. In his essay *Stilleven: painting things in the 17th*, Jan Blanc revisits the foundations of a pictorial practice that emerged as an autonomous artistic genre around 1630 in the United Provinces, and was then referred to by the Dutch term *stilleven*. While the Germanic languages retained the original word, French opted in the 18th century for an erroneous designation that nevertheless imposed itself anachronistically, and in so doing distorted our conception of the genre. Through a rigorous lexicological reflection that encourages us to revise our knowledge of Dutch, nourished by fine analyses that take us on a journey through many of the marvels of this "Dutch golden century", the present essay by Jan Blanc offers a historical reconstruction of the specificity of the "art of painting things" at the time of its emergence as an autonomous and recognized genre.

---

# La vie des choses peintes

## *The life of painted things*

**Nathalie Kremer**

---

*Le terme de « nature morte » n'est pas seulement un oxymore : il est aussi anachronique. Dans son essai *Stilleven : peindre les choses au xvii<sup>e</sup> siècle*, Jan Blanc revient sur les fondements d'une pratique picturale qui s'est constituée comme un genre artistique autonome vers 1630 dans les Provinces-Unies, et qu'on désignait alors par le terme hollandais de *stilleven*. Si les langues germaniques ont conservé le mot d'origine, le français a opté au xviii<sup>e</sup> siècle pour une désignation erronée qui s'est pourtant imposée anachroniquement, et a faussé ce faisant notre conception du genre.*

*À travers une réflexion lexicologique rigoureuse qui nous incite à réviser notre connaissance du néerlandais, nourrie de fines analyses qui nous font voyager dans bien des merveilles de ce « siècle d'or hollandais », dont l'auteur avait déjà éclairé des pans insoupçonnés<sup>1</sup>, le présent essai de Jan Blanc propose une reconstruction historique de la spécificité de « l'art de peindre des choses » au moment de son émergence comme genre autonome et reconnu. Loin d'être considérée comme une pratique artistique inférieure — comme le veut un lieu commun persévérant dans notre tradition théorique occidentale —, la *stilleven* jouissait à l'époque moderne d'une prestigieuse réputation, dont témoigne notamment la pratique du genre, qu'on peut bien dire florissante, aux Pays-Bas. Certes, dès avant la Renaissance, les textes sont nombreux à faire l'éloge des peintres d'Histoire aux dépens des peintres des "choses", mais comme le souligne l'auteur tout au long de son essai, le classement hiérarchique des genres n'implique pas un discrédit général de la peinture du rang inférieur. Ainsi, lorsque en 1668, André Félibien établit la tripartition des genres dans la célèbre préface des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 en distinguant, en fonction des sujets représentés, entre peinture d'Histoire, portraits et peintures de « choses mortes et sans mouvement », il souligne que certaines œuvres peuvent sortir du rang de leur genre par l'excellence — ou en "descendre" au contraire par la faiblesse — du pinceau de l'artiste.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Jan Blanc, *Le Siècle d'or hollandais*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019.

<sup>2</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 1666-1688*, Trévoux, 1725, 8 vol. Félibien donne l'exemple des tableaux de Daniel Seghers, qui « ont acquis un degré de perfection bien plus élevé que celui où sont parvenus beaucoup de peintres qui font des tableaux d'histoire ou des portraits. » (t. IV, p. 398, cité par J. Blanc, p. 17).

*Si les peintures d'Histoire sont ontologiquement supérieures aux peintures de stillevens, dans la mesure où elles représentent aussi et surtout des figures humaines en action (p. 172), les stillevens les surpassent « en intensivité » par le fait qu'elles offrent une représentation diversifiée des phénomènes de la nature, note Jan Blanc, en faisant état d'un « renversement de paradigme » dans la pratique même de la peinture (p. 162-194) : « Le stillevenschilder se targue en effet de pouvoir représenter les choses visibles dans leurs moindres détails, avec ... une précision comparable à celle des démonstrations d'un savant » (p. 172)<sup>3</sup>. En 1718, Samuel Van Hoogstraten insistera explicitement sur la limite de la classification hiérarchique de la peinture (p. 160-162), tout en plaçant les peintres de stillevens dans la filiation des peintres antiques qu'ils vont jusqu'à dépasser, selon le principe de l'aemulatio.*

*Cette enquête sur les fondements historiques, la spécificité artistique et la reconnaissance pragmatique d'un genre bien plus vivant qu'on a coutume de le croire durant la période moderne, menée avec un goût prononcé pour la langue néerlandaise aussi bien qu'une passion manifeste pour les fins mets, a pour but d'en reconstruire « la singularité » historique, tout en « restituant au mieux l'outillage mental » au sein duquel a été produit et pensé le genre (p. 16). D'où le recours au terme historique de stilleven plutôt qu'à celui de nature morte, dans le but de se situer au plus proche du phénomène pour en décrire la réalité comme altérité spécifique, en s'aidant des catégories mentales de l'époque : ce qui passe, en premier lieu, par les mots, et par la restitution de leur sens d'origine — quand bien même celle-ci nous paraît aujourd'hui étrange et révolue. Refusant donc l'étude des faits du passé par la loupe déformante des termes et des catégories forgés postérieurement — et donc, en l'occurrence, l'emploi du terme anachronique de nature morte —, J. Blanc opte pour une démarche historique de reconstruction, anachronique à un autre égard : parce qu'elle propose de partir des mots et objets dans leurs sens d'origine<sup>4</sup>.*

<sup>3</sup> L'auteur s'appuie ici entre autres sur les propos du peintre Willem Beurs, *De groote waereld in 't klein geschildert, of schilderagtig tafereel van 's waerelds schildereyen* Le grand monde peint en petit, ou tableau pittoresque des peintures du monde, Amsterdam, Johannes & Gillis Janssonius, 1692.

<sup>4</sup> J. Blanc affirme vouloir « prendre au sérieux les évolutions terminologiques, qui montrent la naissance d'une notion (stilleven) dont le sens s'est perdu ou altéré au cours du temps » (p. 13), pour tenter « de faire coïncider, dans la synchronie et la diachronie, les notions et les objets » (p. 14), tout en posant le passé « comme une altérité irréductible, à laquelle nous ne pouvons avoir accès qu'à travers une enquête proche d'une anthropologie historique de l'art » (p. 14). Il s'inscrit ainsi résolument dans la démarche « de restitution » « voulue » et « contrôlée », du passé à laquelle appellent notamment Nicole Loraux ou Sophie Wahnich, à l'encontre de celle qu'on pourrait appeler « de construction » défendue par Georges Didi-Huberman ou Carlo Ginzburg : Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre Humain* 27, 1993, p. 23-39 ; Sophie Wahnich, « Sur l'anachronisme contrôlé », *Espaces Temps : les Cahiers*, 2005, p. 140-146 ; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme*, Paris, Minuit, 2000 ; Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », in Ph. Desan & V. Ferrer, éd., *Essais : revue interdisciplinaire d'humanités*, 2016, p. 191-200.

## Aux origines de la stilleven

Mais comment s’y retrouver entre les tableaux de fruits, de fleurs, de cuisines, de banquets, d’animaux, de vanités ? Ici un angle de table devenu banquet<sup>5</sup>, là des raisins délectant nos papilles<sup>6</sup>, face à nous un verre réfléchissant le peintre dans son atelier comme un miroir convexe<sup>7</sup>, plus loin une bulle de savon soufflée par un garçonnet<sup>8</sup> et sur un livre, au centre, ce crâne édenté qui semble encore ricaner<sup>9</sup>... *Bloemen, fruyten, beesten, keucken, & ydelheydt* : rien de plus disparate, rien de plus commun pourtant dans les peintures de ces “petites choses de la nature” du Grand Siècle, signés de noms plus ou moins célèbres : Jan Brueghel I, Ambrosius Bosschaert I, Jacques de Gheyn II, Johannes Baers, Jan Lievens, Willem Claesz. Heda, Jan van der Heyden, Anthonie Leemans, Jan Davidsz. de Heem, Willem Kalf, Simon Verelst, Willem van Aelst... L’essai est agrémenté de 59 illustrations de ces stillevens soigneusement analysées par l’auteur dans un parcours chronologique en trois étapes : après un premier chapitre présentant la généalogie du genre au xvie siècle et au début du xvii<sup>e</sup> (« La construction d’une généalogie », p. 21-82), les termes de définition de la stilleven telle qu’elle s’érige en genre autonome à partir des années 1630 sont examinés dans un chapitre central (« La définition d’un genre », p. 83-155), qui est suivi d’un troisième chapitre sur la question de la légitimation théorique et technique de ce « nouveau » genre durant la deuxième moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (« Un art des sens », p. 157-250). Si l’on peut regretter l’absence d’une liste des illustrations, d’un index et surtout d’une bibliographie des œuvres citées, l’organisation chronologique du travail et le raisonnement limpide déployé dans un style vif et efficace pallient l’absence de ces outils annexes. L’érudition de l’auteur ne prend jamais le dessus, mais sert utilement le cheminement d’une pensée qui se développe par les fines analyses iconographiques, ainsi que l’étude minutieuse de sources critiques historiques.

Car il y a une théorie de la stilleven, soutient fermement l’historien de l’art, en nous initiant à la pensée d’auteurs peu étudiés, acteurs pourtant essentiels dans le développement de la peinture au cours de la période moderne : « la stilleven occupe une place centrale dans la théorie de l’art des Provinces-Unies du xvii<sup>e</sup> siècle », et « cette théorie est en prise directe avec les évolutions récentes des pratiques et des genres artistiques » (p. 18). Trois lignes de lecture dans les sources théoriques consultées par J. Blanc déterminent son travail de reconstitution historique du genre, selon l’importance

<sup>5</sup> Clara Peeters, *Table avec des fleurs, des aliments et des boissons*, 1611, Madrid, Museo del Prado (repr. p. 35).

<sup>6</sup> Simon Verelst, *Grappe de raisins*, 1670-1675, Londres, Collections royales d’Angleterre (repr. p. 217).

<sup>7</sup> Willem van Aelst, *Table avec un verre ballon*, 1659, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (repr. p. 247).

<sup>8</sup> Gérard Dou, *Garçon soufflant des bulles*, 1635-’36, Tokyo, Musée national d’art occidental (repr. p. 81).

<sup>9</sup> Pieter Claesz., *Crâne sur une table*, 1628, New York, Metropolitan Museum of Art (repr. p. 76).

accordée à la source critique dans le développement de sa pensée. En première ligne figurent trois théoriciens déterminants pour la théorie de la *stilleven* au cours du Grand Siècle: Karel Van Mander, sur les propos duquel s'ouvre le premier chapitre de l'essai, auteur d'un grand Livre des peintres (*Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604); Samuel Van Hoogstraten, dont notre historien d'art est déjà un spécialiste attitré, avec son Introduction à la haute école de l'art de peinture (*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678)<sup>10</sup>; et Arnold Houbraken qui signa un Grand théâtre des peintres et des peintresses néerlandais (*Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721) en 3 volumes.

En deuxième ligne, on peut citer les sources critiques suivantes sur lesquelles s'appuie régulièrement l'auteur, soit par ordre chronologique :

- *La Peinture des Anciens* de Franciscus Junius (*De Schilder-konst der oude*, Middelburg, 1641),
- *l'Éloge de l'art de peinture* de Phillips Angel (*Lof der schilder-konst*, Leyde, 1642),
- *les Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, desseins et gravure* (Paris, 1649), ainsi que *Le Peintre converti aux précises et universelles règles de son art* (Paris, 1667) de Abraham Bosse,
- *l'Introduction générale à l'art de dessiner* (*Inleydinge tot de algemeene teycken-konst*, Middelburg, 1670) de Willem Goeree, ou encore son *Art de l'aquarelle, ou Juste usage des couleurs à l'eau* (*Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der Water-Verwen*, Middelburg, 1670),
- *le Grand monde peint en petit, ou tableau pittoresque des peintures du monde* de Willem Beurs (*De groote waereld in 't klein geschildert, of schilderagtig tafereel van 's waerelds schildereyen*, Amsterdam, 1692),
- et enfin *Le grand livre des peintres* (*Het groot Schilderboek*, Amsterdam, 1707, 2 vol.) de Gerard de Lairese
- outre des textes de Plutarque, Philostrate, Alberti, Blaise de Vigenère, Huygens, Félibien ou Roger de Piles à l'arrière-plan.

Une solide documentation de textes critiques dits secondaires vient, en troisième ligne, consolider le propos. On regrettera toutefois que le dialogue ne soit pas noué avec l'étude d'Étienne Jollet, *La nature morte ou la place des choses* (Hazan, 2007) — l'essai de Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte* (Gallimard, nov. 2020) est en revanche postérieur à la rédaction du présent livre de Jan Blanc.

<sup>10</sup> Jan Blanc a traduit et édité le texte de Van Hoogstraten chez Droz (Genève) en 2006 (coll. « Travaux du Grand Siècle n° 27 »); il est également l'auteur de *Peindre et penser la peinture au xviii<sup>e</sup> siècle : la théorie de l'art de Samuel Van Hoogstraten*, Bern, Peter Lan, 2008.

## Généalogie d'un genre

*La première apparition écrite du mot stilleven daterait de 1650 (p. 83), mais la notion existait bien avant cette date sous forme de termes apparentés pour désigner un ensemble de productions qui, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle au moins, et au-delà d'une série de thèmes et de motifs très divers, étaient associés dans les écrits et discours sur la peinture pour former une même catégorie artistique. Dans une investigation généalogique sur le développement du genre au xvi<sup>e</sup> siècle, Jan Blanc explore les cuisines du genre, pour ainsi dire, montrant que des thèmes aussi divers que les cuisines, banquets, fruits, fleurs et vanités sont associés dans l'esprit des contemporains pour désigner toute forme de peinture ayant pour but premier d'allécher son spectateur, en suscitant auprès de lui un plaisir d'ordre synesthésique : voir les aliments disposés sous nos yeux c'est en humer les odeurs et en goûter les saveurs variées, tout en entendant, peut-être, tinter les verres qu'on trinque ou sonner la cloche qui appelle au goûter. Les "choses" représentées sont certes très diverses, mais une analogie épistémologique fonde la parenté entre des tableaux aussi différents qu'une Fuite en Égypte (Étal de boucher) de Pieter Aertsen (1551), une Table avec des fleurs, des aliments et des boissons de Clara Peeters<sup>11</sup> (1611) ou un Fromage, pain et fruits sur une table de Cornelis Jacobsz. Delff (1600-1625), et une Vanité de Jacques de Gheyn II (1603) ou des Fleurs dans un vase de Jan Brueghel I (1606-1607). Dans ces tableaux, ce sont les mêmes qualités qui sont louées, constituant un horizon d'attente auquel se conforment les artistes, et qui s'édicte en trois règles majeures distillées par Jan Blanc : sur le plan thématique, la toile doit représenter des motifs très variés jusque dans leurs plus petits détails ; ceux-ci doivent être rendus avec la précision extrême d'un pinceau fin et élégant, témoignant du savoir-faire du peintre – et spécialement dans les effets de lumière obtenus sur le plan pictural dans des tableaux de petites dimensions (du moins ceux antérieurs à 1650, précise l'auteur, p. 177) ; cela dans le but de produire une admiration et une curiosité pour l'art du peintre, voire un plaisir joyeux auprès du spectateur pour la richesse et la volupté des choses représentées, que l'illusion de réalité créée par la reproduction fidèle des petits objets ne contribue pas peu à susciter.*

---

<sup>11</sup> « Il semble que, durant la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, se soit opéré un glissement entre le genre des "cuisines" et celui des "banquets" », explique J. Blanc (p. 33), en analysant la façon dont ce glissement s'opère par l'autonomisation d'un élément central dans les scènes de cuisine : la table. Dans ce processus de dissociation métonymique (plus exactement, sur le modèle de la synecdoque particularisante), une artiste encore trop méconnue, Clara Peeters, joua un rôle déterminant (p. 33-37). L'auteur montre comment elle consolida l'autonomisation de la table dans son œuvre et fut imitée en cela notamment par celui que Houbraken désigna en 1718 comme le premier peintre de « représentations d'aliments et de vaisselle », Cornelis Jacobsz. Delff. Parallèlement à ce développement thématique, sur le plan de la composition, l'arrière-plan et l'environnement disparaîtra progressivement de la scène, comme on peut voir dans les tableaux de Johannes Baers par exemple (p. 41).

## Le temps et la vie

Même les vanités réunissant les objets symboliques traditionnels (crânes, verres fragiles en déséquilibre, grimoires poussiéreux, chandelles...) appellent en premier lieu au plaisir de l'art et de l'illusion — bien plus qu'à une méditation religieuse, soutient J. Blanc : « les spectateurs contemporains dont nous avons conservé les témoignages semblent tous s'accorder pour faire l'éloge de la manière dont le peintre parvient paradoxalement, grâce aux moyens artistiques qu'il y met en œuvre, à donner vie à ce qui n'en a pas, ou plus. » (p. 74-75). Les analyses des tableaux de vanités conduites par l'historien d'art révèlent le caractère topique et partant, devenu purement conventionnel, des objets symboliques figurant dans ces tableaux, lesquels préfèrent désormais mettre en avant la prouesse technique et l'habileté de l'artiste dans l'exécution (p. 74-82), au point d'aller parfois jusqu'à ironiser sur la fonction morale des motifs de vanité représentés sur la toile (p. 78). L'optique morale ou religieuse des vanités est en effet mise en doute par les tableaux mêmes de la fin du xvi<sup>e</sup> et du début du xvii<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas, ou plutôt, elle conduit directement à l'éloge du plaisir de la vie et des sens, le memento mori incitant plutôt au *carpe diem*, comme l'avait noté René Démoris<sup>12</sup> que cite Jan Blanc à propos d'une estampe gravée par Hendrick Goltzius (*Quis evadet ?*, 1594). Aussi la *vanitas* devient surtout « un moyen de montrer que, par la puissance de la peinture, il est possible de faire survivre dans la postérité des objets destinés à disparaître en retombant dans la poussière. » (p. 65) De manière générale, souligne l'auteur, « le genre artistique de la *stilleven* ne se définit pas — y compris quand il touche à des thèmes spécifiquement allégoriques, comme les vanités — en termes symboliques » (p. 224) ; il est tout au contraire et en premier lieu « un art des sens » (p. 157).

La *stilleven* est ainsi dès sa naissance un genre en quête du plaisir des sens, aux antipodes des peintures morales ou religieuses, et revendiquant en premier lieu l'illusion de vie à travers la représentation de sa profusion, de sa sensualité, ou de sa vanité. Jan Blanc cite l'éloge d'un tableau de Johannes Torrentius pour l'illusion de vie qu'a su créer l'artiste dans son œuvre qui, écrit le collectionneur et marchand d'art Michiel Le Blon en 1635, « semble avoir été versée sur le panneau, ou peinte comme un souffle » (cité p. 87). La métaphore est significative : l'acte de peinture, la maîtrise de l'art relève du souffle du peintre — à la fois délicatesse du pinceau, verve du génie, et respiration de la vie, et le tableau n'est autre que cet instant capté au vif, figé dans l'éternel cette vie qui s'évapore. De façon oxymorique, la *stilleven* forme ainsi la figuration durable de la vanité des choses de la vie, comme cette bulle de savon soufflée durant un instant, et dont la toile forme précisément le souffle figé, l'instant éternel de la vie.

<sup>12</sup> René Démoris, « Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes ? », *Fabula / Les colloques*, <http://www.fabula.org/colloques/document612>.

*Et c'est bien le mot « vie », leven, qui est essentiel pour qualifier ce qui est loin d'être une nature morte. Une analyse lexicographique approfondie permet à Jan Blanc de distinguer essentiellement trois dimensions sémantiques dans l'acception du terme, qui concourent ensemble à fonder la « spécificité » de ce genre dont il s'enquiert. Pour présenter l'analyse du mot stil-leven menée par notre auteur, nous pouvons partir de la signification de la stilleven comme « la vie des choses peintes ». Ces trois termes, choses, vie et peintes, impliquent les trois significations essentielles de la notion de stilleven, nous permettant de dessiner les contours du genre.*

## **Les choses du monde**

*En premier lieu, les stillevens représentent les choses. Comme l'explique Jan Blanc, le mot « chose » (ding) a un sens général désignant « tout ce qui est en nature » : il comprend aussi bien les simples objets dénués d'âme (verre, crâne, pipe, fruits...) que les plantes ou les animaux, bref, l'ensemble des phénomènes observables du monde visible. Si certains tableaux peuvent aller jusqu'à inclure la figure humaine<sup>13</sup>, ce n'est jamais en tant qu'objet principal ; les stillevens se consacrant essentiellement à la représentation de l'ensemble des phénomènes observables dans la nature, dans une ambition totalisante qui l'érige en rivale de la peinture d'histoire (p. 135-142). Car la stilleven privilégie ce qui dans les tableaux d'histoire ne forme que l'ornement, le parergon, dont elle fait œuvre, ergon. La revendication de la représentation des choses dans leur universalité à travers une précision quasi scientifique du pinceau contribue à établir la stilleven comme un genre reconnu à part entière. Arnold Houbraken témoigne notamment de ce progrès graduel du genre de la stilleven au xvii<sup>e</sup> siècle « qui, à partir de ses origines antiques et d'une condamnation du parergon au nom de son caractère accessoire au regard de l'ergon, parvient à une véritable reconnaissance du vivant : le "hors-d'œuvre" (bywerck) est devenu un "chef-d'œuvre" (meesterwerck) », résume J. Blanc (p. 165).*

*La stilleven prend donc les choses comme objet de représentation principal : le terme de stilleven désigne ici en premier lieu la stil leggent leven, indiquant les choses « étendues », « couchées », celles qui sont autrement dit placées dans l'espace (p. 143). La peinture des stillevens est en ce sens avant tout un art de l'espace : l'art de disposer harmonieusement les choses sur le plan spatial en fonction d'un rapport proportionné des parties et du tout (p. 143-147) ; tout en pouvant suggérer un hors-champ visuel, un*

---

<sup>13</sup> Dans le premier chapitre de l'essai, l'historien d'art montre comment la figure humaine est progressivement évincée des tableaux de cuisines ou de banquets, où les « choses » vont prendre le dessus. Toutefois des êtres humains figurent souvent dans les stillevens : soit par la reproduction du reflet du peintre dans un miroir, sur un verre, soit par l'inclusion, comme dans le Cabinet des curiosités de Jan van der Heyden en 1712, d'un tableau d'histoire parmi les objets rassemblés dans la scène représentée (p. 181-186), dans un acte de renversement de la hiérarchie théorique des genres.

*ailleurs habilement convoqué en dehors du champ de la toile, rappelant l'espace infini du monde confinant jusqu'à l'invisible (p. 147-155).*

*Dans cette perspective, la valorisation du genre passe très tôt dans les textes néerlandais par l'affiliation des peintres à des maîtres antiques, en particulier à Piræicus dont Karel van Mander explique qu'il était « excellent dans les petites choses » (uytnemende van cleen dinghen) (p. 23). Mais le plaidoyer théorique et critique qui continue à se développer au cours du xvii<sup>e</sup> siècle en faveur de la stilleven invoque aussi régulièrement les figures tutélaires de Glycère, la marchande de fleurs, et de son amant le peintre Pausias (p. 45-61). Les tableaux de fleurs sont en partie le travail d'artistes femmes, qu'on rattache à Glycère, réputée pour son art de joindre ou assortir les couleurs dans le dressage de bouquets (p. 194-201).*

## **L'illusion de la vie**

*Or c'est la vie des choses que représentent les peintres de stillevens. L'ambition illusionniste du genre est essentielle dans le développement de celui-ci, elle en est la définition esthétique et la condition synesthésique : voir les choses, c'est vouloir les toucher, les goûter, les humer, parce qu'elles semblent vraies. La frontière entre réalité et fiction est mise en cause par la force de l'illusion des objets représentés, qui forme l'une des caractéristiques durables du genre (« C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire... », s'exclamait Diderot, plus tardivement, devant Chardin)<sup>14</sup>.*

*Par la force de l'enargeia, les stillevens produisent en effet une impression de présence réelle des objets représentés (p. 101). Cette illusion de vie recherchée par les peintres est fondée sur deux procédés, sémantique et compositionnel. Au niveau sémantique, la stilleven est avant tout une peinture des choses « naer het leven », c'est-à-dire prises « sur le vif » (p. 88-105). Apparaît ici un deuxième sens du terme de stilleven analysé par Jan Blanc. Les choses sont peintes d'après nature comme elles se présentent spontanément aux yeux de l'observateur attentif, au moment où il les perçoit. Cette observation directe des choses implique paradoxalement, sur le plan de la composition, qu'elles soient rendues avec une minutie extrême, de façon à produire un effet de réel qui garantira le « plaisir des yeux » (et de la bouche) du spectateur.*

<sup>14</sup> Denis Diderot, *Salon de 1763*, in : *Œuvres*, t. IV : *Esthétique – Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 264 (il s'agit ici de l'éloge du Bocal d'olives, 1762). Voir notre essai [Traverser la peinture. Diderot. Baudelaire](#), Amsterdam, Brill/Rodopi, 2018.

Car « la “vie” que recherche un stillevenschilder n’est pas la “vie” des choses qu’il peint, puisque la plupart de ces choses ne sont pas — ou ne sont plus — des organismes vivants », précise Jan Blanc. « Imiter la “vie”, pour ces artistes, consiste à brouiller les frontières entre la fiction (ce qui est représenté) et la réalité (le monde du spectateur). Il s’agit, par la force illusionniste voire magique de l’image, de renvoyer le spectateur à ses expériences passées, un peu comme la madeleine de Proust, la sonate de Vinteuil ou, mieux encore, la Vue de Delft, telle qu’elle est redécouverte par l’écrivain Bergotte, dans *La Prisonnière* (1923) de Marcel Proust. » (p. 102) Sur ce plan, la légitimation du genre passe par le recours à une filiation généalogique qui remonte à des figures tutélaires antiques du topos de l’illusion de l’art : Zeuxis, Parrhasios, en premier lieu, qui permettent de célébrer l’illusion de l’art comme un « comble de la peinture », un « achèvement » suprême (p. 210), mais aussi Narcisse, dans la mesure où il permet également de célébrer le pouvoir illusionniste de la peinture (p. 204).

## **La vie des choses peintes**

Les choses qui semblent vivantes dans les stillevens sont bel et bien des choses peintes : elles sont le produit d’un art savant qui fixe sur la toile, de façon durable, la fugacité de leur état dans la nature ou de leur disposition momentanée dans l’espace observable du cabinet, de l’atelier, de la cuisine. Le thème sous-jacent, abstraitement présent dans tous les stillevens, c’est bien celui de la fugacité du moment que la peinture immobilise durablement dans l’image. Dans la stilleven, le temps est arrêté, suspendu éternellement. Ces « moments » que représentent les peintures sont de deux sortes (p. 111-126) : le temps arrêté peut être celui d’un instant capturé sur le vif — la fleur au moment elle se fane, le pâté à peine entamé. Le temps est ici celui d’un “arrêt sur image”, une image perçue en un coup d’œil (oogenblik). Mais le temps arrêté peut également être celui d’une concordance des temps, par la représentation simultanée de différents « régimes d’historicité » (F. Hartog) sur la toile.

L’art de l’espace étudié par J. Blanc trouve ainsi une dimension temporelle particulière, dans la représentation d’un temps littéralement arrêté : ce sont des choses arrêtées à un certain moment de la vie que représentent les stillevens. Ici, le mot stilleven recouvre exactement le sens que recevait son équivalent français à l’époque, « vie coye » (p. 110), dont la double signification fonde la troisième dimension sémantique de la notion de stilleven étudiée par notre auteur. Les choses coyees sont d’abord les choses « tranquilles », celles qui sont « dans le repos », et par conséquent aussi, « immobiles » (p. 110-111). Le temps suspendu implique en effet une immobilité spatiale des objets représentés, qui est caractéristique de cette peinture de l’instant des choses, prises sur le vif. Mais dans un deuxième sens, qui se superpose au premier, « stil » ou « coy » signifie

*aussi « silencieux », « ce qui ne fait point de bruit ». Ce silence n'est néanmoins pas tant celui des choses en tant que telles représentées dans les tableaux, qui pour certaines sont loin d'être silencieuses (les instruments de musique, ainsi, font partie intégrante des objets représentés, au même titre que les horloges dont on perçoit le tic-tac rassurant, ou le crépitement d'un feu), il est avant tout celui de l'effet d'harmonie et de quiétude ressentie par le spectateur. C'est ainsi surtout un sentiment de plénitude et de calme qui se dégage devant ces choses qui ne bougent pas, devant ce temps qui se tait, et qui nous tient cois (p. 130).*

---

✱

*Curieux effet de suspension du temps dans cet art de l'espace, qui représente les choses dans leur étendue spatiale, sur une table, un rebord, un plateau, dans un éternel « repos » immobile. L'enquête à la fois précise et synthétique menée par Jan Blanc sur les tableaux de « choses peintes » dans les Provinces-Unies au xvii<sup>e</sup> siècle saura séduire autant les lecteurs les plus gourmands que les amateurs de tranquillité. Mais de façon plus générale, indépendamment de la question du genre spécifique de la stilleven, cet essai nous introduit au mystère même de toute peinture, dont la stilleven peut être considérée comme la forme autoréflexive par excellence : car en montrant sur l'image éternelle le souffle de la vie qui passe, cet art pictural figure le paradoxe même qui le fonde.*

## PLAN

---

- *Aux origines de la stilleven*
- *Généalogie d'un genre*
- *Le temps et la vie*
- *Les choses du monde*
- *L'illusion de la vie*
- *La vie des choses peintes*

## AUTEUR

---

*Nathalie Kremer*

*[Voir ses autres contributions](#)*

*Sorbonne Nouvelle / Institut Universitaire de France*

*Courriel : [nathalie.kremer@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:nathalie.kremer@sorbonne-nouvelle.fr)*