
Le crâne comme miroir de l'intime dans l'iconographie des XVI^e et XVII^e siècles (gravures d'emblèmes et peinture)

Gloria Bossé-Truche
Université de Tours, ICD UR 6297

RÉSUMÉ. Le crâne et le miroir sont deux motifs iconographiques présents dans les gravures d'emblèmes mais aussi dans les peintures de Vanités ou les portraits de pénitents (pour le crâne). Le néostoïcisme, qui connaît un important renouveau dans la période qui nous intéresse, insiste sur la connaissance de soi comme remède au péché. Le miroir en particulier apparaît comme un instrument privilégié de cette connaissance, au-delà de l'objet de toilette qui flatte la vanité de celui qui s'y contemple. Et le crâne, symbole universel de ce que l'homme est destiné à devenir, s'il apparaît parfois dans ce miroir, comme une mise en garde faite au fidèle contre les vanités de ce monde, peut aussi s'y substituer. Ce travail propose d'examiner la dialectique du crâne et du miroir dans leurs relations à l'intime, dans une iconographie qui sert au mieux le message de la Réforme catholique, mais qui révèle aussi un idéal spirituel d'intimité avec le divin.

MOTS-CLÉS : emblématique, peinture, crâne, miroir, intime.

ABSTRACT. The skull and the mirror are two iconographic motifs found in emblem engravings, but also in Vanitas paintings or penitents' portraits (in the case of the skull). Neostoicism, which enjoyed a major revival in the period we are interested in, emphasizes self-knowledge as a remedy for sin. The mirror in particular appears to be a privileged instrument of this self-knowledge, over and above the toiletries that flatter the vanity of the person in it. And the skull, universal symbol of what man is destined to become and sometimes appearing in this mirror as a warning to the faithful against the vanities of this world, can also be a substitute for it. This work examines the dialectic of the skull and mirror in their relationship to intimacy, in an iconography that best serves the message of the Catholic reformation, but which also reveals a spiritual ideal of intimacy with the divine.

KEYWORDS: Emblematic, Painting, Skull, Mirror, Intimate.



RESUMEN. Cráneo y espejo son dos motivos iconográficos muy presentes en los grabados de emblemas pero también en las Vanidades o en los retratos de penitentes (en lo que al cráneo se refiere). El neoestoicismo, que conoce un auge singular en el periodo que nos interesa, insiste en el autoconocimiento como remedio al pecado. El espejo, en particular, aparece como un medio privilegiado para este conocimiento, más allá del objeto de asejo que envanece al que se admira en él. Y el cráneo, símbolo universal del imperioso destino del hombre, si a veces aparece en el espejo como advertencia al fiel contra las vanidades de este mundo, también puede sustituirlo. Este trabajo propone ahondar la dialéctica del cráneo y el espejo en su relación con lo íntimo, en una iconografía que sirve el mensaje de la Reforma católica pero que también evidencia un ideal espiritual de intimidad con lo divino.

PALABRAS CLAVES: emblemática, pintura, cráneo, espejo, íntimo.

Le propos de ce travail est d'examiner dans quelle mesure le crâne peut être un « miroir de l'intime ». Dans l'iconographie et depuis l'Antiquité, le crâne est traditionnellement le symbole universel de ce qui reste de l'homme après sa mort. Quoi de plus commun et donc, *a priori*, de moins intime ? Il est cependant très présent dans l'iconographie de l'intime précisément, et souvent il est accompagné du miroir : femme à la toilette contemplant son reflet dans un miroir qui lui renvoie une tête de mort, image véritable de ce qu'elle est appelée à devenir, comme une mise en garde contre la vanité de la beauté physique ; ou scènes d'intérieur dans les tableaux de Vanités, où le crâne se reflète parfois dans un miroir pour signifier la finitude de la vie humaine et la nécessité d'une vie vertueuse. Nous verrons dans une première partie que le miroir est ainsi un instrument d'embellissement moral et pas seulement physique, et que le crâne devient une sorte de miroir spirituel. Symboles récurrents des Vanités, ils participent de la dialectique baroque qui cultive les *Profondeurs de l'apparence* (Dubois, 1993). On connaît par ailleurs le goût d'Ignace de Loyola, grand maître spirituel, pour le crâne comme support de méditation, que l'on retrouve dans de nombreux portraits de saints et de saintes en pénitence. La Contre-Réforme et l'humanisme des jésuites encouragent la résurgence du « connais-toi toi-même » socratique – préoccupation éminemment stoïcienne – qui, adaptée au dogme catholique, encourage le fidèle à entrer en lui-même pour prendre conscience de sa finitude et, partant, de l'urgence à se réformer par la pénitence et l'oraison. La deuxième partie de ce travail s'intéressera donc au crâne comme support de méditation privilégié par le pénitent pour accéder à sa part la plus intime, celle qui est à l'image de Dieu. L'idée que Dieu peut se voir et se reconnaître en l'homme est précisément figurée, dans les gravures d'emblèmes en particulier, par le miroir : la boucle est ainsi bouclée, dans un mouvement typiquement baroque dont la Contre-Réforme a perçu toute la richesse en faisant en sorte que le message ne s'adresse plus à l'homme en général, mais à chaque chrétien en particulier.

Dans le livre I des *Questions naturelles*, le philosophe stoïcien Sénèque part du phénomène des reflets dans la nature pour étudier les miroirs. L'étymologie

du mot « miroir », *speculum*, a donné le verbe « spéculer » qui, à l'origine, consiste à observer le ciel et les mouvements des astres grâce au miroir et à la vision indirecte qu'il permet. D'après Sénèque, l'on peut même observer le soleil grâce à cette vision indirecte qui ne constitue pas un danger pour les yeux. Dès son origine, le miroir est lié à la réflexion, à la pensée. Le philosophe déplore donc que l'homme ait détourné cet usage de l'objet à des fins de luxure et de vanité :

Tant par sa nature d'objet de grande valeur, matérielle et artistique, que par son rôle social, étroitement lié à la galanterie et l'érotisme, le miroir était évidemment une cible tout à fait indiquée pour un moraliste sourcilleux comme Sénèque. Les attitudes antiques envers le miroir semblent très proches de celles que l'on retrouve plus tard dans l'art médiéval de l'occident chrétien, lorsque le miroir devient d'abord l'attribut de la Vanité et de la Luxure et ensuite celui des sirènes et surtout celui de Vénus elle-même, symbolisant ainsi la beauté et l'amour terrestres, illusoires ou non. (Jónsson, 1995 : 46-47)

On connaît l'importance fondamentale de la pensée de Sénèque dans le renouveau de la philosophie du Portique et le développement du néostoïcisme dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Il n'est donc pas étonnant que l'Église ait voulu mettre en garde contre les péchés de vanité ou d'orgueil en insistant sur le caractère éphémère de la beauté physique... Ainsi, une magnifique illustration du *Mirouer des dames* qui date des années 1450 et qui se trouve à la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel montre la précarité à laquelle personne n'échappe (Borel, 2002 : 20). Dans un très grand miroir, une femme réduite à l'état de squelette surplombe de toute son horizontalité le groupe des suivantes bien mises de la reine de France Jeanne de Navarre (première moitié du XIV^e siècle) assise sous le dais royal. Un moine dominicain lui présente *Le Miroir des dames*, ouvrage à portée moralisatrice, exemple de vertu et de modèle à suivre¹. D'ailleurs dès l'Antiquité le miroir, s'il flatte la vanité des femmes, est aussi un puissant instrument d'embellissement moral et spirituel :

Mais il existait aussi dans l'Antiquité classique une autre tradition, positive celle-ci, concernant le miroir en tant qu'objet de toilette. Selon celle-ci, le miroir était un moyen de connaissance de soi-même, fait pour que l'on puisse contempler son propre visage, mais en vue d'un embellissement moral et non pas physique (Jónsson, 1995 : 47).

¹ Le nombre de ces « miroirs » explose : « Dès le XI^e siècle, les livres de connaissances s'intitulent très systématiquement : *Miroir de...*, à un point tel que le mot miroir devient synonyme du mot traité. Fleurissent alors les *Miroirs de la sagesse, de la vertu, de la perfection...* ayant pour objectif de transmettre et de vulgariser le savoir du monde. Pour le Moyen-Âge, on répertorie plus de trois cents livres intitulés ainsi, la plupart sont anonymes et dispensent une parole morale. On va jusqu'à rédiger le *Miroir de l'art de bien vivre et de bien mourir !* » (Borel, 2002 : 20).

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence du miroir et du crâne dans le tableau du peintre allemand Lucas Furtenagel, qui date de 1527 et qui représente un autre peintre, *Hans Burgkmair et sa femme Anna*². Le miroir reflète leur visage sous la forme de deux têtes de mort, reflets véritables de ce qu'ils sont destinés à devenir ; au-dessus des reflets on peut lire *O mors*. Le couple nous jette un regard désabusé qui nous prend à témoin. Plus près encore de Charles Quint, le tableau de son peintre officiel Titien, *La Vénus au miroir* (1555)³ offre un reflet particulier de la déesse : il ne montre pas un crâne mais un visage vieilli, comme un rappel du temps qui passe inexorablement et qui n'est pas sans évoquer le message des Vanités. Ce reflet improbable interpelle le spectateur et les rides, comme l'affaissement du visage, mettent en garde contre un trop grand souci accordé à la beauté physique. Ce discours moralisateur est très présent dans la littérature d'édification, en particulier dans la littérature emblématique espagnole. Sebastián de Covarrubias y Horozco, auteur du *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), neveu d'Antonio et Diego de Covarrubias y Leyva (tous deux peints par Greco) est prêtre, chanoine puis chapelain de la cathédrale de Cuenca et conseiller du Saint-Office. Il publie à Madrid en 1610 ses *Emblemas morales*, sans doute encouragé par le succès rencontré par son frère Juan de Horozco y Covarrubias grâce à la publication de ses propres *Emblemas morales* en 1589. L'emblème, genre iconico-littéraire, associe gravure et texte et se développe en Espagne dans le sillage de la Contre-Réforme. Il est très pratiqué par les hommes d'Église ou proches des milieux ecclésiastiques. Un des emblèmes de Covarrubias propose une gravure en miroir inversé, pourrait-on dire. Le *mote* latin, *Quid fuerim quidque sim vide* (« regarde ce que j'étais et ce que je suis ») souligne la vanité de la beauté dont s'enorgueillissent certaines femmes. Il n'y a qu'à en lire l'épigramme :

Si la femme la plus belle, la plus avisée / La mieux mise et la plus élégante /
Pouvait dans un miroir contempler l'apparence / Que prendra sa beauté, / Elle montrerait moins de superbe et plus de mesure, /
Serait plus humble et moins orgueilleuse, / Afficherait plus de modestie dans le regard et de retenue dans la parole, / Un cœur simple et une âme réformée⁴. (Covarrubias, 1610 : 188 r°)

Le miroir est ici évoqué dans l'épigramme et non dans la gravure, où c'est la tête de mort qui en fait office. Le choix de la disposition dos à dos (ou nuque à nuque) des deux têtes est intéressant : il peut donner à comprendre que la jeune fille refuse de regarder en face la terrible vérité, mais peut aussi être une

2 Huile sur bois, 60 cm x 52 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, <https://useum.org/artwork/Portrait-of-the-painter-Hans-Burgkmair-1473-and-his-wife-Anna-Lukas-Furtenagel>

3 Huile sur toile, 124,5 cm x 105,5 cm, Washington, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/artworks/41-venus-mirror>

4 C'est nous qui traduisons tous les épigrammes et commentaires d'emblèmes : *Si la más acabada en hermosura / En discreción, en gala y gentileza / Ver pudiesse al espejo, la figura / En que ha de convertirse su belleza / Tendría menos brío y más mesura / Más humildad y menos altiveza / Ojos modestos, lengua refrenada / Pecho sencillo y alma reformada*. <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/367/mode/1up?view=theater>

référence à Janus, le dieu bifrons des commencements et des fins, du passage (et l'on peut relever la place centrale du verbe *convertirse*), des portes et des choix. Il s'agit pour la jeune fille de choisir la bonne voie, celle de l'humilité et de la pudeur. D'autre part, Cesare Ripa représente la Prudence dans son *Iconologia* (1593 pour la première édition, sans aucune gravure), qui connaît un immense succès, sous les traits d'une femme bifrons ou tenant un miroir, selon les éditions. La prudence, en l'occurrence, consiste à « réformer son âme » (*reformatar su alma*) comme nous l'y enjoint le dernier vers de l'épigramme de l'emblème. Dans le *Tesoro*, l'auteur propose cette définition de l'intime : *Íntimo : lo muy propio, y del alma, como íntimo amigo, el muy amado, y querido de corazón* (Covarrubias, 1611 : 506 v^o). On retrouve la référence à l'âme, présente dans l'emblème : l'intime se situerait donc dans la région de l'âme, tandis que *lo muy propio* renvoie à ce qui est propre à l'individu, à son rapport à lui-même. La sotériologie est une préoccupation majeure de la vie spirituelle de la Contre-Réforme et l'on sait que le libre-arbitre y est d'autant plus affirmé qu'il constitue un sujet de polémique avec les protestants. Ces inquiétudes apparaissent dans un autre emblème du même Covarrubias : la gravure représente un amas d'os surmonté d'une tête de mort tenant un miroir au milieu d'un chemin marqué de pas. Le *mote* latin, *Consideravit ipsum et abiit* (« il s'est regardé puis est reparti ») exprime l'idée que l'homme refuse d'affronter sa propre finitude. L'auteur élargit ainsi la mise en garde de l'emblème précédent :

On dit que la pensée de la mort est le véritable miroir de la vie /
Si, en s'y contemplant, l'homme prend conscience / Qu'elle se soustrait à lui et qu'elle lui est comptée. / Mais si d'aventure il oublie /
L'épreuve pénible et rigoureuse / De ses fins dernières, / Et que son âme ne la grave en sa mémoire / Il perd à coup sûr les gages de sa gloire⁵. (Covarrubias, 1610 : 182 r^o)

Soulignons une fois encore la référence à l'âme et la part active que le fidèle peut jouer dans son salut en acceptant sa finitude grâce au *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir ») évoqué dès le premier vers de l'épigramme par « la pensée de la mort », *la memoria de la muerte*. Ce *memento mori* est figuré par le crâne posé sur un tas d'ossements. La gravure pourrait parfaitement servir de support de méditation. En outre, *espejo* est placé au centre du vers entre *muerte* et *vida*. Ce miroir tendu au fidèle doit le guider sur le chemin d'une vie tournée vers le salut et apparaît comme un précieux objet de connaissance de soi. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Sénèque dans ses *Questions naturelles* : « Les miroirs ont été inventés pour que l'homme se connût lui-même » (Sénèque, 1961 : 48). En 1684, Francisco de Zárraga, théologien et membre de l'ordre de saint Benoît, publie à Burgos *Séneca, juez de sí mismo, impugnado*,

5 *Dizen ser, la memoria de la muerte / El verdadero espejo de la vida / Si mirándose en él, el hombre advierte / Quán pasada la tiene, y quán medida: / Pero si el trance riguroso y fuerte / de su postrimería, acaso olvida, / Y el alma, no le estampa, en su memoria, / Prendas muy ciertas pierde de su gloria.* <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/355/mode/iup>

defendido e ilustrado. C'est dire la persistance de la pensée stoïcienne et plus précisément de l'injonction à l'introspection portée par Sénèque. Une des gravures d'emblème propose un miroir accompagné du *mote* latin, *Intus te ipsum considera* (« examine l'intérieur de toi-même »), tandis que le commentaire insiste sur l'idée que le miroir n'est pas un instrument d'embellissement physique, mais moral (Borja, 1581 : 183)⁶. Le « connais-toi toi-même » socratique est pris dans le courant du néo-stoïcisme qui traverse le pays et est passé au filtre idéologique de la Réforme catholique. Cette synthèse entre stoïcisme et catholicisme, Juan de Borja la fixe à plusieurs reprises : une première fois dans le dernier emblème de l'édition *princeps* du recueil publiée en 1581 (Borja, 1581 : 102)⁷. L'auteur est le fils de Francisco de Borja (François Borgia), cousin de l'empereur Charles Quint et jésuite plus tard canonisé. L'emblème qui nous intéresse s'intitule *Hominem te esse cogita* (« souviens-toi que tu es un homme », qui apparaît comme une autre variante du *memento mori*) et propose une gravure représentant un crâne. Les contours de la gravure font penser à l'encadrement d'un miroir et, s'il n'en est pas fait mention dans le texte, l'image s'impose au lecteur comme le reflet de son apparence future :

Pour le chrétien, rien n'est plus essentiel que la connaissance de soi, parce que s'il se connaît il ne sera pas orgueilleux, voyant qu'il n'est que cendre et poussière, ni n'estimera les choses de ce monde, voyant qu'il devra promptement le quitter. Conserver ceci sous les yeux est le plus sûr remède dont il dispose pour ne pas se relâcher ni manquer de faire ce qui lui incombe⁸. (Borja, 1581 : 101)

Notons la répétition du verbe *conocerse* qui ouvre le commentaire de l'emblème. Le texte de Borja est construit sur des parallélismes : du comparatif *más importante* avec le superlatif absolu *mayor remedio*, et des termes *conocerse* avec *delante de los ojos*, comme si lecteur se trouvait, face à la gravure, comme face à un miroir. On retrouve précisément le miroir dans une autre de ses *empresas* de la seconde partie du recueil enrichi et publié en 1680 à Bruxelles : le *mote* est tiré de Job : « *Visitans speciem tuam non peccabis* » (« si tu sondes l'intérieur de toi-même, tu ne pêcheras pas »). Le commentaire souligne la vanité des hommes qui aspirent à la reconnaissance des grands de ce monde et qui se targuent de connaître princes et seigneurs alors qu'ils ne se connaissent pas eux-mêmes (Borja, 1680 : 350-351)⁹.

6 https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1008650&interno=S&posicion=219&presentacion=pagina®istrardownload=0

7 <https://archive.org/details/empresasmoralesooborj/page/n207/mode/2up?view=theater>

8 *No hay cosa más importante al hombre christiano que conocerse, porque si se conoce no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar. Tener esto delante de los ojos es el mayor remedio que puede haber para no descuidarse ni dejar de hacer lo que debe.*

9 <https://www.rae.es/archivo-digital/empresas-morales#page/367/mode/2up>

Penchons-nous justement sur l'une des plus belles vanités espagnoles du Siècle d'or, celle d'Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*¹⁰ (que certains critiques attribuent à Francisco Palacios) peinte dans les années 1650. Un jeune gentilhomme s'est endormi dans un fauteuil et rêve peut-être de tout ce qui est éparpillé sur la table et qui renvoie aux motifs traditionnels des vanités (richesse, pouvoir, arts, savoir, jeux, amour charnel...). Ou alors il a accumulé toutes ces choses qui ne lui serviront à rien, voire le desserviront, le jour de sa mort. Un crâne renversé touche le miroir¹¹ et s'y reflète en partie (on y distingue une orbite) : le crâne se trouve dans la partie très centrale de la composition. Juste à côté se dresse une bougie qui vient de s'éteindre (métaphore de la vie qui s'achève), la mèche en est encore rougeoyante et l'on voit la fumée s'élever et se refléter sur l'armure. Le peintre a placé au-dessus du miroir le phylactère et au centre du phylactère une flèche qui symbolise le temps et qui pointe en direction du jeune homme endormi. Le verbe *occidit* (« tuer ») apparaît lui aussi au-dessus du miroir comme pour renforcer l'impact du reflet. Sur le phylactère est écrit *Aeterne pungit, cito volat et occidit* (« elle blesse inévitablement, vole rapidement et assassine »). Le *mote* renforce l'idée que l'essence de l'homme tient dans sa vulnérabilité face à la mort. Comme l'écrit Marie-Claude Lambotte dans une étude sur les Vanités intitulée « La destinée en miroir » :

Que la Vanité interpelle le spectateur au point le plus sensible de son intimité psychologique montre bien qu'elle se comporte comme un miroir qui renverrait au sujet [...] l'image de sa condition existentielle. [...] C'est le crâne qui, parmi tous les autres indicateurs des Vanités : les plaisirs, la science et la philosophie, saisit le spectateur dans l'instant, de la même façon qu'il se trouve saisi chaque fois que son miroir lui transmet le message du Temps. [...] Aussi bien, le statut spécifique du crâne par rapport aux autres objets résout-il le paradoxe sémantique des Vanités dans la mesure où il supporte à la fois l'image spéculaire du spectateur (image virtuelle) en un mode de vision direct et l'image réelle qui ne demande pas d'écran [...] (Lambotte, 1991 : 36).

Le crâne semble ainsi répondre à une double fonction : il est comme un miroir qui réfléchit l'image anticipée de la destinée du spectateur et il est l'image réelle qui ne représente rien d'autre qu'elle-même et qui donne à comprendre que la condition de mortel est ce qui définit l'homme. On retrouve le même ensemble constitué d'un crâne sur un livre et d'une bougie fraîchement mouchée dans une autre Vanité de la seconde moitié du XVII^e siècle, française cette fois. Il s'agit d'une Vanité de Madeleine Boullogne¹². Le petit point rouge de la mèche

10 Huile sur toile, 152 cm x 217 cm, Real Academia de San Fernando, Madrid, <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0639>

11 Est-ce une façon de les donner comme équivalents, de transposer à chacun les caractéristiques de l'autre ?

12 Huile sur toile, 90 cm x 122 cm, musée des Beaux-Arts de Mulhouse, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Madeleine_Boullogne_Vanit%C3%A9.jpg

de la bougie est un modeste contrepoint d'arrière-plan à la riche étoffe rouge du premier plan sur laquelle s'amoncellent des livres, qui sont une référence à la vanité du savoir mais peut-être aussi à la nécessaire lecture des livres d'édification¹³. La couleur rouge délimite les deux parties (droite et gauche) du tableau. Le miroir se situe au centre de la partie supérieure et par conséquent le regard des orbites vides aussi, alors que le crâne est décentré sur la droite. Il est posé sur des livres et ce regard reflété dans le miroir est peut-être le signe de la quête d'une vie vertueuse par la maîtrise de la vie intérieure et de la connaissance de soi. Les dimensions relativement importantes du tableau (90 cm x 122 cm) font qu'il est à échelle humaine et qu'il invite le spectateur à y entrer ; il en va de même avec le tableau de Pereda (152 cm x 217 cm), mais c'est une des caractéristiques du baroque que de provoquer le spectateur et de le rendre acteur de l'expérience esthétique :

C'est alors de l'intérieur même du tableau que le spectateur est appelé à voir, inséré malgré lui dans l'arrangement des objets dont le crâne, en sa figuration réaliste, s'offre comme un double universel [...]. Aussi bien ne regarde-t-on pas une Vanité comme un autre tableau puisque le propos rhétorique de la première renvoie toujours, à travers les différents traitements qu'elle subit, à la méditation sur la Mort et le Temps. Or, ce thème défie la représentation métaphorique de l'exprimer entièrement et se condense brutalement dans la représentation du crâne qui acquiert de ce fait un statut particulier : celui du Double dans un face à face avec le spectateur dont il recouvre l'image spéculaire. (Lambotte, 1991 : 37)

Il y aurait presque un vertige, pareil à une mise en abyme du crâne face au miroir, dans une rhétorique visuelle qui exprime ce qui reste inconnaissable en soi (la mort) et qui obsède l'être humain en général, et le fidèle en particulier. Une autre Vanité, toujours de l'école française et toujours du xvii^e siècle, offre la vision d'un crâne qui, lui aussi, se reflète de face dans un miroir¹⁴. Si l'on en trace les diagonales, on s'aperçoit que le centre géométrique du tableau touche la partie droite du crâne : il y occupe une place prépondérante. Or ce qui attire le regard du spectateur ce n'est pas tant le crâne que le regard de ses orbites vides dans le reflet du miroir. À chaque fois le regard se déplace spontanément vers le reflet du miroir plutôt qu'il ne se fixe sur le crâne. Finalement, c'est comme si le spectateur était invité à contempler son propre reflet. Ce transfert du regard fait que le message porté par les Vanités ne s'adresse plus à l'homme en général, mais à chaque fidèle en particulier et dans sa part la plus intime. C'est ce que souligne Louis Marin :

13 En outre le rouge fait souvent référence à la pourpre cardinalice de saint Jérôme, modèle de pénitent qui a renoncé aux honneurs du monde pour se consacrer à la pénitence et à l'oraison.

14 Anonyme (vers 1635-1640), *Vanité*, huile sur toile, 72 cm x 98,5 cm, Paris, musée du Louvre, RF 1946 15, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10065398>

La tête de mort est un masque, mais un masque qui serait sous chaque visage et que chaque visage cacherait comme un masque de chair. [...] la tête de mort est l'universel autoportrait qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l'œil de chacun. (Marin, 1991 : 29).

Le miroir comme le crâne invitent à la connaissance de soi et à la prise de conscience que le temps est compté. Dans l'Espagne de la Réforme catholique, il s'agit d'une première étape qui ne doit pas jeter le fidèle dans le désespoir, mais qui doit l'amener, par l'usage du libre-arbitre (choix éminemment intime) à travailler au salut de son âme qui est la part éternelle de son être. De fait, le dédoublement du crâne dans le miroir montre que ce n'est pas l'homme qui contemple son reflet mais le crâne lui-même : cet effet spéculaire duplique certes la force du message mais peut aussi vouloir dire qu'il faut regarder au-delà du miroir, par-delà le reflet qui peut être trompeur¹⁵, en suivant une dialectique propre au baroque.

Dans le dogme catholique c'est par la pénitence que le fidèle rachète ses péchés et se réconcilie avec Dieu. De fait le crâne est très présent dans les portraits de pénitents parce qu'il est une marque de spiritualité, de victoire contre la chair. Marie-Madeleine est la pénitente par excellence : avant sa conversion, elle est au cœur du discours des vanités. Elle est célébrée pour sa beauté physique, sa sensualité, les mondanités que sa vie de courtisane lui offre. En choisissant d'aimer le Christ, Madeleine est à son tour aimée de lui et l'amour change de nature, il devient amour spirituel. Cette transformation est marquée par des vêtements plus modestes et une chevelure moins spectaculaire. Dans le tableau de Georges de La Tour *La Madeleine au miroir* (ou *La Madeleine pénitente*), la jeune femme est face à un miroir et un crâne, de profil, est posé sur un livre¹⁶. Il cache le bougeoir dont seule l'extrémité de la flamme est visible (notons que la bougie n'est pas éteinte comme dans les Vanités ; cette flamme est celle de la vie spirituelle). La lumière rend presque translucides les doigts de Madeleine, comme si son corps était spiritualisé ; et c'est la même chose pour le crâne. Dans le miroir, ce n'est pas la bougie ou l'arrière du crâne qui se reflète (comme le voudrait la logique) mais son profil avec, encore une fois, l'orbite qui capte le regard du spectateur. Or Madeleine ne semble pas voir, ni même regarder, le crâne qui apparaît dans le miroir. Elle n'en a pas besoin, peut-être parce qu'elle le touche ou parce qu'elle regarde au-delà du miroir. Son regard semble même dirigé à l'intérieur d'elle-même, comme si elle n'avait plus besoin des yeux du corps (on ne peut s'empêcher de penser à sainte Thérèse d'Ávila). Le regard de Madeleine guide celui du spectateur vers une dimension qui n'est pas spatiale mais spirituelle (et qui est peut-être le résultat des lectures contenues dans les livres sur lesquels repose le crâne). Le crâne dans les portraits de pénitents est

15 Il existe plusieurs courants, philosophiques et moraux, que nous ne développerons pas ici, qui insistent sur le caractère trompeur du reflet.

16 Huile sur toile, 1635-1640, 113 cm x 92,7 cm, Washington, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/artworks/54386-repentant-magdalen>

ainsi bien plus qu'un support de méditation (encouragé, on le sait, par Ignace de Loyola) ou un symbole de *memento mori* ou de *vanitas*. Dans le *Saint François d'Assise dans sa tombe* de grand format peint par Zurbarán¹⁷, le crâne occupe une position centrale dans le tableau qui souligne son rôle fondamental. Il pourrait être un miroir car le visage du pénitent est dans l'ombre et c'est le crâne qui fait office de visage, comme s'il y avait un mouvement réflexif. Paolo Tanganelli a montré l'influence de la mystique de saint Jean de la Croix sur les portraits de saints de Zurbarán. Ainsi, le visage enveloppé de ténèbres (fréquent dans ces portraits) pourrait renvoyer à la doctrine de saint Jean de la Croix sur les « obombrations » :

[...] dans le commentaire de la Flamme, les lueurs des flambeaux se transforment en ombres suaves, qui représentent les plus hautes grâces concédées par Dieu à l'homme au cours de sa vie terrestre : [et il cite saint Jean de la Croix] : « Parce que ces splendeurs s'appellent d'un autre nom : obombrations [...]. Pour l'intelligence de ceci, il faut savoir qu'obombration veut dire : comme d'ombre, et faire de l'ombre : c'est comme protéger, gratifier et faire des faveurs, parce que couvrir de son ombre, c'est signe que la personne de qui elle l'est, est proche pour faire des faveurs et protéger »¹⁸. (Tanganelli, 2014 : 72)

Le crâne dans les portraits de pénitents participe de la recherche de l'union intime de l'âme avec son créateur. Ainsi, le regard de saint François dirigé vers le crâne (l'autre variante, dans les très nombreux portraits du saint peints par Zurbarán, est le regard dirigé vers le ciel) correspond, d'après Paolo Tanganelli, à la première étape de méditation-contemplation, c'est-à-dire à la voie purgative, phase de purification de la « nuit obscure » (en référence au poème de saint Jean de la Croix) au cours de laquelle Dieu et l'âme restent face à face, dans une absolue solitude. Le fond indéfini plongé dans la pénombre accentue cet effet de solitude et de silence. Le crâne évoquerait ainsi la négation du monde sensible et serait même « le non-lieu où se déroulent les noces mystiques : le mont Carmel et donc, indirectement, le Golgotha (ou "lieu du crâne") » (Tanganelli, 2014 : 74)¹⁹. Le crâne posé au pied de la croix est celui d'Adam. Or si Dieu a sculpté son image dans la glaise, Adam est, à l'origine, le miroir de Dieu. Cette ressemblance a été perdue après le péché originel mais le Christ par son sacrifice

17 *Saint François d'Assise dans sa tombe* (v. 1630-1634), huile sur toile, 204 cm x 112 cm, The Milwaukee Art Museum. <https://blog.mam.org/wp-content/uploads/2010/10/Zurbaran-552x1024.jpg>

18 [...] porque estas se llaman por otro nombre obumbraciones [...]. Para inteligencia de lo cual es de advertir que obumbramiento quiere decir hacimiento de sombra, y hacer sombra es tanto como amparar y hacer favores. Porque, llegando a tocar la sombra, es señal que la persona cuya es, está cerca para favorecer y amparar. L'auteur souligne que chez Grégoire de Nysse (335-394), le visage enveloppé de ténèbres, « incarne Dieu lui-même dans la phase ultime de sa connaissance ».

19 L'auteur renvoie aux iconotextes *Montecillo de perfección* reproduits par le graveur Diego de Astor que Jean de la Croix donnait aux méditants qu'il dirigeait et qui constituent l'anamorphose d'un crâne.

a racheté cette faute et le pénitent, au terme du parcours mystique, participe à la réconciliation qui permet à Dieu de se reconnaître à nouveau en lui. L'intimité atteint ainsi son paroxysme puisque Dieu divinise le fidèle, le modelant véritablement à son image. Célébrer la part de divinité en l'homme, souligner la puissance de Dieu qui le transfigure, c'est précisément ce que donnent à voir deux *emblèmes* : l'un de Juan de Borja, l'autre de Francisco de Villava, prêtre de Jabalquinto (localité proche de Baeza) lorsque sont publiées ses *Empresas espirituales y morales* en 1613. Le miroir présent dans les gravures révèle à l'homme que Dieu peut se voir et se reconnaître en lui, dans une intime réciprocité. La *pictura* de l'emblème du premier auteur représente un soleil se reflétant dans un miroir. Le *mote latin*, *Splendor divini amoris* (« splendeur de l'amour divin ») annonce un commentaire où domine le champ sémantique de la lumière :

[...] par l'intercession de l'amour divin, notre âme peut s'élever au plus haut degré qui peut être atteint, qui est l'union avec Dieu lui-même, en conformant en tout point sa volonté avec la sienne, ainsi l'âme est tellement enrichie et emplie de lumière, que non seulement elle resplendit en soi, mais qu'à son tour elle communique cette splendeur aux autres, leur apportant aide et lumière, afin qu'elles s'enflamment dans ce même amour²⁰. (Borja, 1680 : 378-379)

Le phénomène décrit par Juan de Borja est essentiel car il montre que le fidèle doit diffuser à son tour la lumière qu'il reçoit de Dieu. Si l'exemple à suivre est la vie du Christ, Dieu qui s'est fait chair, en miroir la vie du chrétien doit devenir exemplaire et traduire en actes cette loi inscrite dans son intimité. Cet emblème est une parfaite illustration de la devise jésuite « la contemplation dans l'action », ce qui ne peut nous étonner puisque Juan de Borja est très proche des soldats de Dieu. D'autre part la proximité avec la sensibilité mystique est évidente car sainte Thérèse mentionne elle aussi le miroir dans un passage du *Libro de la vida* :

Récitant un jour l'office dans le chœur avec les autres religieuses, je me trouvais dans un grand recueillement, et il me sembla que mon âme était tout entière comme un clair miroir et que Jésus-Christ notre seigneur n'était pas seulement au milieu d'elle comme dans son centre, tel que j'ai coutume de le voir, mais aussi en chacune de ses parties, et que toutes ces mêmes parties étaient aussi imprimées en lui par une communication pleine d'amour et de tendresse que je ne saurais exprimer²¹. (Teresa de Jesús, 1993 : 473)

20 [...] por este medio del amor divino, puede nuestra alma subir al más alto grado que se puede alcanzar, que es unirse con el mismo Dios, conformando en todo su voluntad con la suya, con esto queda una Alma tan enriquecida y tan llena de luz, que no sólo resplandece ella en sí, sino el resplandor que tiene, le comunica a los demás, ayudándoles y dándoles luz, para encenderse en el mismo amor. <https://www.rae.es/archivo-digital/empresas-morales#page/395/mode/2up>

21 Traduction du père Ribéra, *Vie de Sainte Thérèse écrite par elle-même*, Paris, Imprimerie de Cosson, 1839, p. 285-286. *Estando una vez en las Horas con todas, de presto se recogió mi alma y parecióme ser como un espejo claro toda, sin haber espaldas ni lados ni alto ni bajo que no*

L'adjectif *amorosa* renvoie à la définition de *Íntimo* proposée par Covarrubias (*el muy amado*). Et Juan Francisco de Villava reprend à son compte l'image du soleil se reflétant dans un miroir (I, 43) pour célébrer l'intimité ultime qui se noue entre Dieu et l'homme, car l'homme est à l'image de Dieu :

Le soleil se contemple dans la matière étincelante / et celui qui la regarde dira / qu'il est rien de moins que le soleil second de ce soleil premier / car c'est un prodige / de voir que si une âme se sublime en charité, / Dieu lui imprime son apparence de telle sorte / que celui qui vient à le voir / peut l'appeler Dieu en ressemblance, / car il est un soleil second / du Christ soleil de l'univers²². (Villava, 1613 : 99 r°)

L'intimité atteint son parfait accomplissement avec l'identification du croyant à son créateur « *Pues es un sol segundo / De Christo sol del universo mundo* ». L'enjambement souligne cette union intime du fidèle avec son créateur à travers l'image du Christ, incarnation de Dieu. Dans cette opération de régénération de l'être se produit un phénomène spéculaire : le fidèle, acteur de sa divinisation, de sa spiritualisation atteint à son tour un état de perfection :

Le miroir n'a pas seulement pour fonction de refléter une image ; l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration²³ entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple. L'âme finit par participer de la beauté même à laquelle elle s'ouvre, (Chevalier, Gheerbrant, 1982 : 638)

Dans la deuxième Épître aux Corinthiens, saint Paul (1-67 après J.-C.) fait allusion à cette transfiguration :

Et nous tous qui, le visage découvert, réfléchissons comme en miroir la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, allant de gloire en gloire, comme de par le Seigneur, qui est esprit²⁴. (2 Cor 3, 18)

Le symbolisme catoptrique exprime l'intimité de la relation avec la divinité mais, en outre, le miroir, bien plus qu'un instrument de connaissance de soi, contient la promesse de transformation de l'homme. Un peu plus tard, Clément

estuviese toda clara, y en el centro de ella se me representó Cristo nuestro Señor como lo suelo ver. Parecíame en todas partes de mi alma le vía claro como en un espejo, y también en este espejo [...] se esculpía todo en el mismo Señor por una comunicación que yo no sabré decir, muy amorosa.

22 *Mírase el sol en el bruñido acero / y dirá quien le mira / Que es sol segundo, de aquel sol primero / no menos pues admira / ver que si un alma en caridad seapura, / Le estampa Dios de suerte su figura, / Que quien a verle alcança / Puede dezirle Dios en semejança / Pues es un sol segundo/De Christo sol del universo mundo.* <https://archive.org/details/empresasespirtuooivill/page/n204/mode/1up>

23 Il faut entendre « configurer » au sens vieilli ou littéraire de « donner une forme ».

24 *Le Nouveau Testament*, traduit par Pierre de Beaumont, Paris, Fayard-Mame, 1981, p. 466-467.

d'Alexandrie (vers 150-215) est encore plus explicite : selon lui, se connaître est une science, la plus importante de toutes, car qui se connaît connaîtra Dieu et par cette connaissance sera rendu semblable à Dieu²⁵.

Adam a provoqué la division, la séparation, le divorce avec Dieu : c'est pourquoi son crâne se trouve au pied de la croix du Christ qui, par le sang versé, réunit l'homme et son créateur. De la même manière que l'homme se reconnaît dans le reflet que lui renvoie le miroir, il se reconnaît dans le crâne (qui fait référence au crâne d'Adam). Crâne et miroir sont le signe de la division et en même temps les instruments d'un espoir en une vie dissimulée derrière chacun d'eux, marquant le désir de fusion et d'immortalité. Ainsi, ce qu'écrit Anne-Élisabeth Spica à propos de la gravure d'emblème se vérifie de façon aussi éclatante dans les tableaux que nous avons explorés :

De même qu'on ne peut accéder à l'image spirituelle autrement que par la matérialité d'un objet, hiéroglyphique de l'Idée, de même l'emblème, en tant qu'image matérielle, a tout du voile sensible posé sur les idées par l'intermédiaire des choses. Il est une chose qui en un premier temps au moins représente la chose qu'il porte gravée. D'un autre côté, en tant que relation symbolique, cette dernière est signification en acte, est programme de révélation du vrai. L'image symbolique est la concrétisation à la fois du voile, de la nécessité de ce dernier, et de la manière dont sans le voile il ne peut pas y avoir d'accès à la vérité dans sa pureté. Non seulement parce qu'elle serait trop aveuglante, mais surtout parce que dévoilée, elle est parfaitement obscure ; voilée, elle est diaphane. (Spica, 1996 : 139)

Crâne et miroir se prêtent particulièrement bien à la dialectique baroque en offrant au spectateur plusieurs niveaux de lecture : le miroir est objet de vanité mais aussi d'embellissement moral ; le crâne est un rappel du *memento mori* mais aussi la promesse d'une possible rédemption. Cette iconographie élaborée et mise en scène invite le fidèle, dans une exploration de l'intime, à travailler, en son âme et conscience, à son salut, grâce aux pratiques vertueuses que propose la vie spirituelle particulièrement riche de la Contre-Réforme. Ainsi, le face à face avec la mort est dépassé : « Mourir pour ressusciter, vivre et pécher pour être rédempté » (Tapié, 1991 : 19). Le succès du motif iconographique du crâne ne s'est pas démenti au fil des siècles : nous en voulons pour preuve la persistance des Vanités dans la peinture contemporaine, qui invitent l'être humain, en d'autres temps, à poursuivre la même réflexion sur sa condition.

25 Voir Courcelle, 1974 : 77-78.

Bibliographie

- ANSALDI, Saverio, *L'Imagination fantastique : images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Miroir : essai sur une légende scientifique. Révélation, science-fiction et fal-lacies*, Paris, Seuil, 1978.
- BARDIÈS-FRONTY, Isabelle, WALTER, Philippe (dir.), *Le Bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2009.
- BOREL, France, « Plus que le nu ou la passion anatomique », in *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Genève, Skira, 1990, 159-185.
- BOREL, France, *Le Peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.
- BORZELLO, Frances, *Femmes au miroir : une histoire de l'autportrait féminin*, trad. Marie Muracciole et Hélène Borraz-Bourmeau, Londres, Thames & Hudson, 2019.
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria, « Les modalités de l'intime dans la littérature emblématique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles », *e-Spania*, 2020, n° 37, doi : [10.4000/e-spania.37152](https://doi.org/10.4000/e-spania.37152).
- CARERI, Giovanni, *Caravage : la peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.
- COURCELLE, Pierre, *Connais-toi toi-même : de Socrate à saint Bernard*, Paris, Études augustiniennes, vol. 1, 1974-1975.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CZORNY, Alain, *Le Crâne, « tête de vie »*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2017.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993.
- HUGEDÉ, Norbert, *La Métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1957.
- JACKSON, A.F, « The convex mirror as Vanitas symbol », *Notes in the History of Art*, 1985, vol. 4, n° 2-3, 51-54.
- JÓNSSON, Einar Már, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- JOUDRIER, Pascal, *Un « miroir » calviniste. Les Emblemes, ou Devises Chrétiennes de Georgette de Montenay et Pierre Woëriot, 1567/1571*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », n° 169, 2020.
- LAMBOTTE, Marie-Claude, « La destinée en miroir », in Alain Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, 31-41.
- LATOUR, Marielle et al. (dir.), *Le crâne, objet de culte, objet d'art*, Marseille, musée Cantini, 1972.
- MARIN, Louis, « Les traverses de la Vanité », in Alain Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, 21-30.
- MICHAUD, Jocelyne, *Récurrences et ambivalences de la vanité dans l'art contemporain : le crâne comme prétexte*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2019.
- OCISOVAI, Dóra, « Espaces visibles et invisibles : le miroir dans la peinture française des XVII^e-XVIII^e siècles », *Ostium*, 2015, vol. 11, n° 2, Scola Philosophica, 2015, 132-145.

- PHAY-VAKALIS, Soko, *Le Miroir dans l'art de Manet à Richter*, Paris, L'harmattan, 2001.
- PLANCHE-TOURON, Marie-Claire, « L'homme et son image : miroirs et reflets dans la peinture au XVII^e siècle », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2005, n° 16, « Le musée imaginaire de Jean de La Fontaine », 67-72.
- PUECH, Henri-Charles, *En quête de la gnose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines » (ISSN 0768-0570) ; 56, 1978.
- ROUYEYROL, Jacques (consulté le 03/06/2024) : « Le miroir (la femme) la peinture ». <https://elccari-gnanhistoiaredelartannexe.blogspot.com/2011/04/le-miroir-la-femme-la-peinture.html>
- SÉNÈQUE, *Questions naturelles*, I, 17, 4, éd. Paul Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- SOULLIER, Didier, « Les Vanités dans le théâtre de Calderón », *Études Épistémè*, 2012, n° 22, doi : [10.4000/episteme.372](https://doi.org/10.4000/episteme.372).
- SPICA, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- TANGANELLI, Paolo, « Quelques lieux (communs) de la peinture. Zurbarán et la mystique », in Ignacio Cano Rivero (dir.), *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, Bruxelles, Bozarbooks, 2014, 67-74.
- TAPIÉ, Alain, « Décomposition d'une méditation sur la Vanité », in *Id.* (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, RMN, 1991, 17-19.
- TAPIÉ, Alain (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, RMN, 1991.
- TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.