

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle 7
Étude d'une œuvre...

NICOLAES VAN VEERENDAEL (Anvers, 1640 – Anvers, 1691)

VANITÉ

Vers 1680



Fiche technique

Huile sur bois

H : 0,34 x l : 0,46

Tableau acheté en 1989 par le musée de Caen à la galerie Hoogsteder de La Haye.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1640 : naissance à Anvers. Fils du peintre Guillaume Van Veerendael, il est très tôt formé par son père.

1657 : Veerendael est membre de la guilde des peintres d'Anvers. Il a pour maîtres et modèles Daniel Seghers et Jan Davidsz De Heem. Il mène une existence réglée et laborieuse à Anvers, consacrée essentiellement à la peinture de fleurs et occasionnellement à quelques vanités.

1660-1669 : son œuvre subit l'influence de Seghers : intensité, brillance et pureté des couleurs.

1670-1679 : il peint des bouquets plus denses, inspirés de certaines compositions allongées de Jan Davidsz de Heem. Il instaure un dialogue entre les différents éléments de ses tableaux, fleurs, objets, insectes. Ses compositions sont plus ouvertes.

1680-1691 : sa technique est plus libre, les glacis moins soignés. Ses bouquets sont plus tourmentés, avec quelques tiges contournées, des fleurs saisies à la fin de leur épanouissement. Un sentiment général de vanité habite les œuvres de sa maturité.

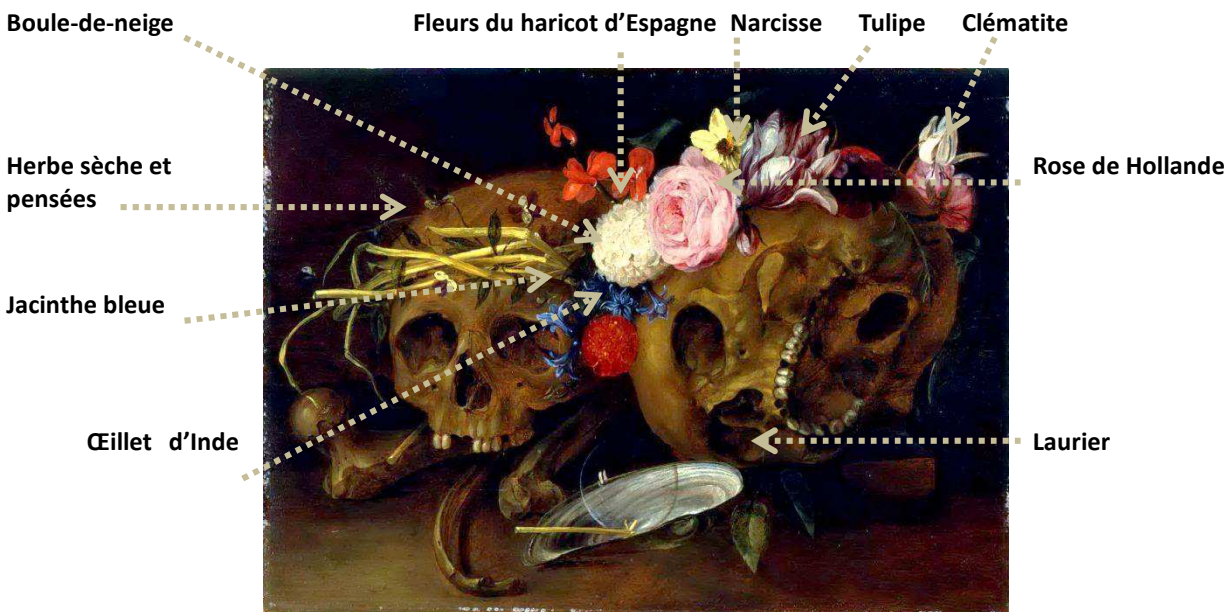
ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Présentation

Sujet

Les vanités sont une méditation sur la destinée humaine. Thématique fondamentale qui traverse la littérature et la peinture plutôt que genre pictural, elles attirent l'attention sur la fragilité des biens terrestres et des plaisirs mondains face à l'inéluctabilité de la mort. C'est l'objectif du tableau de Nicolaes Van Veerendael, qui nous présente deux crânes : celui de gauche, vu de face, est posé sur des ossements (fémur, radius et côte) ; celui de droite, renversé, repose sur un petit socle de bois. Il s'agit sans doute d'un couple, uni dans la mort.

Le crâne de gauche porte une couronne de paille tressée agrémentée de fleurettes violettes et blanches, sans doute des pensées ; tandis que le crâne de gauche est orné de fleurs plus colorées et opulentes. Au premier plan, une bulle de savon tient encore à l'extrémité d'une paille, posée sur une grande coquille nacrée à côté de quelques feuilles de laurier.



Composition

Chacun des crânes occupe une moitié du tableau, mais cette répartition ne divise pas le tableau en deux car les éléments placés au centre rassemblent les deux parties. Les fleurs, la coquille et la bulle forment des liens qui unissent les deux crânes et constituent en quelque sorte des « passages » qui incitent le regard du spectateur à explorer les différents éléments du tableau.

Les éléments du premier plan ainsi que l'« architecture » complexe des crânes donnent à la scène son volume et créent un espace presque autonome, construit autour des objets, sans référence à un décor. Ici le fond est sombre et neutre, il n'indique aucun espace identifiable. À peine peut-on supposer que les objets sont posés sur une table. Le contexte est donc discret, pour ne pas dire absent, et la scène n'en est que plus saisissante.

Lumière et couleurs

Les coloris sont contrastés : un premier ensemble, composé des crânes, des ossements, de la table et du fond, est presque monochrome, sombre et brun-noir. De ce premier groupe se détachent nettement des éléments clairs aux couleurs vives (la paille, les fleurs, la coquille et la bulle). Par ce contraste, ils apparaissent comme des attributs distincts de leurs supports. La lumière semble venir de la gauche et éclaire particulièrement la partie centrale du tableau.

Vanités

Contexte

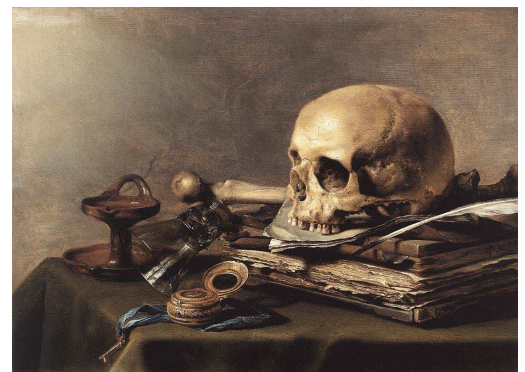
Les tableaux de vanités s'inscrivent dans une longue tradition qui commence dès l'Antiquité grecque et romaine. Cependant, le thème se développe particulièrement durant la première moitié du XVII^e siècle. Les événements historiques ne sont pas sans doute pas étrangers à ce succès. Guerre de Trente ans (1618-1648), épidémies de peste, famines se succèdent au cours du siècle. Les États européens se trouvent dans des conditions économiques désastreuses, en raison de la crise grave qui a touché le continent et des lourds investissements militaires engagés par les gouvernements. La finitude de l'homme, la fragilité de son existence et de ses biens sont des thèmes particulièrement chers à cette époque troublée.

« Vanité des vanités, tout est vanité... »

Dans ce contexte, ce verset de l'*Éclésiaste* constitue un thème de prédilection de la méditation chrétienne. Dans les pays latins de tradition catholique, les vanités s'appuient sur la représentation des saints ou les allégories antiques. Les peintres du nord de l'Europe, y compris ceux des Pays-Bas du sud (pourtant sous domination espagnole et catholique), recourent plutôt aux tableaux d'objets pour inviter à renoncer aux plaisirs des sens et à se tourner vers Dieu. L'influence de la Réforme touche tout le nord de l'Europe. Or, la pensée protestante voit dans le culte des saints et de la Vierge une idolâtrie. Pour cette raison, certains chefs religieux protestants, notamment Jean Calvin, ont encouragé la destruction des images religieuses dont l'adoration était considérée comme une hérésie païenne. Sous cette influence, les vanités flamandes remplacent les figures humaines par des objets du quotidien, qui vont servir d'appui à la méditation morale et religieuse. Des crânes subsistent parfois, comme dans cette *Vanité* de Veerendael, comme simple souvenir de l'individu disparu. Les tableaux de dimension modeste se multiplient pour servir d'appui à une forme de dévotion intime, éloignée des fastes de l'Église et des tourments de l'histoire.

Vers 1620-1630, la représentation dominante de la nature morte hollandaise est le « déjeuner monochrome » : un nombre restreint d'éléments rassemblés sous un éclairage diagonal est présenté dans une harmonie brune ou grise (Pieter Claesz et Willem Claesz Heda). Puis, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le souci de composition et de couleur se développe chez des artistes comme de Heem, Kalff et Van Aels. L'analyse de la composition du tableau de Van Veerendael a mis en évidence des traces de ces deux tendances, la première étant présente dans la sobriété du fond et des crânes, la seconde dans les attributs colorés qui se superposent à ce premier ensemble. On peut ajouter que cette dissemblance s'explique également par la double source d'inspiration de Veerendael lui-même, peintre de fleurs avant tout, mais influencé aussi par l'esprit des vanités à la fin de sa vie. C'est aussi ce double courant qui s'illustre dans l'opposition entre l'austérité du fond et des ossements et l'opulence précieuse des fleurs et du premier plan.

Attrance-répulsion, tels sont les deux sentiments suscités par le tableau et ses assemblages improbables : frayeur et répulsion pour la mort crûment signifiée par les crânes et les ossements ; attirance pour les riches coloris des fleurs épanouies, pour leurs courbes gracieuses et pour la légèreté de la bulle en suspension. Les vanités cultivent l'art de l'ambivalence... Tout le paradoxe de la peinture de vanité consiste en ce que le peintre, par toutes les techniques de son art, capte et même immortalise la beauté du monde, tout en contribuant à le dénigrer en montrant sa fugacité.



Pieter Claesz, *Vanité-nature morte*, 1630, Cabinet Royal de Peintures Mauritshuis, La Haye

Symboles

Amour

Cette *Vanité* est en quelque sorte un double portrait ironique, celui de deux époux disparus et de ce qu'il reste de leur amour. Comme d'autres, ils ont dû croire que le lien qui les unissait était au-dessus de tout. Dans la mort, leur union devient pourtant dérisoire : leurs crânes sont simplement côte à côte, l'un des deux étant même renversé, réduisant à néant aux yeux du spectateur l'harmonie de la relation et la beauté des corps. Leurs orbites sont vides de tout regard, nulle trace ne subsiste de ce qu'ils ont tant aimé.

Le tableau de Veerendael est aussi une dénonciation de la chair et de ses plaisirs : de la beauté des corps, il ne reste plus que les os. La couronne de paille qui ceint le crâne de gauche est une allusion au verset du premier *Épître* de Saint Pierre (1. 24,25) : « Car toute chair est comme l'herbe et toute sa gloire comme fleur d'herbe ; l'herbe se dessèche et sa fleur tombe ; mais la parole du seigneur demeure pour l'éternité. » La chair et ses désirs sont dérisoires et fugitifs ; celui qui se croyait roi du monde ne règne que sur le néant. Comble de l'horreur, le désordre dont témoigne le crâne renversé signifie peut-être que la mort les a pris tôt, par surprise, en pleine « fleur de l'âge »...

Brièveté de la vie

Les vanités montrent en effet la fugacité de l'existence humaine. Ici, plusieurs éléments indiquent le caractère éphémère de la vie : les crânes tout d'abord, qui montrent la mort qui nous attend ; mais aussi les fleurs, dont la beauté est si fragile, comme en témoigne tout particulièrement la tulipe dont les pétales sont comme de la soie froissée. La bulle de savon est également une belle image de la fragilité de l'existence : suspendue à la paille par laquelle elle a été soufflée, elle est comme la vie de l'homme suspendue dans l'Éternité de Dieu comme un instant. On peut y voir aussi l'indice d'une vie fauchée avant l'heure, comme un jeu abandonné en cours de partie. L'homme, comme un enfant, prenait son jeu au sérieux mais vivait pourtant insouciant, sans conscience de sa véritable destination.

Il faut au contraire avoir constamment à l'esprit l'image d'une vie simplement « prêtée » à l'homme et pouvant à tout moment lui être reprise. On peut penser ici à la morale stoïcienne, née également dans une époque troublée (déclin du monde hellénistique au III^e siècle avant Jésus Christ) et redécouverte à la Renaissance. Sensible à la brièveté de la vie, à l'impuissance de l'homme face à l'ordre de l'univers, le *Manuel* d'Epictète présentait la vie comme un voyage en mer (Epictète, *Manuel*, VII) : « Il en est de la vie comme d'une navigation. Si l'on relâche, et que l'on t'envoie faire de l'eau, accessoirement tu pourras sur ta route ramasser un coquillage ou un oignon, mais il faut toujours avoir l'esprit tendu vers le navire, te retourner sans cesse pour voir si le pilote ne t'appelle pas, et, s'il t'appelle, laisser tout cela pour ne pas te voir lié et jeté à bord comme un mouton : de même dans la vie, si au lieu d'un coquillage ou d'un oignon, tu as une femme et un enfant, rien n'empêche ; mais si le pilote t'appelle, cours au vaisseau, en laissant tout cela, sans te retourner. Si tu es vieux, ne t'éloigne pas trop du navire, pour ne pas risquer de manquer à l'appel. »

Espérance

Le tableau n'offre pourtant pas une vision totalement pessimiste de l'existence. L'espérance y est également présente. En effet, il montre aussi la splendeur de la Création à travers les couleurs et les fleurs. La symbolique des fleurs, dans son ambivalence même, en témoigne également : le pavot évoque le sommeil éternel et le narcisse symbolise la mort et l'amour vain de soi-même ; de même, la jacinthe, qui était utilisée lors de funérailles, est la figure de la mort, mais de couleur bleue, elle est symbole du Christ, ce qui est confirmé ici par la présence de la couronne de paille pouvant rappeler la couronne d'épines qui a servi à tourner le Christ en dérision. Cette évocation de Jésus signifie un salut possible pour l'homme et un amour divin plus fort que celui de l'homme. De même, la rose évoque l'amour universel de Marie et l'œillet, image de la Passion du Christ, est aussi le symbole de la fidélité et de la victoire de l'amour sacré.

Le tableau évoque donc un attachement humain transcendé par l'amour divin, universel et éternel, rappelant ainsi que tout amour terrestre est constamment nourri et soutenu, le plus souvent inconsciemment, par l'amour que Dieu porte aux hommes. De même, la grâce d'un visage et d'un corps aimés n'est qu'une des multiples facettes de l'universelle beauté de la Création. Là encore, l'être humain n'en est que l'éphémère réceptacle, il ne possède pas cette beauté en propre, elle lui vient de Dieu. Mais seule l'épreuve de la mort est capable d'en faire la démonstration : l'attachement humain est tel qu'il ne renonce pas facilement à posséder ce qu'il aime. La mort le confronte pourtant à cette nécessaire séparation et lui enseigne dans la douleur la vérité de sa condition. Par la mort, la chair devient repoussante, toute beauté la quitte et l'aimé reste seul en dépit de son désir. À partir de ce moment, il ne peut plus ignorer que rien de ce qu'il est et de ce qu'il aime n'existe en dehors de Dieu. Ce à quoi l'homme attache de la valeur émane de son créateur, c'est précisément ce que lui rappellent les vanités.

Les Pays-Bas et Anvers au XVII^e siècle

Les Pays-Bas, après avoir été bourguignons à la fin du XIV^e siècle et durant le XV^e siècle, sont passés aux mains des Habsbourg à la fin du XV^e siècle par le mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. En 1556, Charles Quint, malade et déçu par ses échecs, abdique son pouvoir et lègue à son fils Philippe II l'Espagne, les Pays-Bas, les Indes occidentales et les domaines italiens, qui constitueront le domaine de la branche espagnole des Habsbourg.

À partir du milieu du XVI^e siècle apparaissent alors des mouvements de rébellion, notamment contre la présence espagnole et la répression à l'égard des protestants. Après une période de guerres, les Pays-Bas du nord, calvinistes, se libèrent de la domination des Habsbourg et prennent le nom de Provinces-Unies en 1579.

Le sud, catholique, est resté sous domination espagnole. Anvers en est le principal centre artistique. Au XVI^e siècle, la ville d'Anvers est la ville la plus riche d'Europe. Tout le commerce d'outre-mer des possessions espagnoles se concentre dans son port. Elle s'affirme aussi comme la capitale artistique des Flandres et les artistes s'y inspirent des modèles italiens. Ainsi, comme le fera Frans Floris à leur suite, Jérôme Bosch, Quentin Metsys, Mabuse et Jan Van Scorel accomplissent des voyages à Venise et à Rome, où ils acquièrent le sens du monumental et de la perspective italienne.

Quelles que soient les rivalités économiques, religieuses et politiques qui opposent les Pays-Bas méridionaux aux Pays-Bas septentrionaux, la scission culturelle et artistique des Flandres est en grande partie arbitraire. En réalité, les échanges entre les provinces du nord et celles du sud entraînent des influences réciproques.

Précieuses tulipes

Venue de Constantinople, la tulipe est cultivée dans les Pays-Bas à partir de la fin du XVI^e siècle. Le Néerlandais Emanuel Sweerts publie un des premiers catalogues de vente d'oignons de tulipes, le *Florilegium*, imprimé en 1612.

La tulipe devenant bientôt un article de luxe convoité et un signe de richesse, de nombreuses variétés voient le jour, notamment les tulipes « cassées », marbrées ou flammées, qui sont particulièrement prisées. La variété « Semper Augustus », que Van Veerendael a représentée dans ce tableau, est l'une des plus précieuses.



Tulipe « Semper Augustus »

Vanités

Une montre, une horloge, un sablier, une fleur à demi fanée, l'équilibre instable d'un objet, ou plus explicitement un crâne, rappellent que tous les biens terrestres sont éphémères et futiles, comparés à la mort et à la parole divine. Les vanités sont des tableaux qui interpellent le spectateur et lui donnent à voir les choses du monde qui lui procurent du plaisir ou qu'il admire comme des divertissements éphémères, voués à la mort. La vogue de ces tableaux au XVII^e siècle dans le nord de l'Europe peut s'expliquer par l'enrichissement des Pays-Bas septentrionaux, qui libérait les appétits de luxe des marchands. Il suffit de rappeler les vanités d'apparat hollandaises, dans lesquelles la riche orfèvrerie côtoie la porcelaine de Chine, le couteau au manche en ébène travaillé de nacre et d'ivoire, les épices rares et les précieuses tulipes. La religion réformée insiste alors sur la tempérance et la manière la plus sage de jouir des biens terrestres dont les élus ont reçu l'usufruit en partage. Il faut pourtant corriger quelques idées courantes concernant les Vanités.

Contre quelques préjugés

Souvent assimilée à tort à un type particulier de Nature morte, la vanité n'est pas un genre pictural, mais plutôt un sujet de méditation. Son origine remonte au moins à l'Antiquité grecque et a nourri aussi bien la réflexion philosophique que la littérature ou la peinture. Il traverse les siècles et les arts sous des formes diverses, qui vont de la composition d'objets au portrait, en passant par le trompe-l'œil et la scène de genre.

Les compositions d'objets sont en effet connues dans l'art grec dès le III^e siècle avant Jésus Christ et y ont déjà une signification qui dépasse leur valeur décorative : comparables à des offrandes rituelles, ils témoignent de la gratitude des hommes pour les bienfaits accordés par les dieux. Sur le plan philosophique, les stoïciens développent également, en Grèce puis à Rome, une réflexion approfondie sur la fugacité des biens terrestres, à travers leur distinction entre les choses qui sont « prêtées » à l'homme par la destinée (la vie, ceux qu'il aime, ses possessions matérielles, la beauté...) et celles qui lui sont « données » (la volonté et la raison), seules véritablement en son pouvoir (cf. Etude, page 4, « Brièveté de la vie »). Nul doute que ce patrimoine a été transmis par les humanistes de la Renaissance à l'Europe tout entière et qu'il nourrit la peinture de vanités. On ne peut donc réduire le sentiment de la finitude qui envahit la peinture et la pensée du XVII^e siècle à ses sources bibliques.

Notons également que si les Pays-Bas ont été particulièrement sensibles à cette thématique, il n'en reste pas moins que le sentiment de vanité de l'existence est présent dans d'autres pays d'Europe : dès le XVII^e siècle, on trouve de grands peintres de vanités ailleurs, notamment en France (Linard, Lhomme) ou en Espagne (Solimena, Carion).

Natures mortes, scènes de genre, portraits de saints : les Vanités au-delà des genres

Dans le Nord de l'Europe, le discours sur la vanité est conduit de façon indirecte : sous l'influence de la Réforme, la figure humaine est écartée de la peinture morale et religieuse et les tableaux de vanités n'y font allusion que par l'insertion de portraits ou de crânes. Ainsi les tableaux de vanités y sont-ils le plus souvent des natures mortes.

Mais en réaction à ce rejet protestant de la figure, la Contre-Réforme et le Concile de Trente ont encouragé dans les pays catholiques le culte des saints comme intercesseurs entre les hommes et Jésus-Christ. Dans cet esprit, les vanités du Midi privilégient la figure, en particulier le saint et la sainte affrontant le crâne, qui évoque la mort de l'homme et le sacrifice du Christ. Saint Jérôme, Marie-Madeleine, les ermites, mais parfois aussi les philosophes, sont alors les figures favorites des tableaux de vanités.

La thématique des vanités traverse donc aussi bien les portraits que la peinture d'histoire, la nature morte ou la scène de genre.

Le texte de référence : *L'Ecclésiaste*

L'Ecclésiaste (traduction de l'hébreu « Qohéleth », qui signifie « l'homme de l'assemblée », « le prédicateur ») fait partie des « Livres de sagesse » de l'Ancien Testament. Il a été écrit vers 250 avant Jésus-Christ, époque pendant laquelle la Palestine est gouvernée par les successeurs d'Alexandre le Grand, les lagides d'Égypte (celle-ci fait alors partie du monde hellénistique). Le texte, d'une tonalité pessimiste, est une réponse indirecte à la question que les Juifs se posaient alors face à l'influence de la culture hellénique : la joie de vivre proposée par les Grecs est-elle réalité ou illusion ?

1,2-11 :

« Vanité des vanités, dit Qohéleth,
Vanté des vanités, tout est vanité.

Prologue :

Quel profit y a-t-il pour l'homme
de tout le travail qu'il fait sous le soleil ?
Un âge s'en va, un autre vient,
et la terre subsiste toujours.
Le soleil se lève et le soleil se couche,
il aspire à ce lieu d'où il se lève.
Le vent va vers le midi et tourne vers le nord,
le vent tourne, tourne et s'en va,
et le vent reprend ses tours.
Tous les torrents vont vers la mer,
et la mer n'est pas remplie ;
vers le lieu où vont les torrents,
là-bas, ils s'en vont de nouveau.
Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire,
l'œil ne se contente pas de ce qu'il voit,
et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend.
Ce qui a été, c'est ce qui sera,
ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera :
rien de nouveau sous le soleil !
S'il est une chose dont on puisse dire :
« Voyez, c'est nouveau, cela ! »
-cela existe déjà depuis les siècles qui nous ont précédés.
Il n'y a aucun souvenir des temps anciens ;
quant aux suivants qui viendront,
Il ne restera d'eux aucun souvenir
chez ceux qui viendront après. » (...)

7,1-14 :

Mieux vaut le renom que l'huile exquise,
et le jour de la mort que le jour de la naissance.
Mieux vaut aller à la maison de deuil
qu'à la maison du banquet ;
puisque c'est la fin de tout homme,
il faut que les vivants y appliquent leur cœur.
Mieux vaut le chagrin que le rire,
car sous un visage en peine, le cœur peut être heureux ;
le cœur des sages est dans la maison de deuil,

et le cœur des insensés, dans la maison de joie.
Mieux vaut écouter la semonce du sage
qu'être homme à écouter la chanson des insensés.
Car, tel le pétilllement des broussailles sous la marmite,
tel est le rire de l'insensé.
Mais cela aussi est vanité,
que l'oppression rende fou le sage
et qu'un présent perde le cœur.
Mieux vaut l'aboutissement d'une chose que ses
prémices,
mieux vaut un esprit patient qu'un esprit prétentieux.
Que ton esprit ne se hâte pas de s'irriter,
car l'irritation gît au cœur des insensés.
Ne dis pas : Comment se fait-il
que les temps anciens soient meilleurs que ceux-ci ?
Ce n'est pas la sagesse
qui te fait poser cette question.
La sagesse est bonne comme un héritage ;
elle profite à ceux qui voient le soleil :
Car être à l'ombre de la sagesse,
c'est être à l'ombre de l'argent,
et le profit du savoir,
c'est que la sagesse fait vivre ceux qui la possèdent.
Regarde l'œuvre de Dieu :
Qui donc pourra réparer ce qu'Il a courbé ?
Au jour du bonheur, sois heureux,
Et au jour du malheur, regarde :
Celui-ci autant que celui-là, Dieu les a faits
de façon que l'homme ne puisse rien découvrir
de ce qui sera après lui. »

Du même artiste

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- *Fleurs* [salle 2]

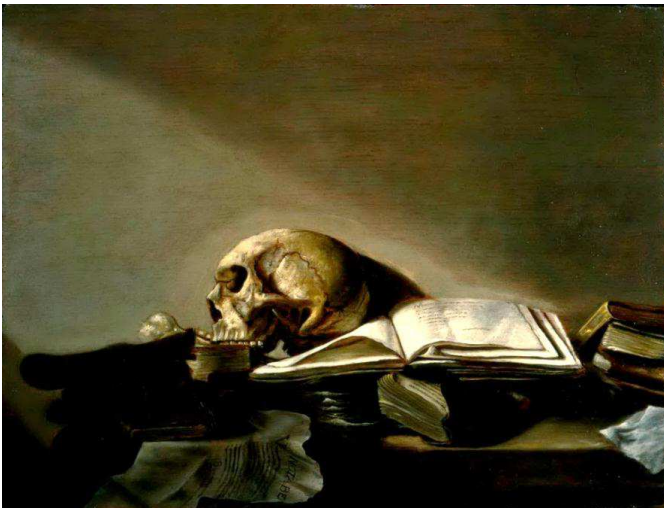
Ce tableau témoigne de la carrière de Van Veerendael comme peintre de fleurs. On peut admirer son savoir-faire illusionniste.



Sur le même thème

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Jan Davidsz de Heem, *Vanité*, avant 1636 [salle 7]



Davidsz de Heem (1606-1684) est un peintre néerlandais qui, en 1629, travaille à Leyde dans l'atelier de David Bailly. Ses tableaux antérieurs à 1636 sont des natures mortes aux livres, s'inscrivant dans le courant monochrome et austère de Pieter Claesz.

C'est visiblement à cette période que se rattache ce tableau, mais ici la nature morte est donnée à lire comme une vanité du savoir. Le tableau quasi monochrome oscille entre le gris, le beige et le blanc, et présente avec la plus grande austérité une table couverte de livres. La plupart d'entre eux, situés dans le tiers inférieur du tableau, donc dans la partie la plus sombre, sont déchirés, malmenés, écornés. Un

seul est éclairé par un faisceau de lumière qui arrive du côté gauche du tableau, mais qui éclaire en même temps une tête de mort, signe de la fin et de la fragilité de toute chose. Le travail intellectuel est donc présenté ici comme une vanité, c'est-à-dire une activité humaine qui détourne l'homme de Dieu et le divertit de sa vocation spirituelle, vocation rappelée discrètement par la signification symbolique du crâne : souvent présent au pied de la croix, il est en effet chargé de signifier la Rédemption.

- **Jacob van Walscapelle, *Nature morte de fleurs et d'insectes*, vers 1650-1675 [salle 2]**



Walscapelle est un des meilleurs peintres de fleurs d'Amsterdam de la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Il a disposé ici des fleurs aux tiges sinueuses, qui tombent d'un vase de pierre, sur lequel on distingue un dieu-fleuve et un satyre tenant une corne à boire. Les roses abondent à gauche et on aperçoit des pavots à droite, symboles de sommeil et de mort. Enfin, disséminés dans tout le tableau, des insectes donnent à la scène un aspect légèrement inquiétant typique des vanités. En effet, les insectes peuvent évoquer la putréfaction des cadavres et les papillons symbolisent la brièveté de la vie et l'âme.

- **Constantijn Verhout, *Le Peintre et son élève*, 2^e moitié du XVI^e siècle [salle 7]**

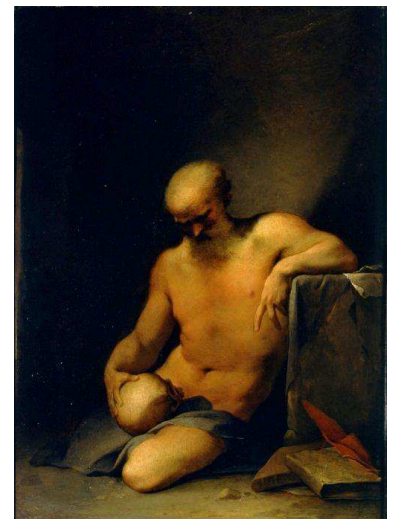
La vie et l'œuvre de ce peintre hollandais sont peu documentés. Il est actif dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il séjourne à Gouda dans les années 1660. La plupart de ses œuvres ont pour thèmes la leçon ou l'étude et se situent à la limite entre la scène de genre ou la nature morte, et l'allégorie ou la vanité.

Dans ce tableau, un homme de science est en train de dessiner une planche anatomique. Il tient dans sa main gauche le livre comme un pilier du savoir. Dans le fond sombre, on distingue aussi des étagères abondamment garnies de livres. La présence d'un enfant à ses côtés, fasciné par le dessin du savant, évoque la transmission du savoir entre les générations. La valeur positive de l'étude, le sens qu'elle donne à la vie en assurant un héritage de génération en génération, est donc fortement signifiée. Même les choses de la vie quotidienne, comme le pichet de faïence vibrant de lumière, sont en quelque sorte immortalisées. Cependant au cœur de cette scène, le crâne rappelle la dimension relative et éphémère de la connaissance et souligne la vanité des hommes qui fondent leur vie sur une passion intellectuelle, au lieu de la fonder en Dieu.



- **Lubin Baugin, *Saint Jérôme*, XVII^e siècle [salle 5]**

L'artiste représente saint Jérôme de façon très épurée, sans ses attributs habituels (pupitre, lion, colombe), comme un ascète dans sa cellule, méditant sur la vanité de l'existence. Le saint semble absorbé par une intense réflexion intérieure, dans une attitude étrange, d'esprit maniériste, les jambes repliées, le bras gauche appuyé sur un bloc de pierre, le bras droit tenant un crâne posé sur les genoux. A droite sont posés des feuillets qui témoignent des lectures du saint, laissées pour l'instant en attente.



- Johannes Moreelse, *Marie-Madeleine pénitente* [salle 7]



Johannes Moreelse est originaire d'Utrecht, enclave catholique dans une nation calviniste; c'est ce qui lui permet de faire le voyage d'Italie vers 1620. En opposition avec la tradition des Réformés qui ne reconnaissent pas les saints, ce tableau présente une vanité avec figure humaine : Marie-Madeleine.

La popularité du thème de la Madeleine en méditation dans la solitude est emblématique de la spiritualité du siècle. Marie-Madeleine tient une place éminente dans les écrits catholiques : pécheresse, elle incarne la nature humaine marquée par le péché originel ; première femme de l'Évangile après la Vierge, elle offre l'exemple du repentir jailli de l'amour de Dieu. Elle met en scène la conversion de l'amour terrestre en

amour divin. En elle, la séduction est tempérée par une expression intériorisée et les signes de pénitence.

La femme peinte par Moreelse conserve quelques signes de séduction : elle a gardé le rouge aux joues et aux lèvres, son torse est nu et la lumière rend sa chair rayonnante. Cependant, les couleurs froides et sombres correspondent au contexte austère de la méditation. Aucun fond ne se distingue, nous sommes donc hors du monde, comme dans le désert. Le livre sur lequel elle est accoudée peut être le livre des Écritures Saintes. La présence de la tête de mort confirme qu'elle s'apprête à se détacher des vanités et à se tourner vers Dieu. Le peintre donne à voir la dérégulation de Marie-Madeleine d'abord par l'humilité de sa position. Elle est en effet à genoux, ou allongée, dans un corps à corps avec la tête de mort. D'autre part, elle n'est ornée d'aucune parure, mais d'un simple tissu, noir qui plus est, qui cache son corps et signale qu'elle se retire du monde.

Dans d'autres musées

- Vanités contemporaines

Gerhard Richter

L'artiste contemporain Gerhard Richter reprend le thème des Vanités dans ces deux œuvres, que ce soit sous la forme classique du crâne renversé à gauche ou sous la forme des bougies allumées, qui lentement se consomment, comme la vie de l'homme...



Gerhard Richter, *Schädel* (Crâne), 1983, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Haute-Vienne, France



Gerhard Richter, *Zwei Kerzen* (Deux bougies), 1983, huile sur toile

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- * Alain Tapié (direction), *Les Vanités dans la peinture du XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition de juillet-octobre 1990 au musée des Beaux-Arts de Caen.
- *La Nature morte, Le triomphe de la solitude*, TDC, n° 779, septembre 1999
- Sous la direction de Claude Mignot et Daniel Rabreau, *Histoire de l'art, Temps modernes, XVe- XVIIIe siècles*, édition Flammarion, Paris, 2005
- * Alain Tapié, *Le Sens caché des fleurs, Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, édition Adam Biro, 1997
- Sous la direction de Stefano Zuffi, *La Nature morte*, Gallimard, Paris, 2000

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter **le service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée :
www.mba.caen.fr