

**FRANS SNYDERS** (Anvers, 1579 - Anvers, 1657)

## ***Intérieur d'office***

ou ***Nature morte de gibier, de volaille et de fruits***

vers 1635



### **Fiche technique**

Huile sur toile  
2,39m x 2,28m

## ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

**1579** : naissance du Frans Snyders à Anvers.

Fils d'un aubergiste, Snyders est initié à la peinture d'abord dans l'atelier de Pieter Brueghel le Jeune, puis dans celui d'Hendrick Van Balen.

**1602** : Snyders figure déjà comme maître à la guilde de saint Luc (guilde des peintres).

**1608-1609** : voyages en Italie : Rome, Milan, peut-être Naples, au frais de son maître et ami Pieter Brueghel le Jeune, qui l'a recommandé au cardinal Federico Borromée.

**1610** : l'artiste s'oriente vers la nature morte.

**1628** : il devient doyen de la confrérie des Romanistes (peintres ayant séjourné en Italie pour y travailler d'après nature, notamment sur les vestiges antiques). Etroites relations avec les plus grands peintres flamands, en particulier Van Dyck et Rubens. Succès croissant.

**1630** : commande officielle de la ville d'Anvers.

Entre dans l'atelier de Rubens et participe à la réalisation de vastes compositions, destinées aux collections princières. Il est spécialisé dans les natures mortes, en particulier la reproduction des animaux et surtout des oiseaux.

Il peint des toiles de grande dimension et d'un luxe extraordinaire, multiplie les objets représentés, les variétés de fruits, fleurs et animaux et s'attache particulièrement au rendu illusionniste, presque tactile, des plumes d'oiseaux.

**1636-1638** : sa renommée, parvenue jusqu'à la cour d'Espagne, lui vaudra la commande des décorations de la Torre della Parada et du Palazzo Reale de Madrid.

**1657** : meurt quelques mois après sa femme.



Anton Van Dyck, *Portrait de Frans Snyders et sa femme*, entre 1600 et 1634, Kassel, Gemäldegalerie

# ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Dimensions fortement réduites au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans doute pour s'adapter à un nouveau décor.  
L'œuvre a appartenu aux collections royales avant d'entrer au musée des Beaux-Arts de Caen en 1811.

## Présentation

### Sujet

Le tableau présente l'office (pièce attenante à la cuisine) d'une riche demeure : sur une table ou un tréteau recouvert(e) d'une étoffe rouge, un grand cygne blanc aux ailes déployées est posé, autour duquel sont disposés toutes sortes de gibiers, de produits de la pêche, de légumes et de fruits. Parmi les objets principaux, dont les formes structurent la scène, notons le cygne central, ailes déployées et tête pendant au bout d'un long cou, un homard rouge brique, un chevreuil sur la droite, une hure de sanglier qui se découpe sur le ciel du fond.

Cinq éléments vivants animent la scène : un homme à l'arrière-plan, probablement un valet, qui nourrit deux perroquets et au premier plan, à droite, un chien, qui lèche la patte du chevreuil suspendu, et à gauche, la tête et la patte d'un chat prêt à attraper le gibier qui s'étale devant lui. De près, on aperçoit également le repentir d'un chaton sur la gauche.

### Les animaux





## Les végétaux



## Composition

La composition du tableau est complexe et réfléchi. La masse blanche du cygne semble commander la répartition de tous les autres éléments : les lignes du col et des ailes délimitent les espaces où sont groupées les masses bigarrées de victuailles. À gauche du cou, au premier plan, deux vanneries contenant du gibier et des fruits ; à droite au premier plan, deux grands oiseaux (butor et héron cendré) enchevêtrés, le tout disposé en frise. Au second plan et de chaque côté des ailes, on trouve à droite le homard, la queue du paon et le chevreuil, et à gauche, la tête du paon et le sanglier. La ligne verticale du cou du cygne est prolongée par l'architecture, tandis que la table forme une ligne horizontale. Le corps du valet s'insère dans une forme en étoile constituée par les ailes du cygne, le paon et le sanglier (voir le schéma ci-dessous). Enfin, aux masses pleines du mur et de la table couverte de nourriture s'oppose l'arc ouvrant sur le ciel.

## Couleurs

L'œuvre se caractérise par ses coloris intenses et puissants, exaltés par les contrastes entre le rouge de la table et du homard et le blanc du cygne, et entre le bleu du ciel et le gris des murs. Par ailleurs, la lumière se trouve en quelque sorte réfléchi et réparti dans le tableau grâce au gris argenté et aux ors des plumages et des fourrures du gibier.





## L'ennoblissement d'un genre

### La nature morte à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle

Ce genre pictural est déjà très pratiqué à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle, mais il connaît vers 1600 un renouvellement : d'abord cantonné aux compositions florales, il se transforme grâce aux *Intérieurs de cuisine* de Pieter Aertsen et son neveu Joachim Beuckelaer, animés de profusions de victuailles au premier plan et de petites scènes moralisatrices à l'arrière-plan. Rappelons que la ville est alors le port le plus riche d'Europe, concentrant toutes les marchandises d'outre-mer des possessions espagnoles. Ses quais le long de l'Escaut connaissent une activité incessante et offrent au regard des étalages de victuailles et de marchandises de toutes sortes, qui ont pu inspirer aux peintres les scènes de leurs natures mortes.



Joachim Beuckelaer, *Intérieur de cuisine*, 1566, Paris, musée du Louvre

### L'image de l'aristocratie

Ce type de tableau est aussi le reflet d'une catégorie sociale : d'une part, l'étalage de nourriture est représentatif de l'économie autarcique des familles aristocratiques et bourgeoises, produisant tous les moyens nécessaires à leur survie. D'autre part, les victuailles présentées sont caractéristiques des usages des tables princières : la présence d'un cygne ou d'un paon a de quoi surprendre un regard contemporain, mais ils étaient courants sur les tables riches de l'époque. Si la chair grasse du cygne était sans doute rarement consommée, ces oiseaux figuraient tout de même en bonne place dans les banquets. Ceux-ci étaient des repas-spectacles, destinés au régal des yeux autant qu'à la consommation. Ainsi, les paons et les cygnes, de même que les hérons, pouvaient figurer au centre d'une table, farcis de pâtés confectionnés avec la chair d'autres animaux ou empaillés pour décorer un plat. On peut ajouter que la quantité de viande présentée ici est bel et bien représentative des habitudes alimentaires de l'aristocratie de l'époque, qui en faisait une consommation excessive.

#### Repas offert à Catherine de Médicis par la ville de Paris en 1549

Brouet de cannelle  
Potage à la bisque de pigeonneaux  
Huîtres frites - Grenouilles - Hochepot  
Crêtes et rognons de coq aux fonds d'artichauts  
Salmis de hérons - Chapons hachés  
Grues et troubles rôtis  
Paons flanqués de cygnes  
Rognons au fenouil  
Rille à la garbure gratinée à la purée de noisette  
Petits poulets au vinaigre  
Cochons et rennerons rôtis  
Myrobolants confits - Moëlle de bœuf au sucre candi  
Gelée de bœuf au vin d'Alicante  
Aigles rôtis  
Paires à l'hypocras  
Bécasses et perdreaux aux truffes  
Oublies - Echaudés - Poussins à l'orange

Exemple de menu du XVI<sup>e</sup> siècle qui confirme le régime alimentaire mis en scène par le tableau de Snyder : on y mange en effet hérons, grues, paons et cygnes...

Enfin, le gibier rappelle la passion aristocratique pour la chasse, devenue depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle un privilège réservé à la noblesse. Le prince, qui disposait de la juridiction de la forêt et du gibier, prêtait son droit de chasse à l'aristocratie, et l'homme du commun, notamment les paysans, en étaient privés (seule la chasse au sanglier leur était autorisée). De ce point de vue, le cerf est un animal noble, car la grande vénerie était réservée aux princes. Ainsi, la présentation ostentatoire d'animaux abattus représente symboliquement la domination aristocratique et le tableau de Snyder présente à sa clientèle l'image de son mode de vie et de ses privilèges.

## Nature morte et peinture d'histoire

La nature morte procure avant tout un plaisir des sens lié à la contemplation des objets et nourritures quotidiens : plaisir de la vue, bien sûr, mais aussi du goût et de l'odorat à travers les fruits et les légumes, et même du toucher, par l'intermédiaire des plumages et fourrures, rendus avec beaucoup de virtuosité par le pinceau de l'artiste.

Elle prend cependant avec Snyders une autre dimension : en effet, à mesure qu'il découvre l'œuvre de Rubens et participe au travail de son atelier, il va progressivement transférer à la nature morte certaines caractéristiques des genres picturaux « nobles » comme la peinture d'histoire. Vers 1608-1609, il va notamment perfectionner ses mises en scène, qui, à partir de 1620, s'organisent autour d'un élément central, le plus souvent un cygne aux ailes déployées, un cerf pendu à un croc, ou encore un faisan étalé sur une table.

À l'époque où il peint *Intérieur d'office*, Snyders introduit dans ses tableaux davantage de monumentalité : ici, l'architecture à l'antique, peu vraisemblable dans un office, confère à la scène un caractère théâtral et noble. On peut remarquer aussi la disposition décorative des motifs, formant une frise au premier plan et parfois des formes sophistiquées permettant de dynamiser l'ensemble (voir le schéma proposé ci-dessus). L'artifice de la mise en scène est également visible dans la présence de végétaux qui ne peuvent pas coexister dans la réalité, compte-tenu des différentes saisons de maturation : ici, par exemple, le peintre présente en même temps une botte d'asperges (printemps), des abricots (été) et des grappes de raisin (automne). Les impératifs esthétiques et symboliques priment donc sur le réalisme de la scène.

Remarquons en outre que Snyders n'a jamais peint de « pures » natures mortes : dans cette œuvre comme dans d'autres, il introduit toujours des êtres vivants : ici, le chien et le chat sont présentés en mouvement et convoitent le gibier, tandis que le valet nourrit les perroquets, créant par son geste une ouverture vers le ciel et l'extérieur de l'office.

## Morale et religion

Les symboles et la dimension morale ne sont pas absents du tableau. La tradition de la peinture morale est déjà présente dans la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> siècle et on peut en retrouver certains aspects dans ce tableau de Snyders. Ainsi, les désirs humains sont présents dans la scène, qui peut être lue comme une dénonciation des péchés capitaux : la gourmandise, bien sûr, mais aussi la convoitise, figurée par le chien et le chat, prêts à voler le gibier ; l'orgueil et la séduction, figurés par le paon ; la concupiscence et la luxure enfin, à travers le chien, ainsi que les artichauts et les asperges (réputés à l'époque pour leurs vertus aphrodisiaques).

On peut voir également dans cette œuvre un symbolisme religieux, notamment à travers la figure centrale du cygne, qui par son plumage blanc représente traditionnellement la pureté et dont la forme particulière ici n'est pas sans évoquer le Christ en croix, tandis que le homard et le raisin symbolisent sa souffrance et sa résurrection. Une confirmation de cette lecture religieuse de la scène se trouve dans la présence d'éléments associés symboliquement à la Vierge : le citron et surtout le perroquet, oiseau souvent associé à Marie, en raison de son cri, dans lequel les hommes d'autrefois croyaient entendre « Ave »...

Cette interprétation donne alors une autre dimension à la place prépondérante du cygne dans cette scène foisonnante : il pourrait apparaître comme un principe de réconciliation entre les désirs humains, les péchés qu'ils engendrent, et le pardon qui peut leur être accordé grâce au sacrifice de Jésus. En somme, la scène présente les sens et les désirs comme des tentations, sources potentielles de désordre, sauvées cependant par le Christ. La foi et la religion autorisent et limitent à la fois la recherche des plaisirs terrestres.

## Une œuvre baroque

### Vie, mort et mouvement

L'œuvre présente les caractéristiques essentielles de l'art baroque : profusion tout d'abord, mais aussi force des couleurs et complexité des formes. Les coloris, puissants et contrastés, n'ont pas seulement un rôle de « figuration » ou d'accompagnement du dessin, mais structurent l'œuvre et lui donnent sa valeur expressive.

Le mouvement également est présent à tous les niveaux de l'œuvre : gestes et postures des êtres vivants, comme on l'a déjà souligné ; mouvement des diagonales et des lignes serpentine complexes qui « cassent » l'ossature verticale et horizontale de la scène (voir le schéma ci-dessus) ; mouvement du regard explorant le foisonnement des victuailles et entraîné vers le lointain par le geste du valet ; mouvement enfin de la touche énergique et sensuelle du peintre. Notons que la fonction du mouvement est ici essentielle : il ne s'agit pas de distraire l'œil du spectateur, mais de lier deux éléments couramment opposés, la vie et la mort.

La scène, dans son foisonnement, apparaît comme la rencontre du mouvant et de l'immobile, du vivant et du mort : le chat, prêt à bondir, est à l'affût des ortolans, comme s'il les apercevait encore en plein vol ; le chien hume le chevreuil comme il le ferait à la chasse devant la bête vivante. Tout contribue à donner l'impression que la vie vient à peine de quitter ce gibier, que le sang qui s'échappe de la gueule du chevreuil est encore frais, comme les plumes des oiseaux. Nature « morte » donc, dans laquelle on perçoit pourtant le vivant d'hier, la chasse et la traque à travers les forêts. La nature tout entière est entrée à l'intérieur de cet office, amenant avec elle son cortège de couleurs et d'odeurs. Le foisonnement même des formes et des victuailles renforce cette impression de vie.

De la même façon, le valet nourrit les perroquets et on imagine que les propriétaires de cette demeure se restaureront bientôt de toutes ces nourritures étalées devant nous. À tous les niveaux de lecture de l'œuvre, la mort et la vie entrent en relation. Même le symbolisme religieux va dans ce sens en rappelant le lien entre la mort du Christ et la vie et le salut des hommes.

On peut ajouter que le caractère baroque de cette nature morte est justement dans la nature dynamique du lien qu'elle établit entre la vie et la mort : leur opposition est surmontée dans la mesure où elles sont présentées comme deux étapes d'un même processus continu. En ce sens, la présence du mouvement à l'intérieur du tableau est la traduction plastique de l'intégration du temps dans la scène. Dans la réalité, c'est en effet dans le temps que la vie et la mort se relient comme deux états successifs de la matière. Ce qui est fondamentalement mis au jour dans la peinture baroque, c'est la vie conçue comme cycle : alternance de naissances et de morts, cycle des saisons, croissance et vieillissement... Cet élan foisonnant et créateur de la matière pénètre tous les domaines du réel et fait à la fois son unité et sa diversité.

De la même façon, le mouvement de la touche et la composition fondée sur le mouvement et les formes ouvertes donnent aux tableaux des peintres une unité nouvelle, non plus statique, mais dynamique. L'éternité n'est plus présentée selon le point de vue immobile et divin d'un « éternel aujourd'hui », mais comme le processus de transformation infinie de la matière. Elle est ce mouvement universel par lequel la matière se renouvelle en remplaçant les morts par les naissances. Avec l'art baroque, l'éternité s'« incarne » et la vie s'invite, pourrait-on dire, dans l'atelier des artistes.

### Une mise en scène de la Peinture

On peut également lire cette magnifique nature morte comme un plaidoyer en faveur de la peinture et de la couleur : puissance des coloris, vibration de la touche laissée visible, masses formées non par le cerne et le dessin, mais par les oppositions et nuances des couleurs... On assiste ici à l'émancipation d'un art, celui de la peinture elle-même, à l'égard du dessin. Snyders se situe bien en cela dans le sillage de Rubens. Dans le débat qui animera à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle les académies, notamment en France, Rubens sera en effet souvent opposé à Poussin, comme la peinture et le coloris à la primauté du dessin. Ce « conflit » artistique connaîtra d'ailleurs des lendemains, et les « rubénistes » auront leurs lointains successeurs dans les peintres romantiques, les Impressionnistes, puis les Fauves, contre les peintres classiques et néoclassiques.



La nature morte se prête admirablement à cette mise en scène de l'art par lui-même, dans la mesure où elle constitue en quelque sorte un « non-sujet » : la contemplation du quotidien est sans doute attrayante, mais elle s'efface aussi plus aisément qu'un sujet historique ou religieux. Elle peut donc se laisser oublier au profit de la virtuosité du peintre et de la composition. L'esprit du spectateur n'est pas sommé de s'incliner devant la grandeur du sujet. Il est libre et admire alors plus facilement la précision des détails, le rendu illusionniste des fourrures et des ramages, l'arrangement savant des formes et des couleurs, bref, le style de l'artiste.

C'est alors que la présence du perroquet au-dessus de la scène prend tout son sens. Cet oiseau était particulièrement recherché pour sa capacité à imiter la parole humaine. L'attrait de cet animal exotique et coûteux ressemble en quelque sorte à celui de la peinture, qui imite elle aussi la réalité qui l'entoure. Le perroquet est donc l'image de l'artiste et le geste du valet invite notre regard à se diriger vers l'art de Snyders : « *Regardez, nous dit-il, non les objets, mais la Peinture* »...

### Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle

Les Pays-Bas, après avoir été bourguignons à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et durant le XV<sup>e</sup> siècle, sont passés aux mains des Habsbourg à la fin du XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

Ville internationale, ouverte et tolérante, cultivée, Anvers reste liée au catholicisme et se présente comme un avant-poste de la Contre-Réforme face aux Provinces-Unies calvinistes. Elle subit pourtant de violentes vagues de l'iconoclasme protestant, notamment en 1579-1580, qui entraînent la perte de nombreuses œuvres d'art.

### L'atelier de Rubens

Snyders faisait partie de l'atelier de Rubens, qui était une véritable entreprise produisant des œuvres et objets d'art destinés à satisfaire toutes sortes de commandes : à partir des dessins du maître, ses collaborateurs élaboraient des gravures, des tapisseries, tandis que d'autres l'aidaient à réaliser ses vastes compositions selon leur spécialité. Vers 1620, l'atelier exportait vers l'ensemble de l'Europe et employait plus de cent personnes.

Les peintres flamands les plus importants y ont travaillé et ont contribué aux compositions du maître :

- Jan Brueghel de Velours peignait les fleurs et les fruits
- Frans Snyders était spécialisé dans la reproduction d'animaux, en particulier les oiseaux
- Jan Fyt se consacrait au gibier et animaux à fourrure
- Van Dyck était spécialisé dans le portrait
- Jan Wildens s'occupait des paysages
- Jacob Jordaens réalisait, comme Rubens, de vastes toiles allégoriques,



Anvers, Maison atelier de Rubens

## L'art baroque

Le mot « baroque » vient sans doute de l'espagnol « barrueco », qui signifie pierre irrégulière. Il désigne un mouvement artistique dominant en Europe et même au-delà pendant près de deux siècles (du début du XVI<sup>e</sup> siècle à aux années 1780 environ).

Cet art est lié à la Contre-Réforme catholique (réaction religieuse de l'Eglise à la diffusion de la Réforme protestante). Réuni de 1545 à 1563, le Concile de Trente avait en effet énoncé des règles pour le renouvellement de l'art sacré : les images, remises en cause par le protestantisme, avaient été réhabilitées et l'art, en opposition au maniérisme de la fin de la Renaissance, devait désormais être accessible à tous et s'adresser à la sensibilité plutôt qu'à la raison. L'Eglise encourageait les artistes à donner vie aux histoires de la Bible pour permettre aux fidèles de s'impliquer émotionnellement dans les récits religieux.

D'abord développé par l'architecture, l'art baroque s'applique ensuite à la peinture, la sculpture, la littérature et la musique. Trois figures majeures illustrent ce mouvement en peinture : Le Caravage et Annibal Carrache en Italie, Pierre Paul Rubens à Anvers.

La peinture baroque est essentiellement religieuse et célèbre surtout la Vierge, les anges, les saints, les héros de l'Eglise. Tout est mis en œuvre pour surprendre et émouvoir le spectateur, ce qui explique que les thèmes spectaculaires soient privilégiés (enlèvements, extases...). Le format des œuvres est monumental et s'intègre dans le décor de l'édifice. Les mouvements violents sont représentés comme suspendus dans l'instant, la composition privilégie la diagonale et les formes ouvertes (spirales, courbes...), qui suggèrent le mouvement. Les formes s'interpénètrent, ce qui est encore renforcé par le fait que les figures et objets n'ont pas de contours nets. Ce n'est plus le dessin qui domine, mais les couleurs et les effets de matière ou de lumière, qui désormais structurent la scène. Grâce à ces artifices, le spectateur est capté par l'œuvre d'art et s'y trouve malgré lui impliqué.

Source : [www.cndp.fr/crdp-reims/artsculture/dossiers\\_peda/baroque.pdf](http://www.cndp.fr/crdp-reims/artsculture/dossiers_peda/baroque.pdf)



## POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

### Du même artiste

#### Dans d'autres musées

- Frans Snyders, *Nature morte avec volaille et gibier*, Cologne, 1614, Wallraf-Richartz-Museum



- Œuvre de Rubens et Snyders, *Philopoemen, général des Achéens reconnu par une vieille femme*, Musée du Prado, Madrid

### Sur le même thème

#### Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Jacob Van Walscapelle (1644-1727), *Nature morte de fleurs et d'insectes* [Ecoles du Nord- XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>]
- Osias Beert, *Nature morte aux raisins, grenades et abricots*, vers 1600-161 [Ecoles du Nord-XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup>]
- Nicolas Van Veerendael (1640-1691), *Fleurs* [Ecoles du Nord-XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup>]
- Van der Aelst, *Bouquet de fleurs*, 1651 [Ecoles du Nord-XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup>]
- Melchior de Hondecoeter, *Un Lièvre*, vers 1668 [Ecoles du Nord-XVI<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup>]



## L'atelier de Rubens

### Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Pierre Paul Rubens, *Abraham et Mélchisédech*, 1615-1618 [Flandres XVII<sup>e</sup>]
- Pierre Paul Rubens, *Saint Sébastien et saint Georges* [Flandres XVII<sup>e</sup>]
- Jacob Jordaens, *Tête d'étude*, premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle [en réserve]
- Anton Van Dyck, *Communion de saint Bonaventure*, 2<sup>ème</sup> quart XVII<sup>e</sup> siècle [Flandres XVII<sup>e</sup>]



**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)

- *Le baroque*, TDC, n° 909, février 2006
- \* Rosa Giorgi, *L'art au XVII<sup>e</sup> siècle*, éditions HAZAN, collection Guide des arts, Paris, 2008
- \* Sous la direction d'Emmanuelle Brugerolles, *Le Baroque en Flandres : Rubens, van Dyck, Jordaens*, Carnets d'Etudes de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, catalogue d'exposition, 2010
- *La nature morte, Le triomphe de la solitude*, TDC n°779, septembre 1999
- \* Gian Casper Bott, *Nature morte*, éditions Taschen
- Sous la direction de Stefano Zuffi, *La nature morte*, éditions Gallimard, Paris, 2000

### INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château  
02 31 30 47 70

### HORAIRES D'OUVERTURE

**Du 1<sup>er</sup> septembre au 30 juin**

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h  
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

**Du 1<sup>er</sup> juillet au 31 août**

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h  
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

### SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>

Par mail : [mba.groupes@caen.fr](mailto:mba.groupes@caen.fr)

### À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

<http://mba.caen.fr>