



Musée des Beaux-Arts de Caen
Parcours « *Natures mortes et vanités* »



Table des matières

1. Nature morte et vanité, définition et évolution du genre.....	3
1.1 Les origines : de la nature morte à la vanité	3
1.2 Une brève histoire de l'évolution de la vanité	3
1.3 Sources littéraires de la vanité	5
2. Comment aborder une nature morte ou une vanité ?	6
3. Parcours dans les collections.....	8
3.1 Natures mortes.....	8
3.2 Vanités inanimées (sans personnage)	10
3.3 Vanités animées (avec personnage).....	12
4. Pistes pédagogiques.....	14
4.1 En lettres.....	14
4.2 En histoire des arts	24
4.3 En arts plastiques.....	24
5. Bibliographie / sitographie.....	25

1. Nature morte et vanité, définition et évolution du genre

1.1 Les origines : de la nature morte à la vanité

La nature morte, au sens générique du terme, est un genre pictural. C'est également un terme attribué à toute représentation d'objets inanimés, de fleurs, de fruits, de légumes, de poissons ou de gibiers.

La vanité est une catégorie de la nature morte. Elle désigne une œuvre représentant différents éléments symboliques dont l'association évoque le caractère éphémère de la vie et la fragilité des choses matérielles. La vanité transmet un message moral ou spirituel à l'observateur qui est invité à renoncer aux plaisirs existentiels et à modérer ses passions. Le terme vanité est issu du latin *vanitas* (dérivé de *vanus*, vide) signifiant littéralement « état de vide ».

Les premières natures mortes connues remontent à l'Antiquité. Ces peintures n'avaient pas la dimension symbolique que l'on attribue aujourd'hui à la vanité. Elles permettaient de mettre en évidence la beauté des choses ainsi que la virtuosité du peintre dans l'art d'imiter la nature. Certaines d'entre elles ont pu être conservées (fresques de Pompéi) tandis que d'autres ont subsisté à travers la description que certains auteurs grecs en ont faite. Pline l'ancien (23-79) évoque ainsi le peintre Zeuxis qui « apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter (...) » (*Histoire naturelle*, livre 35).

Ce genre pictural fut oublié pendant toute la période médiévale, puis remis au goût du jour par les artistes italiens de la Renaissance. Giorgio Vasari dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550) utilise l'expression « *cosi naturale* » (les choses naturelles) pour désigner les natures mortes ornementales de Giovanni da Udine. La référence à la mort présente dans l'expression actuelle n'apparaît pas encore.

L'origine de l'expression nature morte viendrait des Pays-Bas où, autour de 1650, les peintres parlent de *still-leven* pour décrire les œuvres de l'artiste Evert Van Aelst (Delft 1602-1657). Littéralement, cette expression peut se traduire par « nature immobile ». Elle est à l'origine du terme *stillevens*, qui désigne en néerlandais actuel une nature morte. Elle trouve également sa traduction anglaise dans l'expression *still-life* qui renvoie quant à elle à l'idée de nature silencieuse.

En France, André Félibien établit en 1667 une hiérarchie des genres picturaux dominée par la peinture d'histoire. Il établit que les œuvres représentant des « choses mortes et sans mouvement » y occupent la dernière place. C'est seulement en 1756 que l'expression nature morte, telle que nous la concevons aujourd'hui, semble être utilisée pour la première fois pour désigner les œuvres de Chardin alors très en vogue au Salon parisien (René Demoris, *Pouvoirs de l'image*, Topic, n°53, 1994, Dunod).

En revanche, dans les Pays-Bas du nord, où la nature morte est un genre pictural très apprécié, les peintres développent et perfectionnent l'art de la vanité (en néerlandais *vanitas stillenven*) dès le début du XVII^e siècle.

1.2 Une brève histoire de l'évolution de la vanité

Les fresques de Pompéi contiennent les plus anciennes représentations de motifs constitutifs d'une vanité. Elles présentent des compositions de fruits et de fleurs qui renvoient à l'adage épicurien *carpe diem*, exhortant les visiteurs à jouir des plaisirs de la vie, ainsi que des motifs tels que le crâne, la roue de la fortune et le papillon, invitant plutôt les convives à la modération.

Au cours du Moyen-âge tardif, le motif du crâne, dont la pensée chrétienne fait un symbole de rédemption, apparaît au pied de la croix dans les scènes de crucifixion. Il s'agit du crâne d'Adam (qui, selon la tradition, fut enterré sur le mont Golgotha, littéralement *mont au crâne*), dont les péchés ainsi que ceux de l'humanité, sont rachetés par le sacrifice du Christ. À partir de la Renaissance, ce motif est introduit dans le portrait de certains saints, notamment celui de saint Jérôme méditant. Le crâne évoque alors la précarité de l'existence terrestre et invite à suivre la voie de la spiritualité chrétienne. Il en existe de nombreuses versions

peintes et gravées (*Saint Jérôme dans sa cellule*, Albrecht Dürer, 1514, musée des Beaux-Arts de Caen). La figure de saint Jérôme méditant devient un thème iconographique qui perdure aux siècles suivants comme en témoignent le tableau de Lubin Baugin (1612-1663), *Saint Jérôme* et l'œuvre éponyme d'un anonyme flamand datée de 1630, présentés dans les collections du musée.

La peinture de vanité prend un essor important au XVII^e siècle à travers la production picturale hollandaise. Suite à la crise iconoclaste du siècle précédent, les artistes hollandais trouvent dans ce genre nouveau un moyen détourné et subtil de transmettre un message spirituel à travers leurs œuvres. Le mode de représentation des vanités évolue considérablement au cours de ce siècle. Ainsi, à partir de 1620, les peintres hollandais tels que Pieter Claesz abandonnent la traditionnelle composition de nature morte présentant un agencement d'éléments isolés disposés sur un plan en vue plongeante (Osias Beert, actif de 1596 à 1624, *Nature morte aux raisins, grenades et abricots*, musée des Beaux-Arts de Caen). Leurs compositions se font plus complexes et l'atmosphère de leurs vanités plus austère. Le cadrage se resserre sur des éléments qui s'amoncellent dans un espace dominé par une diagonale, tandis que la palette désormais monochrome se limite à un camaïeu de bruns ou d'ocres (Jan Davidsz de Heem, *Vanité*, vers 1630, musée des Beaux-Arts de Caen).

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, sous l'influence de Rembrandt, certains artistes introduisent le clair-obscur dans la vanité. Ce procédé permet de mettre en valeur les éléments judicieusement éclairés par le peintre et confère à l'œuvre une dimension mystérieuse (Willem Van Aelst, *Bouquet de fleur*, musée des Beaux-Arts de Caen). Puis, dans les dernières décennies du XVII^e siècle, certains peintres poussent à son paroxysme le souci du détail et le réalisme pictural dans des vanités en trompe-l'œil (Cornelis Gijsbrechts, *Revers d'un tableau en trompe-l'œil*, 1670, Statens museum for kunst, Copenhague). Ces œuvres d'une grande maîtrise technique, véritables vanités de la peinture, révèlent le caractère illusionniste (l'observateur est trompé) et vain (ce n'est pas la réalité) du travail de l'artiste.

En France, Philippe de Champaigne, peintre d'origine flamande, aborde le genre en 1646 avec une vanité au crâne, à la tulipe et au sablier d'une grande austérité, faisant écho à sa morale janséniste (*Vanité*, Musée de Tessé, Le Mans). Cependant ce goût pour la nature morte et la vanité s'exprime avant cette date à travers la représentation d'objets que l'artiste intègre de façon discrète dans de grandes compositions religieuses. Ainsi dans son *Annonciation* de 1633 (musée des Beaux-Arts de Caen), Champaigne introduit un vase contenant un bouquet fleuri devant le prie-Dieu sur lequel est agenouillée la Vierge. La signification symbolique du bouquet de fleurs mariales évoquant les vertus de la mère du Christ fait de cet élément à priori anecdotique une véritable vanité dans le tableau. De la même manière dans *Le Vœu de Louis XIII* (1639, musée des Beaux-Arts de Caen), le peintre s'illustre par la finesse de représentation des attributs royaux auxquels il oppose les attributs de la Passion du Christ disposés dans le coin inférieur droit de la composition.

Après une période d'intense production picturale autour de la vanité, qui s'étend dans l'Europe entière, le sujet est quelque peu délaissé par les peintres au cours des siècles suivants. Au XVIII^e siècle, la nature morte devient presque exclusivement décorative et rencontre un grand succès au Salon parisien où les œuvres de Chardin, notamment, suscitent admiration du public et louanges de la critique. Cependant il faut attendre les révolutions modernes pour que les artistes s'emparent à nouveau de ce genre pictural, à l'image du peintre Paul Cézanne dont le caractère tranquille et le mode de travail s'accordent avec le genre qu'il expérimente et renouvelle tout au long de sa carrière (*Nature morte aux oignons*, 1896-1898, musée d'Orsay). La nature morte devient alors un sujet prisé par les peintres fauvistes et cubistes qui y voient un motif se prêtant à toutes sortes d'expérimentations plastiques. Autrement dit, la nature morte est aux fauvistes ce que le paysage est aux impressionnistes : un moyen de remettre en question les règles de représentation picturale à travers une manière nouvelle d'envisager la forme, la couleur et l'espace pictural (Albert Gleizes, *Composition*, musée des Beaux-Arts de Caen). C'est ainsi que la nature morte devient le terrain d'investigations du chef de file du mouvement cubiste, Pablo Picasso, qui révolutionne l'histoire de la peinture avec sa *Nature morte à la chaise cannée* (1912, musée Picasso, Paris), première peinture à laquelle l'artiste intègre un élément par le collage.

Suite à plus d'un demi-siècle de prédominance des abstractions, les peintres contemporains ont su réhabiliter la peinture figurative et renouer avec son histoire. Ainsi, l'artiste allemand Gerhard Richter, qui au

cours de sa carrière a abordé tous les genres picturaux, reprend les motifs du crâne et de la bougie dans des vanités épurées empreintes de spiritualité (*Shädel*, 1983, coll. privée). Philippe Borderieux revisite la vanité avec ses *Jardins calcinés* (2001, musée des Beaux-Arts de Caen) mettant en scène fleurs et crânes délestés de toute signification religieuse. L'intérêt des artistes actuels pour la vanité dépasse aujourd'hui le domaine de la peinture, comme en témoigne le travail du plasticien britannique Damien Hirst, auteur de l'œuvre contemporaine la plus onéreuse du monde *For the love of God* (2007), un crâne humain recouvert de milliers de diamants.

1.3 Sources littéraires de la vanité

- Références bibliques :

L'Éclésiaste, l'un des livres de l'Ancien Testament rédigé par un anonyme du III^e siècle avant J. C. sous ce pseudonyme. L'auteur y développe l'idée selon laquelle dans la vie tout est vanité.

« Vanité des vanités ! Tout est vanité ! » (chapitre I, verset 2)

« Puis je considérais tous les ouvrages que mes mains avaient faits et la peine que je m'étais donnée en les exécutant ; voici, tout était vanité et poursuite du vent. » (chapitre II, verset 11).

Ce thème est repris dans le **Livre de Job** et **L'épître de Jacques**.

- Littérature antique :

Sénèque (1^{er} siècle) est l'auteur des **Consolations** dont la première est destinée à Marcia, aristocrate venant de perdre son enfant.

« Nés pour un instant très court, appelés à céder bientôt la place à d'autres (...) nous ne sommes que des hôtes de passage. (...) notre vie n'est pas même un point, rapportée à l'immensité du temps. À quoi sert donc d'accroître une chose qui, quelque développement qu'on lui donne, reste toujours si voisine du néant ? » (chapitre XXI, 1-2).

On retrouve ce thème dans les écrits de Simonide et de Juvénal.

2. Comment aborder une nature morte ou une vanité ?

• Analyse plastique de l'image

Présentation générale de l'œuvre :

- support et medium utilisés (toile/bois/carton/papier ; tempera/huile/acrylique/pastel/aquarelle/collage),
- format choisi (portrait/paysage).

Étude de la composition :

- les lignes de construction du tableau (composition symétrique/asymétrique/pyramidale ; jeu de lignes horizontales/verticales/obliques), sont-elles lisibles ?
- la construction de l'espace pictural par plans, est-ce un espace déterminé (lieu identifiable) ou indéterminé (fond coloré) ?
- la place et le rapport entre les différents éléments de la composition.

Étude des couleurs :

- le choix de la palette, la dominante colorée (chaude/froide ; couleurs sobres/couleurs vives),
- la diversité de la palette (riche ou limitée, voire monochrome),
- le rapport entre les différents éléments colorés (association de couleurs complémentaires).

Étude de la lumière :

- sa répartition dans l'espace pictural (uniforme ou contrastée/clair-obscur) ;
- d'où provient la source lumineuse ?
- quels sont les éléments éclairés ? Pourquoi le peintre met-il en lumière ces éléments ?

Étude de la facture :

- la touche (étirée/empâtée),
- le traitement du modelé, des drapés...
- le rendu des textures.

Si présence d'une figure humaine (dans le cas d'une nature morte ou vanité à figure humaine) :

- situer la figure dans l'espace pictural : est-elle en avant ou en retrait par rapport aux autres éléments de la composition ?
- identifier le personnage grâce à son attitude, une distinction physique ou ses attributs (ex. : le lion ou le chapeau de cardinal de saint Jérôme, la beauté ou la longue chevelure de Marie Madeleine).

• Analyse iconographique complétée par la lecture du cartel

- S'agit-il d'une nature morte ou d'une vanité ?
- Déterminer la signification symbolique des éléments représentés en fonction de leur nature (païenne ou religieuse) et de leur association (les objets représentés sont souvent polysémiques, dans ce cas le sens de l'œuvre dépend de la combinaison des éléments entre eux). Cf : tableau ci-dessous.

Interprétation générale de l'œuvre : quelle est l'intention du peintre ?

- transmettre un message spirituel (De Heem),
- évoquer la beauté du monde par une mise en valeur des éléments représentés (Beert),
- montrer le savoir-faire illusionniste du peintre (Hupin),
- témoigner de la situation avantageuse du commanditaire par une surenchère d'éléments (Snyders),
- représenter la précarité et la misère sociale par une économie de moyens (Ribot),
- revisiter le genre par de nouveaux moyens plastiques (Gleizes).

Objets	Signification symbolique
Crâne, os	Évoque la fragilité des choses terrestres, l'abandon de l'enveloppe charnelle et le retour à la matière ; le crâne renvoie à celui d'Adam, symbole de rédemption et de résurrection.
Livre	Symbolise la sagesse ou la vanité du savoir ; représente la Bible, symbole de méditation ou de pénitence.
Objets	Incarnent la connaissance ou le matérialisme.
Sablier, horloge...	Les instruments de mesure du temps renvoient au caractère éphémère de la vie, au temps qui s'écoule et nous rapproche inexorablement de la mort.
Bougie	Évoque le temps qui passe ; symbole de l'âme humaine et de la lumière spirituelle.
Fleurs, fruits, insectes	Chaque fleur, fruit ou insecte a une signification symbolique précise que l'observateur saisit en fonction de sa culture. Ex. : la rose, symbole d'amour et de beauté, est l'attribut de la déesse Aphrodite, c'est aussi une des fleurs mariales ; le raisin est l'attribut de Dionysos, symbole d'ivresse et de débauche, il représente également le sang du Christ et symbolise sa rédemption. Cf : catalogue de l'exposition « La symbolique des fleurs » consultable à la bibliothèque du musée.
Fleur fanée, mouche, fruit gâté...	Symbolisent le caractère transitoire de la vie, la fragilité du monde matériel.

3. Parcours dans les collections

À noter !

- Sur certains des tableaux mentionnés dans ce parcours, il existe une fiche « Étude d'une œuvre » disponible sur le site du musée, n'hésitez pas à le consulter : <http://mba.caen.fr/espace-pedagogique#documents>.

- Les œuvres des artistes du XX^e siècle ne sont pas libres de droit et ne figurent donc pas dans ce document. Sur demande, nous pouvons cependant vous adresser les images de ces tableaux.

3.1 Natures mortes

Jean-Baptiste BLIN DE FONTENAY (1653-1715)

Vase de fleurs à l'écusson de France et sphinge de marbre [non exposé]

> **Observer** : Vase d'or rempli de fleurs : anémone, pivoine, cerisier, pavot, clématite, crête-de-coq, tournesol, pied-d'alouette, cyprès, lilas ; écusson de la France représenté sur le vase ; sphinge de marbre.

> **Comprendre** : Blin de Fontenay peintre à Versailles.

Tableau décoratif destiné à être accroché dans l'Appartement des princes à Versailles puis placé en dessus-de-porte au Grand Trianon. Ce tableau représente bien le XVIII^e siècle avec son goût pour les vestiges antiques (sphinge).



Jean-Baptiste BLIN DE FONTENAY (1653-1715)

Vase rempli de fleurs [salle France XVII^e - XVIII^e siècles]

> **Observer** : vase de verre reflétant une fenêtre, tulipe perroquet au sommet, anémones-des-fleuristes, matricaires, jacinthe, oreilles d'ours (gauche), chute d'un bouquet de chèvrefeuille (gauche) ; répartition des ombres et des lumières bien équilibrée.

> **Comprendre** : Tableau décoratif. Blin de Fontenay peintre à Versailles.



Jean-Baptiste BLIN DE FONTENAY (1653-1715)

Vase en bronze rempli de fleurs [salle France XVII^e - XVIII^e siècles]



Jean-Baptiste MONNOYER (1636-1699)

Fleurs dans une cuvette d'argent ciselé posée sur un entablement sculpté [non exposé]

> **Observer** : Vase de fleurs avec (à gauche) bouillon blanc, campanules, chardons-aux-ânes, capucine ; (au centre) ipomée, boule-de-neige, roses, camomille, anémones, pavot, jasmin, tournesol, rose trémière, pivoine, grenadier, lilas, crête-de-coq ; lézards courent au premier plan.

> **Comprendre** : Blin de Fontenay et Monnoyer étaient peintres à Versailles. Tableau décoratif.

Le bas-relief est inspiré de la colonne Trajane (victoire de Trajan sur les Daces).

À noter : le tournesol, l'anémone de Caen et l'œillet d'Inde semblent fanés. Dans la palette du peintre, le jaune orangé a viré.



Louis-Joseph LE LORRAIN (1715-1759)

Nature morte de fleurs et de fruits [salle France XVII^e - XVIII^e siècles]

> **Observer** : Sur une table ronde, un plateau rempli d'une pyramide de fruits, grenades, coings et grappes de raisins noirs et blancs ; du côté gauche, un haut vase garni de fleurs ; sur fond sombre, on devine à gauche un important piédestal soutenant une colonne.

> **Comprendre** : Tableau décoratif. Une lumière incisive découpe les formes, tout en traduisant la volonté de l'artiste de tirer un parti décoratif de sa composition et de l'étalement plastique des feuillages ; au travers de couleurs orangées, de rouges profonds et de verts bleutés aux tonalités sourdes, elle contribue à donner vigueur et originalité à cette œuvre.



Antonio MEZZADRI (1688)

Vase de fleurs [salle Italie-France XVI^e- XVII^e siècle]

Vase de cristal avec des fleurs [salle Italie-France XVI^e- XVII^e siècles]

Tableaux décoratifs.



Giovanni BRUGNOLI (1678-1713) *Fruits* [salle Italie XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Dans un paysage boisé et assez dense est exposé un amoncellement de fruits et de fleurs : melons, feuilles, fleurs et fruits de figuiers, pêches, cerises, poires, artichauts, prunes...

> **Comprendre** : Tableau décoratif. Observer la percée qui laisse entrevoir le ciel et les collines au lointain et la présence de l'oiseau voleur de cerises (c'est un geai).



Adrien OSTADE Melchior DE HONDECOETER (1636-1695)

Un lièvre, vers 1668 [salle Ecoles du Nord XVI^e- XVII^e siècles]

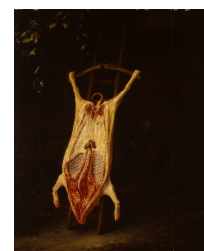
> **Observer** : Un trophée de chasse, un lièvre mort avec tout l'attirail de chasse : fusil, corps de chasse, baudrier, cordes, filets pour attraper les oiseaux.

> **Comprendre** : Nature morte.



Adrien OSTADE

Porc écorché [salle Ecoles du nord XVI^e-XVII^e siècles]



Michel-Honoré BOUNIEU (Milieu XVIII^e siècle)

Table de cuisine ou Nature morte au gigot [salle France XVII^e- XVIII^e siècles]

> **Observer** : Victuailles sur une table de cuisine : viandes (gigot et abats), légumes (choux et tubercules).

> **Comprendre** : Nature morte proche d'une scène de genre (malgré l'absence de figures). Viandes et légumes apprêtés à la façon d'une recette culinaire. Traitement sombre et terreux des choux et tubercules qui contrastent avec la brillance illusionniste et l'harmonie chromatique des viandes et abats. Étonnant réalisme des viandes.



Théodule RIBOT (1823-1891)

Nature morte [non exposé]

> **Observer** : Deux pommes, poulet de Bresse, trois huitres ouvertes.

> **Comprendre** : Tableau décoratif.



Jacques HUPIN (seconde moitié du XVII^e siècle)

Tapis, vases d'argent et bijoux [salle Italie XVI^e-XVII^e siècles]

> **Observer** : Sur une table recouverte d'un tapis brillamment restitué par le peintre s'amoncellent nombre d'objets précieux : plat d'étain, boîtier de montre ouvert, couronne de fleurs, bijoux dans une grande coupe à demi-renversée, pendule de table à colonnette ; vase de fleurs ; grenade coupée en deux.

> **Comprendre** : Ce tableau qui a été très certainement modifié en terme de dimension, garde des qualités picturales évidentes et décoratives sans toutefois perdre tout à fait un sens symbolique quant à l'accumulation des richesses et le temps.



3.2 Vanités inanimées (sans personnage)

Jacob VAN WALSCAPPELLE (1644-1727)

Nature morte de fleurs et d'insectes, vers 1700 [salle Ecoles du nord XVI^e-XVII^e siècles]

> **Observer** : Sur un entablement auprès d'une niche, un vase de pierre (orné d'un dieu-fleuve et d'un satyre tenant une corne à boire) contenant un bouquet de fleurs (aux tiges sinueuses) composé de rose, œillet, clématite, belle-de-jour, campanule, adonis, pavot, jacinthe et chardon ; présence d'insectes : papillons, chenille, escargot, hanneton et mouche.

> **Comprendre** : Cette nature morte est de type vanité. Papillon, chenilles, hanneton et mouche (évoquent la putréfaction) font allusion au cycle de la vie, à l'âme prise entre la naissance et la mort. Les fleurs de vie : rose, œillet, clématite, belle-de-jour, campanule brillent de tout leur éclat et côtoient les fleurs de mort : anémone, pavot, jacinthe et chardon. Quant au vase gravé, les divinités aquatiques font référence à l'eau, source de vie.



Osias BEERT (Vers 1580-1624)

Nature morte aux raisins, grenades et abricots, vers 1600-1610 [salle Ecoles du Nord XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : 3 assiettes remplies de fruits : abricots, raisins, agrumes, grenade ouverte ; verre de vin blanc ; bel effet de transparence ; morceau de pain ; manche du couteau en matière précieuse.

> **Comprendre** : Une vanité avec une interprétation symbolique et religieuse de chacun des éléments ; pain et vin évoquent l'Eucharistie ; grenade symbolise par sa forme ronde, l'éternité, et par la multiplicité de ses grains, les perfections divines ; grain de raisin abîmé rappelle la finitude des choses.



Nicolaes VAN VEERENDAËL (1640-1691)

Fleurs, vers 1660-1670 [salle Ecoles du Nord XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Ce fragment de tableau est un feston, un faisceau de feuilles et de branches qui se détache sur une cartouche de pierre ; bouquet de fleurs composé de lierre, rose de Provins, grenadier, anémone, narcisse, pivoine, rose blanche.

> **Comprendre** : Ce tableau est en réalité un fragment. En haut et en bas, on aperçoit les volutes sculptées d'un cartouche et, coupé par le bord supérieur, le bas du visage d'un putto (en haut à droite) ce qui rend très compliquée une interprétation précise. Il manque en effet la ou les figures centrales de la composition.

Une nature morte de grande qualité : velouté des fleurs, transparence des pétales un peu fripées, subtilité discrète des couleurs, simplicité de l'agencement des fleurs sans support, pureté des formes ; fond sombre.

On peut noter toutefois la présence de végétaux hautement symboliques :

- lierre (attachement jusqu'à la mort), feuillage toujours vert (éternité et l'immortelle renommée) ;
- rose : amour universel de la Vierge Marie, la « rose sans épines » ou l'amour humain car c'est aussi la fleur de Vénus ;
- grenade : symbole de la fécondité de Marie, de la résurrection de Jésus, la grenade est l'immortalité ;
- anémone : fleur de mort et ou de résurrection ;
- narcisse : symbolise la mort et l'amour vain de soi-même.



Willem VAN AELST (1627-1683)

Bouquet de fleurs, 1651 [salle Ecoles du nord XVI^e-XVII^e siècles]

> **Observer** : Bouquet de fleurs dans un vase en onyx posé sur une tablette en marbre composé de : narcisses, anémones, ancolies, tulipe ; deux insectes : scarabée et libellule ; fond sombre.

> **Comprendre** : La composition appartient encore pleinement aux évocations du caractère transitoire de la vie. Le fond sombre dégage un sentiment d'infini. Comme un objectif votif, le bouquet repose droit et unique sur sa tablette. Seuls deux insectes viennent troubler légèrement le silence et l'immobilité : le scarabée rampant (image de la mort) et la libellule en vol (souffle de la vie). Dans cette évocation de l'éternité, les fleurs funestes dominent (anémones, ancolies, narcisses couronnées par la tulipe, figure obsédante de la vanité).



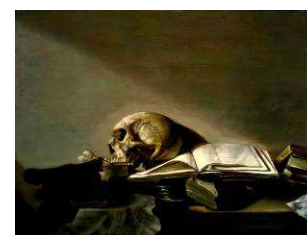
Jan Davidsz DE HEEM (1606-1684)

Vanité [salle Ecoles du nord XVI^e-XVII^e siècles]

> **Observer** : Table couverte de livres dont la plupart sont déchirés, malmenés, écornés ; un faisceau de lumière arrive du côté gauche du tableau et éclaire une tête de mort et un livre ; tableau quasiment monochrome (gris, beige et blanc).

> **Comprendre** : Une vanité du savoir.

Le crâne est signe de la fin et de la fragilité de toute chose. C'est aussi une référence au crâne d'Adam visible dans les crucifixions. Adam a été chassé du paradis car il a mangé le fruit de l'arbre de la connaissance. Le travail intellectuel est représenté ici comme une vanité, c'est-à-dire une activité



humaine qui détourne l'homme de Dieu et le divertit de sa vocation spirituelle (les livres ont été manipulés, dévorés, ils sont jetés sans précaution sur la table, écornés et ne sont pas tombés grâce au poids du crâne).

Nicolaes VAN VEERENDAËL (1640-1691)

Vanité, vers 1680 [salle Ecoles du nord XVI^e-XVII^e siècles]

> **Observer** : Au premier plan : posée sur une coquille d'huître, une bulle de savon encore collée à l'extrémité d'une paille à côté de quelques feuilles de laurier ; au second plan : deux crânes, celui de gauche, vu de face, est respectueusement posé sur des ossements (fémur, radius et côte) ; celui de droite, renversé, repose sur un petit socle de bois ; le crâne de gauche porte une couronne de paille tressée avec des herbes sèches et des pensées ; le crâne de droite est orné de fleurs colorées et opulentes (boule-de-neige, fleurs du haricot d'Espagne, narcisse, tulipe, clématite, rose de Hollande, jacinthe bleue, œillet d'Inde) ; le fond est sombre et neutre ; coloris contrastés (crânes, ossements, table et fond sont presque monochromes - sombre et brun-noir - alors que la paille, les fleurs, la coquille et la bulle sont de couleurs vives).



> **Comprendre** : Cette vanité est en quelque sorte un double portrait ironique, celui de deux époux disparus et de ce qu'il reste de leur amour : 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 (dénonciation de la chair et de ses plaisirs).

Le caractère éphémère de la vie est visible à travers : les crânes (représentatifs de la mort qui nous attend) ; les fleurs (incarnent une beauté fragile, en témoigne la tulipe dont les pétales sont comme de la soie froissée) ; la bulle de savon suspendue à la paille par laquelle elle a été soufflée (exprime la fragilité de l'existence).

Cependant, l'espérance est présente de par la splendeur de la Création à travers les couleurs et les fleurs : le pavot évoque le sommeil éternel, le narcisse symbolise la mort et l'amour vain de soi-même, la jacinthe de couleur bleue est le symbole du Christ confirmé par la présence de la couronne de paille (rappelant la couronne d'épines qui a servi à tourner le Christ en dérision), 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.

Cette évocation signifie un salut possible pour l'homme et un amour divin plus fort que celui de l'homme.

Philippe BORDERIEUX (né en 1952)

Vanité aux jardins calcinés [Non exposé]

> **Comprendre** : Peut évoquer Narcisse car on peut percevoir comme des reflets sur l'eau.



Jean-Louis VILA (né en 1948)

Vanité [Non exposé]



3.3 Vanités animées (avec personnage)

Frans SNYDERS (1579-1657)

Intérieur d'office, vers 1635 [salle Flandres XVII^e siècle]

> **Observer** : Office (pièce attenante à la cuisine) d'une riche demeure ; coloris intenses et puissants renforcés par les contrastes ; table recouverte d'une étoffe rouge, masse blanche du cygne qui commande la répartition de tous les autres éléments : animaux (perroquet, hure de sanglier, bécasse, paon, perdrix, lièvre, chat, chevreuil, homard, chien, butor, ortolans, héron cendré) ; végétaux (abricots, asperges, cerises, citron, framboises, artichaut, melons, abricots, poire, raisin, pommes, pêches de vigne, coings) ; cinq éléments vivants animent la scène : un homme (probablement valet), deux perroquets, un chien, un chat.

> **Comprendre** : Cette nature morte, tout en s'inscrivant dans la peinture d'histoire, est chargée d'interprétations symboliques et religieuses et offre une image de l'aristocratie. Œuvre caractéristique de l'art baroque.

L'image de l'aristocratie est visible dans l'étalage de nourriture (représente l'économie autarcique), la présence d'un cygne (courant sur les tables riches de l'époque), des gibiers (privilege de la chasse réservé à la noblesse depuis le XVI^e siècle).

La scène présente les sens et les désirs comme des tentations : la gourmandise ; 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 (à travers le chien, les artichauts et les asperges réputés à l'époque pour leurs vertus aphrodisiaques). Ces tentations sont sources potentielles de désordre, sauvées cependant par le Christ (représenté par la figure centrale du cygne dont la forme particulière ici évoque le Christ en croix, le homard et le raisin symbolisant sa souffrance et sa résurrection). À noter aussi que le citron et le perroquet (en raison de son cri) sont des éléments associés à la Vierge.

Snyders inscrit cette nature morte dans la peinture d'histoire dans la mesure où il introduit davantage de monumentalité : l'architecture à l'antique, peu vraisemblable dans un office, confère à la scène un caractère théâtral et noble renforcé par la disposition décorative des motifs, formant une frise au premier plan. 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 : 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.



Harmen VAN STEENWYCK (1612-1656)

Paysan dans un intérieur ou Cuisine avec nature morte [salle Ecoles du Nord XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Intérieur d'une cuisine ouvrant sur la campagne à droite par une baie surélevée ; auprès de celle-ci un hobereau, la main droite gantée tenant une longue baguette, désigne de la main gauche nue (plus grande que nature), une cruche cassée et du lait répandu sur le sol ; derrière le personnage à l'air interrogatif, et au pied d'un poteau, un amoncellement de victuailles et d'ustensiles dont une jarre armoriée, un heaume : à l'arrière-plan des vêtements et trois poules perchées.

> **Comprendre** : Illustration d'un proverbe ou illustration de « la farce du pot au lait » (cf. Rabelais dans Gargantua). Détail d'une gravure de bateau accroché au mur : signe de tempête et d'incertitude qui souligne une leçon de vanité et de fragilité.



Lubin BAUGIN (1612-1663)

Saint Jérôme [salle Italie- France XVII^e siècles]

> **Observer** : Saint Jérôme représenté comme un ascète dans sa cellule ; attitude étrange : jambes repliées, le bras gauche appuyé sur un bloc de pierre, le bras droit tenant un crâne posé sur son genou, le saint le regarde intensément ; à droite sont posés des feuillets qui témoignent des lectures et du travail du saint (la Vulgate) ; en bas à droite on retrouve discret son attribut principal : le chapeau de cardinal.

> **Comprendre** : Représentation de saint Jérôme très épurée 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 (position des jambes et des bras). La pierre symbolise la perpétuité.



Artus WOLFFORT OU Anonyme Flamand (dernière moitié du XVII^e siècle)

Saint Jérôme [salle Flandres XVII^e siècle]

> **Observer** : Saint Jérôme représenté à mi-corps à son pupitre avec un corps de vieillard (peau ridée, lâche) à demi-recouvert par un drapé rouge et entouré de ses attributs : chapeau de cardinal, crâne, Le livre, crucifix ; présence de la trompette du jugement dernier ; la scène est éclairée à la lumière d'une bougie.

> **Comprendre** : Le corps du vieillard est entièrement tendu vers sa lecture. Il en résulte une impression de force et de concentration incroyable. Jérôme semble caresser le crâne (ponctuation de la vie, la mort est pour un croyant aussi l'espérance d'une autre vie au paradis).



Thomas WYCK (1616-1677)

Intérieur d'un laboratoire d'alchimiste [salle Ecoles du Nord XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Alchimiste dans sa chambre-laboratoire ; divers instruments scientifiques ; nombreux ouvrages...

> **Comprendre** : Vanité du savoir.

L'alchimie fascinait à l'époque considérée comme une activité savante, stoïque, traversée par la méditation mélancolique. Jeux de bruns sombres contrastant avec l'éclat de la lumière venu de la fenêtre, reflets de la lumière afin de traduire la vanité du savoir, mépris du monde, solitude de la pensée.



Constantin VERHOUT (1638-1667)

Vanité du savoir [salle Ecoles du Nord, XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Un homme vu de trois quarts traçant de sa main droite une longue figure anatomique sur la page d'un album et tenant de sa main gauche le livre comme un pilier du savoir ; un garçonnet fasciné vu de face tenant des deux mains une haute boîte cylindrique ; un crâne, une bouteille, un vase de céramique, un livre sont posés sur la table ; dans le fond, on distingue à gauche des rayonnages avec livres, un bougeoir et une cruche et à droite une niche.

> **Comprendre** : La présence de l'enfant au côté de l'homme de science évoque la transmission du savoir entre les générations (donne un sens à la vie et montre la valeur positive de l'étude). 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.



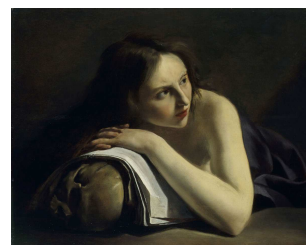
Johan MOREELSE (Vers 1603-1634)

Marie-Madeleine pénitente [salle Ecoles du Nord, XVI^e- XVII^e siècles]

> **Observer** : Marie-Madeleine est représentée en buste (certainement allongée) avec du rose aux joues et aux lèvres, le torse nu (un simple tissu noir cache son corps) et sa chair encore pulpeuse est fortement éclairée ; ses cheveux sont dénoués ; elle est accoudée sur un livre reposant sur un crâne ; une expression mélancolique et interrogative se dégage de son visage ; le fond est sombre et ne peut être distingué.

> **Comprendre** : Une vanité avec figure humaine : Marie-Madeleine (pécheresse) incarne la nature humaine marquée par le péché originel mais offre aussi l'exemple du repentir jailli de l'amour de Dieu.

Ici Marie-Madeleine conserve quelques signes de séduction : rouge aux joues et aux lèvres, torse nu et chair rayonnante qui tranchent avec les couleurs froides et sombres qui font référence à la méditation. La présence du crâne et l'humilité de sa position (allongée, dans un corps à corps avec la tête de mort, pénitente, elle n'est ornée d'aucune parure) confirme qu'elle s'apprête à se détacher des vanités et à se tourner vers Dieu.



Robert LE VRAC TOURNIERES (1667-1752)

Portrait de dame âgée dit « de Maria Sybilla Merian » [salle France XVII^e- XVIII^e siècles]

> **Observer** : Embrasure cintrée ; corps vu de trois quarts à droite, la figure de face, empâtée par l'âge mais à demi-souriante, le coude droit posé sur l'appui fenêtre, l'index pointé vers l'extérieur ; sur le pourtour figurent à plus grande échelle cinq papillons différents, deux lézards, un crapaud, une sauterelle, un bourdon et une araignée.

> **Comprendre** : Vanité

Animaux : symboles destinés à soutenir une réflexion sur la mort et les périls encourus par les âmes ; créatures symboliques se rapportant à la religion : papillons diurnes ou nocturnes (représentent les âmes frivoles et imprévoyantes), les lézards ou le crapaud (symboles de la mort), la sauterelle (capable de détruire une récolte en un instant, elle rappelle les événements soudains qui peuvent ruiner l'existence humaine), le bourdon (jugé improductif par rapport à l'abeille laborieuse vient certainement évoquer le péril d'une vie dissipée), l'araignée (avec sa redoutable toile, personnifie le démon et met en garde contre le danger de ses pièges). Mais nous sommes déjà au siècle de l'encyclopédie et en Europe on cherche à classer et à répertorier le monde.



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.

4. Pistes pédagogiques

4.1 En lettres

4.1.1 Natures mortes et littérature

Quelques textes

• Denis Diderot, *Salon de 1763, Chardin, Le Bocal d'Olives et La Raie dépouillée*

Diderot fait ici l'éloge des natures mortes de Chardin et son art de l'illusion, la magie de son art qui transforme la matière peinture en objets.

« C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté.

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur *la Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. »

On pourra comparer cet extrait aux diverses natures mortes du musée :

• L'évocation de *La Raie dépouillée* de Chardin par Diderot fait penser au *Porc écorché d'Adriaen van Ostade, vers 1640-1645 [salle 7]* : un animal exposé verticalement, privé de sa peau, peint de manière très réaliste.

• On pourra également mettre ce texte en relation avec le tableau d'*Osias Beert (Anvers, vers 1580-1624), Nature morte aux raisins, grenades et abricots [salle 2]* pour le verre de vin, le couteau, les fruits et surtout la précision naturaliste des détails. Ce tableau semble d'abord nous offrir la beauté du monde : on notera combien la matière précieuse du couteau et le jeu de perspective du motif en damier sont bien rendus, comme la transparence du verre magnifie son contenu, comme les raisins, par leur éclat, nous semblent délectables. Le peintre révèle ici son adresse à diversifier les textures et donner l'illusion du réel. Mais ce tableau est également porteur d'un message moral et religieux, chrétien, et se donne à lire comme une vanité c'est-à-dire un rappel de la finitude de toute chose et de la vanité des biens terrestres. Les fruits et le pain sont évidemment l'image du goût, des plaisirs gustatifs mais ils sont également porteurs d'un message moral et religieux :

- En effet, le grain de raisin abîmé à droite dit sa propre fin mais aussi la résurrection car le raisin doit être détruit pour renaître dans le vin, symbole eucharistique du sang du Christ. On trouve d'ailleurs dans le tableau l'autre symbole eucharistique, le pain (le corps du Christ).

- L'abricot, fruit de la féminité, représente le péché.

- Les feuilles d'abricotier sont racornies.

- Le couteau, si réaliste, peut représenter la vanité de peindre.

- Au-dessus de la coupe de raisin, on distingue le cep de la vigne qui rappelle la tâche imposée à Adam et Eve chassés du jardin d'Eden : travailler la terre.

- La grenade rappelle la condamnation de Proserpine, qui s'étant laissée tenter par Pluton, goûte la grenade et, ayant par-là interrompu le jeûne, n'a plus le droit de rejoindre les vivants. Pour les Chrétiens, elle représente la fécondité, la chasteté (opposée en cela à l'abricot), la résurrection de Jésus et la rédemption. Par sa forme ronde elle est l'image de l'éternité, et par la multiplicité de ses grains, les perfections divines. Ouverte, elle est la charité chrétienne pour tous les hommes ou encore l'image des Chrétiens réunis dans la communauté de l'Église.

- Pour les mêmes raisons, on pourra encore comparer ce texte au tableau de *Frans Snyders (1579-1657), Intérieur d'office, ou Nature morte de gibier, de volaille et de fruits, vers 1635 [salle 2]* (se reporter à la fiche « Étude d'une œuvre »).

• Poème de Tristan Corbière (1845-1875), « Nature morte », *Les Amours jaunes*, 1873

NATURE MORTE

Des coucous l'*Angelus* funèbre
A fait sursauter, à ténèbre,
Le coucou, pendule du vieux,

Et le chat-huant, sentinelle,
Dans sa carcasse à la chandelle
Qui flamboie à travers ses yeux.

- Ecoute se taire la chouette...
- Un cri de bois : C'est *la brouette*
De la Mort, le long du chemin...

Et, d'un vol joyeux, la corneille
Fait le tour du toit où l'on veille
Le défunt qui s'en va demain.

Ce poème intitulé « nature morte » ne décrit pas une « nature morte » au sens pictural du terme mais évoque la nature en proie à une atmosphère funèbre et fait songer aux vanités picturales par son évocation du temps qui passe et de l'approche inexorable de la mort. Le coucou évoqué ici remplace les bougies et sabliers des vanités picturales. La mention de la « brouette de la mort » renvoie à la légende bretonne de l'Ankou, ce paysan personnifiant la mort. Dans la force de l'âge, portant veste et culotte bouffante, arborant une faux, il pousse une charrette, ou une brouette, qui grince quand elle roule.

On pourrait demander aux élèves d'écrire un poème intitulé « nature morte » à la manière de Tristan Corbière mais qui se baserait sur l'une des natures mortes du musée comme par exemple **Nature morte aux raisins, grenades et abricots** d'Osias Beert [salle 2], **Nature morte de fleurs et d'insectes** de Jacob van Walscapelle [salle 2] : dans les deux cas, il faudra faire sentir la vanité derrière la nature morte.

• Francis Ponge, *De la nature morte de Chardin*, 1963, *L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977

« Ces pêches, ces noix, cette corbeille d'osier, ces raisins, cette timbale, cette bouteille avec son bouchon de liège, cette fontaine de cuivre, ce mortier de bois, ces harengs saurs,
Il n'y a aucun honneur, aucun mérite à choisir de tels sujets.

Aucun effort, aucune invention ; aucune preuve ici de supériorité d'esprit. Plutôt une preuve de paresse, ou d'indigence.

Partant de si bas, il va falloir dès lors d'autant plus d'attention, de prudence, de talent, de génie pour les rendre intéressants.

Nous risquons à chaque instant la médiocrité, la platitude ; ou la mièvrerie, la préciosité.

Mais certes leur façon d'encombrer notre espace, de venir en avant, de se faire (ou de se rendre) plus importants que notre regard,
Le drame (la fête, aussi bien) que constitue leur rencontre,

Leur respect leur mise en place,

Voilà un des plus grands sujets qui soient.

En quoi cela est-il bourgeois ? - Ce sont les biens proches,

Ce que l'on a, qu'on tient autour de soi.

Ce pot au feu. Cette musique de chambre.

Chardin ne s'en va pas vivre dans un monde de dieux ou de héros des anciennes mythologies ou de la religion.

Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien, *felix culpa* ?, nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne,

Je crois que de plus en plus de reconnaissance sera vouée aux artistes qui auront fait preuve, par silence, par abstention pure et simple des thèmes imposés par l'idéologie de l'époque, - d'une bonne communion avec les non-artistes de leur temps.

Parce qu'ils auront été dans le fonds réellement vivants de ce temps, dans son état d'esprit officieux, - compte non tenu de ses superstructures idéologiques.

Comme on part d'en bas, comme aucun effort n'est donné, ou perdu, à se hausser au niveau d'un propos élevé ou splendide,

Tout ce qui vient en plus, tout ce qu'ajoute le génie de l'artiste apparaît pour transfigurer la manière, change la langue, fait faire des pas à l'esprit constitue un magnifique progrès.

Ainsi, chez Rameau.

Ainsi, chez Chardin, le « sens du vide », par exemple, autour du toton ou du joueur d'osselets ; ou celui d'une « lumière de rêve », dans le singe antiquaire.

Entreprenez de traiter de la façon la plus banale le plus commun des sujets : c'est alors que paraîtra votre génie.

Dans une gavotte de Rameau, toute la France danse, de façon à la fois noble et joyeuse, aristocratique et paysanne, enthousiaste et spirituelle : grave et gracieuse à la fois.

Dans la fontaine de cuivre de Chardin, dans quelques pêches près d'une timbale d'argent, non loin d'un panier de raisins, sous l'échancrure d'un mur de cuisine par où s'aperçoit le petit coin d'un paysage romantique, il y a toutes les cuisses de nymphes, les uniformes des gardes-françaises toutes les valeurs nobles et délicates du XVIII^e siècle. Et l'enthousiasme des Vestris.

Cela est offert pour ainsi dire dans le creux de la main. Sans avoir l'air d'y toucher. Sans prononcer un mot noble. Sans théâtre, sans affublement.

Rabaissant tranquillement notre regard sur les biens proches, l'âme et l'esprit ainsi se rassèrent, provisoirement.

Mais la grandeur, le drame aussitôt s'y retrouvent (l'enthousiasme et la fête, aussi bien).

L'on retrouve le pas.

La mort n'est-elle pas présente dans la pulsation normale du cœur, dans le tempo normal de l'inspiration ? - Certes, elle y est présente, mais elle y va sans précipitation.

Entre le paisible et le fatal, Chardin fient un méritoire équilibre.

Le fatal, quant à moi, m'est d'autant plus sensible qu'il va d'un pas égal, sans éclats démonstratifs, va de soi.

Voilà donc la « santé ».

Voilà notre beauté.

Quand tout se réordonne, sans endimanchement, dans un éclairage de destin.

Voilà aussi pourquoi la moindre nature morte est un paysage métaphysique.

Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon en trop dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le rompt de sa vie, cherche le lieu de son repos enfin : de sa mort,

Voilà pourquoi il attache tant d'importance à l'espace, qui est le lieu de son vagabondage, de sa divagation, de son slalom.

Voilà pourquoi le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace, le fascine :

D'un coup d'œil, il y juge de son slalom, de son destin.

Le moindre arrangement des choses, dis-je, dans le moindre fragment d'espace,

Et non seulement la disposition des entrailles des poulets sacrés, celle des cartes battues puis étalées sur la table, celle du marc de café, celle des dés quand ils viennent d'être jetés.

Les grands signes ne sont pas qu'aux cieux.

Et il n'y a pas d'instant fatal, ou plutôt tout instant est fatal.

Ce n'est pas seulement le dernier matin qu'un homme sensible goûte dans une juste lumière la cigarette ou le verre de rhum.

Il se réveille dans cette disposition chaque jour.

Certes le temps s'écoule, mais pourtant jamais rien n'arrive.

Tout est là.

Tout l'avenir, aussi bien, - dans le moindre fragment d'espace.

Tout y est lisible,

Pour qui veut bien, pour qui sait bien l'y voir.

Pourtant chez quelques-uns seulement parmi les plus grands artistes, un pas de plus est fait.

L'indifférence est atteinte.

Par un certain adoucissement ou gommage de la hiératisation,

Il est redit, une seconde fois, que tout est simple ;

Que si le fatal va de soi,

L'inconscience aussi du fatal est fatale ;

Que la tranquillité est de droit.

Ce n'est qu'après ceux-là qu'on peut tirer l'échelle. »

En lien avec l'étude de natures mortes du musée, on pourra étudier la représentation de l'objet en poésie, notamment dans *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge (1942).

Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, 1953

De l'importance de la description dans le nouveau roman : le fameux quartier de tomate de Robbe-Grillet.

« Wallas introduit son jeton dans la fente et appuie sur un bouton. Avec un ronronnement agréable de moteur électrique, toute la colonne d'assiettes se met à descendre ; dans la case vide située à la partie inférieure apparaît, puis s'immobilise, celle dont il s'est rendu acquéreur. Il la saisit, ainsi que le couvert qui l'accompagne et pose le tout sur une table libre. Après avoir opéré de la même façon pour une tranche du même pain, garni cette fois de fromage, et enfin pour un verre de bière, il commence à couper son repas en petits cubes.

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.

La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, début, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins - d'une façon peut-être un peu incertaine.

Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement. »

4.1.2 Vanités littéraires, vanités picturales : quelques exemples comparés

- Classe de seconde. Objet d'étude « Genres et formes de l'argumentation : XVII^e et XVIII^e siècles » : les vanités, une forme d'argumentation picturale.
- Classe de première. Objet d'étude : Écriture poétique et quête du sens, du Moyen-Âge à nos jours : la poésie et la mort.

On pourra se reporter à l'article de Thierry Brunel, « *Vanités textuelles* », « *Vanités littéraires* », *validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle ?*¹. En voici quelques extraits.

« De nombreux travaux ont déjà relevé et étudié la proximité entre les vanités picturales et un certain nombre de textes littéraires de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle. Le terme de « vanités littéraires » est du reste employé pour la première fois par Philippe Sellier dans un article, paru en 1999, *Les Tulipes et la peinture : « vanités » littéraires et humus augustinien*. »

1 Lire l'article sur le site de la revue Études Epistémè <http://www.etudes-episteme.org/2e/?vanites-textuelles-vanites>

« Le critère d'une vanité en littérature, le premier et le plus évident, repose sur cette articulation textuelle entre une matière austère et pessimiste traditionnellement identifiée autour du *memento mori* et de la vanité de toutes choses face au temps qui passe (savoir, gloire, richesses, beauté) et la volonté de donner à voir une représentation artistique au sens large en termes de beauté et d'effets. C'est sur cette conjonction paradoxale, à la fois thématique et esthétique, que se fonde toute vanité, paradoxe essentiel qu'elle tente d'assumer. [...] Le texte tente d'assumer les mêmes enjeux, vérifiant la fameuse formule de Pascal, tirée de la liasse « Vanité » des *Pensées* : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux » [...] L'esthétisation est donc la condition de la réception du discours de la vanité, il s'agit de susciter des émotions esthétiques en sollicitant les sens et les puissances de l'âme. La beauté sensible a valeur d'accroche pour un lecteur qu'il est souvent difficile d'attirer, ou que l'on entend provoquer. »

« À ce paradoxe vital de l'esthétisation de la représentation, se greffe un second paradoxe fortement lié au premier : les vanités accordent la primauté au sens visuel et entendent faire voir, en rendant lisible, visible, présent. Or comment rendre visible par les moyens textuels, comment représenter l'irreprésentable, le temps qui passe, l'inconsistance, le néant, la mort ? Comment donner à voir derrière les apparences les traces de l'essentiel, derrière le visible l'invisible ? La vanité textuelle répond à ces questions par la « monstration » et le spectaculaire, visant à faire du lecteur un spectateur méditatif. » Les vanités littéraires utiliseront pour cela les figures traditionnelles de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose. »

Exemple 1 : la figure de Marie-Madeleine en peinture et en poésie

Tableau du musée des Beaux-arts de Caen : **Johan Moreelse, *Marie-Madeleine pénitente*, 1^{ère} moitié du XVII^e siècle [salle 7]**

Selon *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, récit du Moyen-Âge racontant la vie des saints, Marie-Madeleine est la sœur de Lazare, c'est une femme de mauvaise vie, une prostituée qui se repent et devient disciple du Christ. Elle est présente au pied de la croix lors de la Crucifixion et est une des premières à qui le Christ ressuscité apparaîtra. Elle est très représentée dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, soit avant, soit après sa conversion.

Étude de la *Marie-Madeleine pénitente* de Moreelse²

Ce peintre est originaire d'Utrecht, enclave catholique dans une nation calviniste; c'est ce qui lui permet de faire le voyage d'Italie vers 1620. Il y connaît une certaine notoriété, mais rentrant à Utrecht, il travaille dans l'atelier paternel et nous n'avons donc que peu de tableaux signés de lui. Il meurt de la peste en 1634.

On reconnaît sa manière parce qu'il utilise des coloris froids comme le vert, le gris, le blanc, et privilégie les demi-figures.

En opposition avec la tradition des Réformés qui ne reconnaissent pas les Saints, notre tableau, présente une vanité avec figure humaine: Marie-Madeleine.

Qui est Marie-Madeleine?

On sait les confusions entre :

- Marie de Magdala, la Marie-Madeleine qui a suivi le Christ après qu'il l'a eu libéré des démons, et qui est devenue le premier apôtre : la première personne à voir le Christ ressuscité.

- Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare, celle qui a parfumé les pieds du Christ lors du repas chez Simon.

On dit qu'elle a débarqué aux Saintes Maries de la mer avec Marthe et Lazare pour fuir les persécutions d'Hérode Agrippa 1^{er} (37-44 après J. C.), roi des Juifs, le petit-fils d'Hérode le grand (responsable du massacre des Innocents) et le père de Bérénice.

C'est lui qui fit mourir saint Jacques et jeta saint Pierre en prison.

Puis elle s'est réfugiée à l'Est de Marseille, dans la grotte de la sainte-Baume pour y vivre en pénitente.

Les représentations de Marie-Madeleine dans l'histoire de l'art se divisent en deux groupes :

- La pénitente proche de la consommation, décharnée, comme celle de Donatello, qui est toute entière détachée des biens de ce monde.

- La pénitente dont on voit l'épaule nue, le sein, la belle chevelure au roux vénitien, qui est saisie au moment même de sa conversion, en train de se détacher de la chair, chair encore étincelante.

À quel groupe rattacher la Marie-Madeleine de Moreelse ?

1. La Marie-Madeleine de Moreelse conserve quelques signes de séduction :

• Elle a gardé le rouge aux joues et aux lèvres.

• Son torse, nu, même s'il n'est pas provocateur, rend magnifiquement présent le corps féminin : la lumière rend la chair rayonnante.

• Son regard et ses sourcils froncés manifestent une émotion, difficile à déterminer : regarde-t-elle le crucifix avec compassion ? Ou bien est-elle surprise par les anges qui viennent lui faire entendre leur concert ? Ou bien a-t-elle peine à se détacher du monde: est-elle harcelée par des fantômes ?

2. Mais elle reste avant tout une pénitente:

• 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 qui peut être le livre des Écritures Saintes ou un livre d'exercices spirituels, la sépare mais en même temps la relie à la tête de mort, ce qui la conduit à se détacher des vanités et à se tourner vers Dieu.

• Cette tête de mort, si on n'en voit pas les détails comme les trous des yeux et la bouche, conserve un grand impact dans le tableau parce que *le crâne ras* bénéficie du même éclairage oblique que Marie-Madeleine.

• 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.

2 Étude menée par Annick Paulin

Ses cheveux ne sont pas d'un blond vénitien puisque nous sommes à Utrecht, mais surtout si les cheveux sont présents, ils sont à peine visibles, rejetés hors de l'oblique gauche du triangle dans lequel s'inscrit le buste de Marie-Madeleine. Et ceux qui encadrent son front semblent coupés grossièrement, comme par un acte de contrition. Quant au regard, égaré, il manifeste le tourment, la difficulté du détachement.

On pourra étudier ce tableau en lien avec trois poèmes :

- Siméon Guillaume de la Roque, *La Madeleine*, Œuvres, 1609
- Pierre de Saint Louis, *La Magdeleine au désert* (1668)
- Théophile Gautier, long poème « Magdalena » dans le recueil *La Comédie de la mort*, 1838

Siméon Guillaume de la Roque, <i>La Madeleine</i> , Œuvres, 1609	Pierre de Saint Louis, <i>La Magdeleine au désert</i> (1668), extrait
<p>Enfin la belle Dame orgueilleuse et mondaine Changea pour son salut et d'amant et d'amours, Ses beaux palais dorés aux sauvages séjours, Sa faute au repentir, son repos à la peine,</p> <p>Son miroir en un livre, et ses yeux en fontaine, Ses folâtres propos en funèbres discours, Changeant même d'habits en regrettant ses jours Jadis mal employés à chose errante et vaine.</p> <p>Puis ayant en horreur sa vie et sa beauté, méprise le plaisir, l'aise et la vanité, Les attraits de ses yeux, l'or de sa tresse blonde.</p> <p>O bienheureux exemple! Ô sujet glorieux! Qui nous montre ici las que pour gagner les Cieux Il faut avant la mort abandonner le monde.</p>	<p>Une teste de mort</p> <p>Au pied d'un crucifix, une teste de mort, Ou de morte plutôt, lui déclare son sort, Y voyant, sur son front, ces paroles écrites, Qu'avec elle, lecteur, il faut que tu médites :</p> <p>« Dans les trous de mes yeux, et sur ce crâne ras, Vois comme je suis morte, et comme tu mourras, J'avois eu, comme toi, la chevelure blonde Les brillants de mes yeux ravisoient tout le monde,</p> <p>Maintenant je ne suis que ce que tu peux voir, Sers-toi doncques de moi, comme de ton miroir. » Sur ce portrait sans masque, où tout lui peut paroître,</p> <p>Elle voit ce qu'elle est, et ce qu'elle doit être, Et regardant toujours ce tête de trépassé, Elle voit le futur dans ce présent passé...</p>

Comparaison du tableau de Moreelse avec l'extrait du poème de Pierre de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*³

Le narrateur organise une mise en abîme puisqu'il nous donne à voir, au pied d'un crucifix, qui, dans le tableau, se trouve peut-être hors champ, Marie-Madeleine qui elle-même voit la tête de mort. Il nous donne deux renseignements: il s'agit d'une *tête de morte plutôt*, et donc plutôt un univers féminin. D'autre part la *teste de mort déclare son sort* à Marie-Madeleine, d'où la prosopopée des vers 5 à 10. Aux vers 3 et 4, la situation d'énonciation se précise : le narrateur apostrophe le lecteur et se fait son directeur de conscience. Le lecteur, *voyant, sur son front, ces paroles écrites*, ne peut pas choisir de regarder ailleurs ; il ne peut non plus faire semblant de ne pas déchiffrer le message de la tête de mort, *il faut* qu'il *médite* ses paroles, en même temps que Marie-Madeleine. En fait, à la différence du tableau qui focalise notre regard sur Marie-Madeleine, inscrite classiquement dans un triangle, le poème est un texte baroque qui, par la mise en abîme, nous empêche de nous mettre à l'abri du message de la vanité, et interdit au lecteur toute distanciation.

La prosopopée de la tête de mort redouble le rôle de directeur de conscience, puisqu'elle donne des ordres à Marie-Madeleine : *Vois* (v.6), *Sers-toi donc* (v.10). Il s'agit de regarder la mort en face, non pas seulement l'idée de la mort, mais la disparition de la chair, des cheveux, le degré extrême d'inexistence et de vanité, en opposition avec un passé de séduction que les temps du récit rendent tout à fait révolu. L'ordre du vers 10 *Sers-toi doncques de moi comme de ton miroir* donné à Marie-Madeleine s'adresse ipso facto au lecteur interpellé à travers elle. En effet, s'il est ici question de femme, ce n'est que parce qu'elle est l'emblème de la chair et de la séduction, mais tout être humain est concerné.

Le commentaire du narrateur du vers 11 à 14, renforce le message : il est impossible de dénier la réalité qu'est la mort et l'oxymore du dernier vers montre bien que notre existence du temps n'est que vanité.

On pourra également citer Thierry Brunel affirmant à propos de ce poème : « Tout repose ici sur la pédagogie visuelle d'un tableau réduit à quelques motifs essentiels dont le traitement symbolique est le plus signifiant : la croix, le crâne lui-même, l'orbite des yeux. Ces motifs sont relayés par une prosopopée du crâne très efficace qui délivre explicitement sa leçon morale et oriente clairement le sens de la méditation tandis que se donnent à lire les réflexions de la pénitente qui infère du crâne qu'elle a sous les yeux la chevelure, les ornements et la beauté passés en même temps que sa propre destinée. »⁴

Conclusion :

Ce poème reprend donc le message de l'Ecclésiaste : il faut accepter de reconnaître la vanité de l'existence humaine. Par tous les procédés tels que la mise en abîme, le redoublement du rôle de directeur de conscience, la crudité violente de la description, l'oxymore final, il tend, comme le font toutes les œuvres baroques, à impliquer le lecteur dans cette méditation en ébranlant sa sensibilité.

Le tableau de Moreelse au contraire, même s'il est officiellement porteur du même message, le présente dans une forme géométrique beaucoup plus classique (le triangle dans lequel s'inscrit Marie-Madeleine) et surtout laisse au spectateur la liberté de

3 Étude menée par Annick Paulin

4 Article de Thierry Brunel sur le site de la revue Études Epistémè <http://www.etudes-episteme.org/2e/?vanites-textuelles-vanites>

s'intéresser au visage et au buste de Marie-Madeleine, rayonnants de lumière, plutôt qu'à la tête de mort, qui, pourtant au premier plan, est peinte dans les couleurs sombres et disparaît sous le livre.

- On observera également le tableau **La Crucifixion d'après Guido Reni** (XVII^e siècle) qui représente Marie-Madeleine et un crâne au pied de la croix [salle 11].

On pourra confronter le tableau de Johan Moreelse à d'autres représentations de Marie-Madeleine :

- avant sa conversion :



Le Caravage, *Marthe et Marie-Madeleine*, 1598, Institute of Arts, Detroit (Marthe reprochant sa vanité à Marie-Madeleine)

- au moment de sa conversion :



Le Caravage, *Madeleine repentante*, vers 1593-1594, Galerie Doria-Pamphilj, Rome.

- ou après sa conversion



Georges de La Tour, *La Madeleine à la veillesse*, vers 1642-1644, Musée du Louvre, Paris

Exemple 2 : saint Jérôme de Lubin Baugin et Hamlet de Shakespeare, le crâne comme miroir du futur

En lien avec le tableau de **Lubin Baugin (1612 – 1663), Saint Jérôme** [salle 5], on pourra étudier la scène 1 de l'acte V de *Hamlet* de Shakespeare, scène dans laquelle Hamlet et son ami Horatio observent un fossoyeur au travail dans un cimetière et où Hamlet se retrouve face au crâne de Yorick, l'ancien bouffon de feu son père le roi. Dans le tableau comme dans la pièce, la méditation du personnage naît de son face-à-face avec un crâne, emblème des vanités.

Dans le tableau de Lubin Baugin, saint Jérôme est représenté comme un austère anachorète. Le fond, sombre, uni, évoque une retraite hors du monde, une cellule dont on distingue à peine le sol et les murs. Le rejet des biens du monde se lit aussi dans les feuillets que Jérôme froisse de son coude, dans les livres fermés, abandonnés dans le coin droit du tableau, ainsi que le chapeau

cardinalice dont la pourpre très atténuée, tend à le rendre presque invisible. Sur ce fond, se détache le corps de saint Jérôme, sculpté comme à l'antique, saisi dans une pose maniériste avec les jambes repliées, dont la nudité est cachée par un drap bleu. L'éclairage attire notre attention sur la méditation de Saint Jérôme, concrétisée par le face à face avec le crâne qu'il tient dans sa main gauche. On retrouve dans les répliques d'Hamlet le thème baroque du caractère éphémère, fragile et vain de la vie humaine. « *Ce crâne avait une langue et pouvait chanter jadis. Cette crapule [le fossoyeur] le jette par terre comme si c'était la mâchoire de Cain, l'auteur du premier meurtre ! C'était peut-être la caboche d'un intrigant que cet âne envoie paître, d'un qui croyait pouvoir circonvenir Dieu, pour quoi pas ? [...] Ou celle d'un courtisant, qui savait dire : « Bonjour, mon bon seigneur. Comment te portes-tu, mon bon seigneur ? » C'est peut-être mon seigneur Untel, qui vantait le cheval de mon seigneur Untel dans l'idée de l'obtenir, pourquoi pas ? [...] et maintenant, il appartient à Notre-Dame-des-Larves, il a perdu ses mandibules et se fait marteler le caisson par la bêche d'un fossoyeur. Belle révolution, pour qui sait la voir*⁵ »

Mais Hamlet ne reprend pas le message chrétien qui appelle à se détourner des biens terrestres pour se consacrer à Dieu. Il rappelle seulement que la mort met tout le monde au même niveau, rétablit l'égalité voire inverse les rôles car le fossoyeur ici détruit à coup de pelle les crânes de notables. Même les empereurs et les grands conquérants n'échappent pas à la règle comme le dit Hamlet à Horatio : « *Réfléchis : Alexandre est mort. Alexandre a été enterré. Alexandre retourne à la poussière, la poussière à la terre, de la terre on tire la glaise, et pourquoi, avec cette glaise qu'il est devenu, ne peut-on boucher une barrière de bière ?*

*L'impérial César, mort et changé en glaise,
Peut boucher un trou pour arrêter le vent,
Dire que ce limon terrorisait le monde*

*Et qu'il va rapiécer un mur quand l'hiver se débonde !*⁶ »

Dans sa vision de la vanité de la vie, Shakespeare se révèle plus proche des philosophes de l'antiquité que de la vision chrétienne : Sénèque (1^{er} siècle ap. J.C.), *Consolation à Marcia* chapitre XX, 2 : *Quand la fortune répartit mal les biens communs à tous les hommes et subordonne l'un à l'autre des êtres venus au monde avec des droits égaux, la mort rétablit l'égalité.* Juvénal (1^{er} siècle ap. J.C.), *Satire X* : « *Pesez les cendres d'Hannibal, combien de livres trouverez-vous à ce général fameux ?* ».

Par ailleurs, le peintre Lubin Baugin est évoqué comme personnage dans le roman de Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*. Il y est l'ami du personnage principal, le musicien Sainte-Colombe. Dans le chapitre XII, Sainte-Colombe et son disciple Marin Marais entrent dans l'atelier de Baugin : « Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier. » *L'ekphrasis* met en abîme, au cœur du roman, la composition de la *Nature morte à l'échiquier* de Baugin. Le commentaire de Sainte-Colombe précise le motif de la vanité : « Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit, souffla Sainte-Colombe dans l'oreille de son élève. Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu. »



Lubin Baugin, *Nature Morte à l'échiquier*, vers 1630, Paris, Musée du Louvre

Ce roman a été adapté au cinéma par Alain Corneau en 1991, film dont plusieurs plans reproduisent des vanités de Lubin Baugin.

Exemple 3 : vanités poétiques et vanités picturales

On pourra étudier quatre poèmes qui proposent un équivalent poétique aux vanités picturales du musée, en accompagnement de l'étude de ces dernières :

- Texte 1 : Antoine Favre, « le temps n'est qu'un instant », *Entretiens spirituels*, 1602
- Texte 2 : Jean-Baptiste Chassignet, « Mortel, pense quel est dessous la couverture », *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort*, 1594
- Texte 3 : Tristan, « les images d'un songe », *Poésies galantes et héroïques*, 1648
- Texte 4 : Pierre Matthieu, *Tablettes de la vie et de la mort*, 1613

Antoine Favre, « le temps n'est qu'un instant », *Entretiens spirituels*, 1602

Le temps n'est qu'un instant lequel toujours se change,
Le temps n'est qu'un instant lequel dure toujours,
Il dure en se changeant sans avoir ans ni jours,
Puisque ce n'est qu'un point, mais un Prothée⁷ étrange.

5 *Hamlet* de Shakespeare, édition folio plus classiques, traduction de Jean-Michel Déprats, pp.183-184

6 *Hamlet* de Shakespeare, édition folio plus classiques, traduction de Jean-Michel Déprats, pp.189-190

Le passé n'est plus rien, que la Mort qui se venge,
De ne pouvoir du temps entrerompre le cours,
L'Avenir n'a point d'être, et par mille détours
Va, finet, décevant quiconque à lui se range.

Que si le temps plus long n'est autre qu'un instant,
À quoi vous sert, mortels, de vouloir vivre tant,
Sinon pour d'un instant allonger votre vie ?

Qu'entreprenez-vous donc par vos si longs apprêts ?
Nature en un instant n'a ses miracles prêts,
Dieu seul peut vous sauver d'un seul instant vous prie.

Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, 1594

Mortel, pense quel est dessous la couverture
D'un charnier mortuaire un corps mangé de vers,
Descharné, dénervé, où les os découverts,
Depoulpés, desnoués, délaissant leur jointure ;

Ici, l'une des mains tombe de pourriture,
Les yeux d'autre coté détournés à l'envers
Se distillent en glaire, et les muscles divers
Servent au vers goulus d'ordinaire pâture ;

Le ventre déchiré cornant⁸ de puanteur
Infecte l'air voisin de mauvaise senteur,
Et le nez mi-rongé difforme le visage ;

Puis connaissant l'état de ta fragilité,
Fonde en Dieu seulement, estimant vanité⁹
Tout ce qui ne te rend plus savant et plus sage.

Tristan, « les images d'un songe », *Poésies galantes et héroïques*, 1648

C'est fait de mes Destins, je commence à sentir
Les incommodités que la vieillesse apporte.
Déjà la pâle Mort pour me faire partir,
D'un pied sec et tremblant vient frapper à ma porte.

Ainsi que le soleil sur la fin de son cours
Paraît plutôt tomber que descendre dans l'onde,
Lors que l'homme a passé les plus beaux de ses jours,
D'une course rapide il passe en l'autre monde.

Il faut éteindre en nous tous frivoles désirs,
Il faut nous détacher des terrestres plaisirs
Où sans discrétion notre appétit nous plonge.

Sortons de ces erreurs par un sage conseil ;
Et cessant d'embrasser les images d'un songe,
Pensons à nous coucher pour le dernier sommeil.

Pierre MATTHIEU, *Tablettes de la vie et de la mort*, 1613

Nous naissons pour mourir et mourons pour revivre,
Pour revivre immortels cette foi nous avons :
La mort plus que la vie aimer donc nous devons,
Puisque la même mort de la mort nous délivre.

A qui craint cette mort, la vie est déjà morte,
Au milieu de la vie il lui semble être mort ;
Sa mort il porte au sein, elle au tombeau le porte,

7 Personnage de la mythologie grecque qui avait le pouvoir de se métamorphoser

8 Hurlant

9 Vanité : caractère de ce qui est vain, inutile, futile, vide de sens

Car craindre de mourir est pire que la mort. [...]

La vie est une table, où, pour jouer ensemble,
On voit quatre joueurs : le Temps tient le haut bout¹⁰,
Et dit : passe : l'Amour fait de son reste, et tremble ;
L'Homme fait bonne mine ; et la Mort tire tout.

Le monde est une mer ; la galère est la vie ;
Le temps est le rocher ; l'Espérance, le port ;
La fortune, le vent ; les orages, l'envie ;
Et l'homme le forçat qui n'a port que la mort.

Le temps va comme un vent, comme un torrent il coule,
Il passe et rien ne peut l'empêcher de courir ;
Qui sait combien de maux en un moment il roule,
Croit que cesser de vivre, est cesser de mourir.

La vie est une toile, aux uns elle est d'étoffe¹¹,
Aux autres de fin lin et dure plus ou moins ;
La mort, quand il lui plaît, sur le métier la coupe,
Et l'heur¹² ou le malheur comme les fils sont joints.

D'un éternel repos la fatigue est suivie ;
La servitude aura une ample liberté ;
Où se couche la mort, là se lève la vie ;
Et où le temps n'est plus, là est l'éternité.

On pourra poser la question suivante aux élèves : en quoi ces poèmes peuvent-ils être considérés comme des vanités poétiques, autrement dit comme des équivalents poétiques aux vanités picturales que vous avez pu voir au musée des beaux-arts de Caen ?

Éléments de réponse :

Un constat commun aux quatre poèmes: le temps passe inexorablement et nous mène inéluctablement à la mort :

- texte 1 : insistance sur le passage du temps et la fugacité de la vie par l'anaphore v1-2
- texte 3 : même idée exprimée par la comparaison entre le déplacement du soleil en une journée et la vie de l'homme (strophe 2)
- texte 4 : comparaison du temps au vent et à un torrent : images baroques soulignant la rapidité
- textes 1, 3 et 4 : personnification de la mort (texte 1 v5, texte 3 v3-4, texte 4 v12 et 21)
- texte 2 : description très précise, macabre et réaliste d'un cadavre en putréfaction, avenir de chacun (hypotypose)

Ces éléments sont à mettre en lien avec les éléments présents dans les vanités picturales du musée évoquant la fuite du temps et la mort inévitable : crâne (*Vanité* de Veerandael, *Vanité* de Jan Davidsz de Heem, *Peintre et son élève* de Constantin Verhout [salle 7]), fleurs (*Vanité* de Veerandael, *Nature morte de fleurs et d'insectes* de Jacob van Walscapelle [salle 2]), fruits abîmés (*Nature morte aux raisins, grenades et abricots* d'Osias Beert [salle 2]), bulle de savon (*Vanité* de Veerandael [salle 7]).

Mais ces vanités partagent l'idée commune qu'il ne faut pas redouter la mort :

- car la vie n'est qu'illusion (texte 1 v11 « *sinon d'un seul instant allonger votre vie* », texte 2 v12 « *images d'un songe* ») et servitude (texte 4 v4 et 25),
- la mort nous délivre du temps en nous apportant éternité et liberté, la vraie vie est après la mort (texte 4),
- la mort est évoquée à travers la métaphore euphémisme du sommeil (texte 3 v14 et texte 4 v25),

C'est ce que signifie le crâne dans les vanités, symbole de mort, mais aussi promesse de résurrection. Ce crâne figure au pied de la croix du Christ crucifié dans le tableau de Guido Reni, *La crucifixion* [salle 11].

Ainsi la mort étant inéluctable, il faut s'y préparer :

- en se détachant des plaisirs terrestres illusoire (texte 3 v9-10), en nous détournant de la vie (texte 4 v3),
- en se tournant vers Dieu et en lui consacrant sa vie : texte 1 v14 « *Dieu seul* », texte 2 v13 « *en Dieu seulement* », texte 4 v2 « *Pour revivre immortels cette foi nous avons* ».

Il s'agit donc de poèmes chrétiens : il faut se détourner des plaisirs terrestres pour préparer la vie après la mort en se consacrant à Dieu : message des vanités.

Ces poèmes argumentatifs peuvent être rattachés au baroque de persuasion :

- implication du lecteur : pronom « vous » (texte 1), « tu » (texte 2), « nous » (textes 3 et 4), apostrophe « mortels » (texte 1 v9), « mortel » (texte 2 v1), question rhétorique (texte 1 v10-11), impératif (texte 2 v1 et 13, texte 3 v12), injonctions (texte 3 v9-10, texte 4 v3)
- nombreuses figures de style pour frapper les esprits : anaphore (texte 1 v1-2), personnifications de la mort (1, 3, 4), hypotypose (2), allégories, métaphores filées (4), comparaisons (3,4), antithèses (1,4)

10 Tenir le haut bout : être à la place qui est considérée comme la plus honorable

11 Résidu fibreux et grossier de la filasse (étoffe de lin ou de chanvre)

12 L'heur : le bonheur

Compléments :

• le poème de Chassignet selon Thierry Brunel : « un expressionnisme baroque très violent, véritable « lyrisme de l'horreur ». « Ce tableau verbal relève d'une esthétisation exacerbée qui repose à la fois sur le spectacle d'images crues et leur mise en scène à travers le jeu des sonorités (allitération en gutturales, assonances en [« air »] puis en nasales au tercet), les échos signifiants de « vers », ou les jeux de reprise du préfixe dé- en guise de décomposition verbale. Seule l'évocation finale, dans le dernier tercet, opère le renversement salutaire. Le sonnet réalise ainsi cette *coïncidentia oppositorum* qui consiste à faire coexister de manière inextricable mais fondamentale le réalisme de la scène jusqu'à l'horreur et la volonté de plaire en même temps que de provoquer. »¹³

• Vanités et poésie selon Thierry Brunel, « S'il s'agit de seconder l'art du peintre voire de se substituer aux tableaux, c'est bien entendu la poésie qui est la plus sollicitée, et comme le souligne Philippe Sellier, « la forme littéraire qui correspond le mieux aux limites du tableau est le poème lyrique court, en particulier le sonnet », illustré massivement dans la poésie baroque à travers Sponde, Chassignet, Lazare de Selve ou Mage de Fiefmelin. Les proportions du sonnet, l'opposition essentielle des quatrains et des tercets, la pointe sont autant de caractéristiques qui servent la densité de l'évocation et la volonté de déceler le sens. L'organisation visuelle est clairement délimitée : les systèmes comparatifs, les parallélismes, les diptyques contrastifs sont promus principes organisationnels de l'œuvre, à la fois charpente souterraine logique et souffle de la méditation des vanités. Ces puissantes armatures logiques et rhétoriques se combinent à une rhétorique véhémence à laquelle les images peuvent contribuer comme dans le sonnet de Chassignet où le poète ne recule en rien devant les descriptions morbides. Il s'agit bien de frapper l'imagination du lecteur, d'émouvoir son âme et d'imprimer sa mémoire au moyen d'images déictiques. »¹⁴

Exemple 4 : un sermon en lien avec les vanités, Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), *Sermon pour le jour de Pâques*

Texte :

« La vie humaine est semblable à un chemin dont l'issue est un précipice affreux. On nous en avertit dès le premier pas ; mais la loi est portée, il faut avancer toujours. Tu voudrais retourner en arrière. Marche ! Marche ! Un poids invincible, une force irrésistible nous entraîne. Il faut sans cesse avancer vers le précipice. Mille traverses, mille peines nous fatiguent et nous inquiètent dans la route. Encore si je pouvais éviter ce précipice affreux ! Non, non il faut marcher, il faut courir : telle est la rapidité des années. On se console pourtant parce que de temps en temps on rencontre des objets qui nous divertissent, des eaux courantes, des fleurs qui passent. On voudrait s'arrêter : Marche ! Marche ! Et cependant on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avait passé ; fracas effroyable ! Inévitable ruine ! On se console, parce qu'on emporte quelques fleurs cueillies en passant, qu'on voit se faner entre ses mains du matin au soir et quelques fruits qu'on perd en les goûtant : enchantement ! Illusion ! Toujours entraîné, tu approches du gouffre affreux : déjà tout commence à s'effacer ; les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes, les couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires : tout se ternit, tout s'efface. L'ombre de la mort se présente ; on commence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il faut aller sur le bord. Encore un pas : déjà l'horreur trouble les sens, la tête tourne, les yeux s'égarer. Il faut marcher ; on voudrait retourner en arrière ; plus de moyen tout est tombé, tout est évanoui, tout est échappé. »

Éléments d'analyse :

Ce sermon, comme les vanités, évoque la mort inéluctable et dénonce les biens terrestres comme éphémères et illusoire notamment à travers l'image des fleurs, allégories de la brièveté de la vie, présentes dans de très nombreuses vanités picturales comme *Vanité* de Veerendaël [salle 7] ou *Nature morte de fleurs et d'insectes* de Jacob van Walscapelle [salle 2]. Pour l'étude de ces deux tableaux, se reporter à la fiche « étude d'une œuvre » sur le tableau de Veerendaël.

On pourra étudier les procédés rhétoriques de la persuasion employés par Bossuet :

- la métaphore filée de la vie comme avancée inéluctable vers un gouffre,
- l'implication du lecteur : pronom « nous », « tu », impératifs,
- les répétitions, notamment de « tout » + accumulations montrant que rien ne résiste au temps et à la mort ou répétition de « marche ! »,
- les exclamations,
- le rythme ternaire.

Le message des vanités dans la musique baroque : Henry Purcell, *Musique pour les funérailles de la Reine Mary*, 1695.

Henry Purcell (1659-1695), compositeur et musicien de musique baroque. Nommé organiste de l'abbaye de Westminster en 1676 puis de la chapelle royale en 1682, il compose de la musique sacrée et de la musique pour la famille royale. De 1689 à 1695, il composa six odes pour l'anniversaire de la reine Mary II. En 1695 il composa la musique des funérailles de la reine emportée par la variole à 32 ans.

Il écrivit également des opéras, *The Tempest* d'après la pièce de Shakespeare et *The Fairy queen* inspiré du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *King Arthur*.

Voici quelques paroles de la musique pour les funérailles de la reine Mary. On y retrouve l'idée de la brièveté de la vie humaine, comparée à celle d'une fleur.

Man that is born of a woman

Man that is born of a woman hath but a short time to live, and is full of misery. He cometh up, and is cut down like a flow'r; he fleeth as it were a shadow, and ne'er continueth in one stay.

(L'homme né de la femme

13 Article de Thierry Brunel sur le site de la revue Études Epistémè <http://www.etudes-episteme.org/2e/?vanites-textuelles-vanites>

14 *ibid*

L'homme né de la femme n'a qu'un moment à vivre, accablé de tourment. Il pousse, puis il est fauché telle une fleur. Il s'enfuit comme une ombre et ne persévère jamais en un seul séjour).

In the midst of life we are in death

in the midst of life we are in death: of whom may we seek for succour, but of thee, O Lord, who for our sins art justly displeased? Yet, O Lord, most mighty, O holly and most merciful Saviour, deliver us not into the bitter pains of eternal death.

(Au milieu de la vie nous sommes dans la mort

Au milieu de la vie nous sommes dans la mort: à qui pouvons-nous demander secours si ce n'est à vous, O Seigneur, qui vous irritez justement de nos péchés ? Et pourtant, O Seigneur tout puissant, O très saint et miséricordieux Seigneur, ne nous jetez pas dans les souffrances aiguës de la mort éternelle).

Ouverture sur la reprise des vanités, ou du moins du thème du crâne, dans la peinture et les arts plastiques au XX^e siècle.

Le genre pictural de la Vanité disparaît complètement à partir du XVIII^e siècle.

Il réapparaît au XX^e siècle : les ravages des deux guerres mondiales, la shoah, le sida... le net recul de la religion amènent les artistes à interroger le sens de la vie à partir de la finitude de la vie humaine et l'absurdité de l'existence.

Au XXI^e siècle, le crâne devient un phénomène de mode dédagé de tout sacré, de tout message existentiel ou philosophique : perte de sens de la vanité picturale qui ne dénonce plus les vanités, qui ne véhicule plus aucun message mais devient elle-même une vanité : crâne en diamant de Damian Hirst. La dimension spirituelle disparaît sous la valeur marchande.

<http://www.moreeuw.com/histoire-art/vanites-musee-maillol.htm>

Diaporama

http://www.lepoint.fr/de-caravage-a-damien-hirst-les-vanites-en-images-03-02-2010-936104_19.php

4.2 En histoire des arts

Au collège :

- Thématique « Arts, créations, cultures » : L'art d'être à table, rituel et symbolique du repas. La nature morte.
- Thématique « Arts, espace, temps » : piste d'étude « L'œuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace : formes symboliques (clôture, finitude, mélancolie, nostalgie, Vanités, etc.) ».
- Thématique « Arts, ruptures, continuités »* L'œuvre d'art et le dialogue des arts : citations et références d'une œuvre à l'autre ; échanges et comparaisons entre les arts (croisements, correspondances, synesthésies, analogies, transpositions, parangons, etc.).

Au lycée :

- Thématique « Arts, réalités, imaginaires », piste d'étude : « L'art et le vrai : aspects du vrai, aspects mensongers, trompe-l'œil, tromperie, illusion, etc. ».
- Thématique « Arts, goût, esthétiques », piste d'étude « L'art et ses classifications : catégories (mouvements, genres, types, etc.) » : les genres de la nature morte et de la vanité, le baroque.

4.3 En arts plastiques

- Réaliser un jeu de manipulation d'éléments photographiés (végétaux ou objets), découpés et plastifiés, qui permettra une multitude de combinaisons dans le plan.

Objectif : prendre conscience progressivement des notions de composition et de profondeur.

- Composer une nature morte à partir de fruits, légumes et objets en réalisant un collage à plat (éléments découpés dans des papiers unis ou texturés, dans des prospectus alimentaires, des catalogues et revues de décoration et design) et/ou en volume (napperons blancs en papier, gobelets, couverts en plastique et emballages alimentaires...).

Objectif : prendre conscience que ce qui est devant cache une partie de ce qui est derrière, ce qui aura une incidence sur leurs progrès en dessin pour la traduction de la profondeur.

- Dessiner le contour des fruits, légumes, objets avec un crayon de couleur différent pour chaque élément et les superposer. Peindre d'une couleur unie à l'intérieur de la forme cernée.

Objectif : créer une composition colorée et abstraite et s'amuser à retrouver les éléments originaux.

- Composer une nature morte avec éléments réels : disposer les éléments dans une pièce sombre puis éclairer avec une lumière forte (type lampe de bureau) et jouer avec l'éclairage. Prendre une photo, dessiner ou peindre en déterminant un cadrage et un point de vue.

Objectif : observer la lumière et ses effets sur les formes et les couleurs, travailler la composition par le cadrage.

5. Bibliographie / sitographie

- Hors-série *Connaissance des arts*, « Vanités de Caravage à Damien Hirst », 2010
- Patrizia Nitti (dir.), *C'est la vie ! Vanités de Caravage à Damien Hirst*, catalogue de l'exposition, Paris, Flammarion/Skira, 2010
- Élisabeth Quin, *Le Livre des vanités*, Paris, Éditions du regard, 2008
- Anne-Marie Charbonneaux (dir.), *Les vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005
- Alain Tapié (dir.), *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Caen, musée des Beaux-Arts, 1990
- *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle : méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Caen, 1990
- Jean-Charles Darmon, *Littérature et vanité*, Paris, PUF, 2011
- Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985
- Sybille Ebert-Schifferer, *Natures mortes*, Citadelles et Mazenod, 1999
- *Les natures mortes : réalité et symbolique des choses*, Taschen, 1994
- Élisabeth Doumenc, *Natures mortes*, Paris, Hachette éducation, 2011 (ce livret propose une séquence d'arts visuels consacrée aux natures mortes en cycle 2 en précisant les objectifs, le matériel nécessaire, les œuvres d'art à montrer en classe pour enrichir les activités.)
- TDC, « La nature morte, le triomphe de la solitude », n° 779, CNDP, 1999
- Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991

Sitographie

- « Colloque Littérature et vanité : La trace de l'*Écclésiaste* de Montaigne à Beckett », 6 et 7 juin 2008, École normale supérieure, Paris : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=371>
- Thierry Brunel, « Vanités textuelles », « Vanités littéraires », validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle ? », revue *Études Epistémè* : <http://www.etudes-episteme.org/2e/?vanites-textuelles-vanites>
- « Vanités d'hier et d'aujourd'hui : permanence de l'éphémère », revue *Études Epistémè* : <http://www.etudes-episteme.org/2e/?vanites-d-hier-et-d-aujourd-hui->
- Josiane Mazé, « La nature morte en peinture et littérature », revue *Le Français dans tous ses états*, n°41 « L'objet » : <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse41i.html>

On trouve sur internet de très nombreux sites qui proposent des études de la nature morte en histoire des arts en primaire ou au collège. On pourra se reporter par exemple aux deux sites suivants :

- des pistes pédagogiques sur la nature morte pour le 1^{er} degré, voir les pages 28-37 du dossier pédagogique « Le goût des matières, la nature morte en Normandie » (1850-1950) » : <http://circo-vire.etab.ac-caen.fr/IMG/pdf/DossierPedaMusee.pdf>
- pour un travail sur la nature morte en arts plastiques en classe de 6^{ème}, voir, entre autres : <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/nature-morte-pohan.pdf>

Documents pédagogiques du musée des Beaux-Arts de Caen [onglet ressources sur le site du musée] :

- Fiche « étude d'une œuvre », Nicolaes VAN VEERANDAEL, *Vanité* (étude de l'œuvre, repère sur les vanités, texte de référence, visuel et brève analyse d'autres vanités du musée en lien avec celui-ci)
- Fiche « étude d'une œuvre », Frans SNYDERS, *Intérieur d'office*
- Parcours *La Bible et les saints dans la peinture*

INFORMATIONS PRATIQUES

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

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} 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^{er} 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

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée
<http://mba.caen.fr>