

vanitas

Références

« Souviens-toi que tu vas mourir »
« memento mori »

vanitas

Vanité, Nom féminin,

1. Étymologie : Emprunté du latin *vanitas*, « *état de vide* », puis « *mensonge, tromperie* », lui-même dérivé de *vanus*, « *vide, dégarni* », puis « *creux, mensonger* ».

2. Définition : Caractère de ce qui est vain, inutile ou sans consistance ni fondement solide. Souligne le caractère dérisoire de l'existence. Amour-propre immodéré, suffisance.

3. Expression : « *Vanité des vanités, tout est vanité* », se dit, par allusion aux paroles de l'Ecclésiaste, pour souligner le caractère dérisoire de l'existence. La foire aux vanités, de Thackeray (1847-1848).

4. Beaux-Arts : Œuvre picturale destinée à rappeler la nature éphémère et fragile de la vie humaine et à inspirer l'humilité, où figurent le plus souvent des symboles de la fuite du temps et du caractère périssable des plaisirs du monde. Les vanités furent notamment en vogue au XVII^e siècle. Le crâne, le sablier, le papillon, les bulles de savon, les fleurs sont des motifs récurrents dans les vanités.

Edgar Morin, *L'homme et la mort*, 1951.

La mort est ce qui identifie l'homme à l'animal et ce qui l'en différencie. Comme tout être vivant, l'homme la subit. À la différence de tout être vivant, il la nie dans ses croyances en un au-delà.

Edgar Morin dégage les attitudes fondamentales des hommes et des cultures à l'égard de la mort. Il examine l'horreur qu'elle suscite, le risque qu'elle représente, le meurtre et les deux grands mythes originaires qui la mettent en scène : celui de la survie et celui de la renaissance. Il analyse les croyances qu'elle inspire dans les grandes civilisations historiques pour en arriver à la crise contemporaine qu'elle connaît et aux nouvelles conceptions biologiques sur les relations entre vie et mort.

La science donne aujourd'hui permet d'envisager de nombreuses perspectives pour soigner et régénérer tous les organes humains. Les progrès en génétique permettent de supprimer tout ce qui déprogramme la vie. L'être humain est aujourd'hui en droit de rêver à une prolongation indéfinie de la vie (ce qui n'est pas encore l'immortalité). La peur de la mort individuelle s'éloigne.



Vanités classiques

Memento mori,

Mosaïque polychrome, base calcaire et marbres colorés,
Milieu du I^{er} siècle après J.-C.

H. 47 cm ; L. 41 cm,

Naples, Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli
e Pompei, Inv. 109982.

Découverte en 1874 dans la partie méridionale de Pompéi, cette mosaïque traduit un avertissement: *Omnia Mors aequat* (« la mort aplanit tout »).

Sur un fond vert clair, on voit un crâne appuyé sur les ailes déployées d'un papillon aux couleurs vives, lui-même posé sur une roue. Ce crâne est surmonté du poids en plomb d'un niveau de maçon dont les extrémités reposent, à gauche, sur un sceptre auquel sont attachés un manteau de couleur pourpre et un bandeau blanc et, à droite, sur un bâton noueux auquel sont suspendus un manteau et une besace de mendiant.

Chacun des objets représentés est chargé d'une valeur symbolique. La disposition du niveau et des bâtons imite en effet la structure architecturale d'un édicule abritant les objets principaux.

Le niveau, utilisé par les maçons et les charpentiers pour contrôler l'horizontalité de leurs constructions, repose, d'un côté, sur les symboles de la richesse et du pouvoir, et, de l'autre, sur ceux de la pauvreté et de la sobriété; il surmonte le crâne et le papillon, symboles respectifs du corps et de l'âme, en perpétuel équilibre précaire durant la vie, car livrés à la roue, toujours changeante. Il s'agit donc d'une allégorie de la vie et de son équilibre apparent et incertain, dont la disparition laisse une seule certitude, la Mort. L'avertissement que les hôtes de ce triclinium recevaient de l'observation de la mosaïque était « *Jouis tant que tu es en vie, le futur est incertain* ».



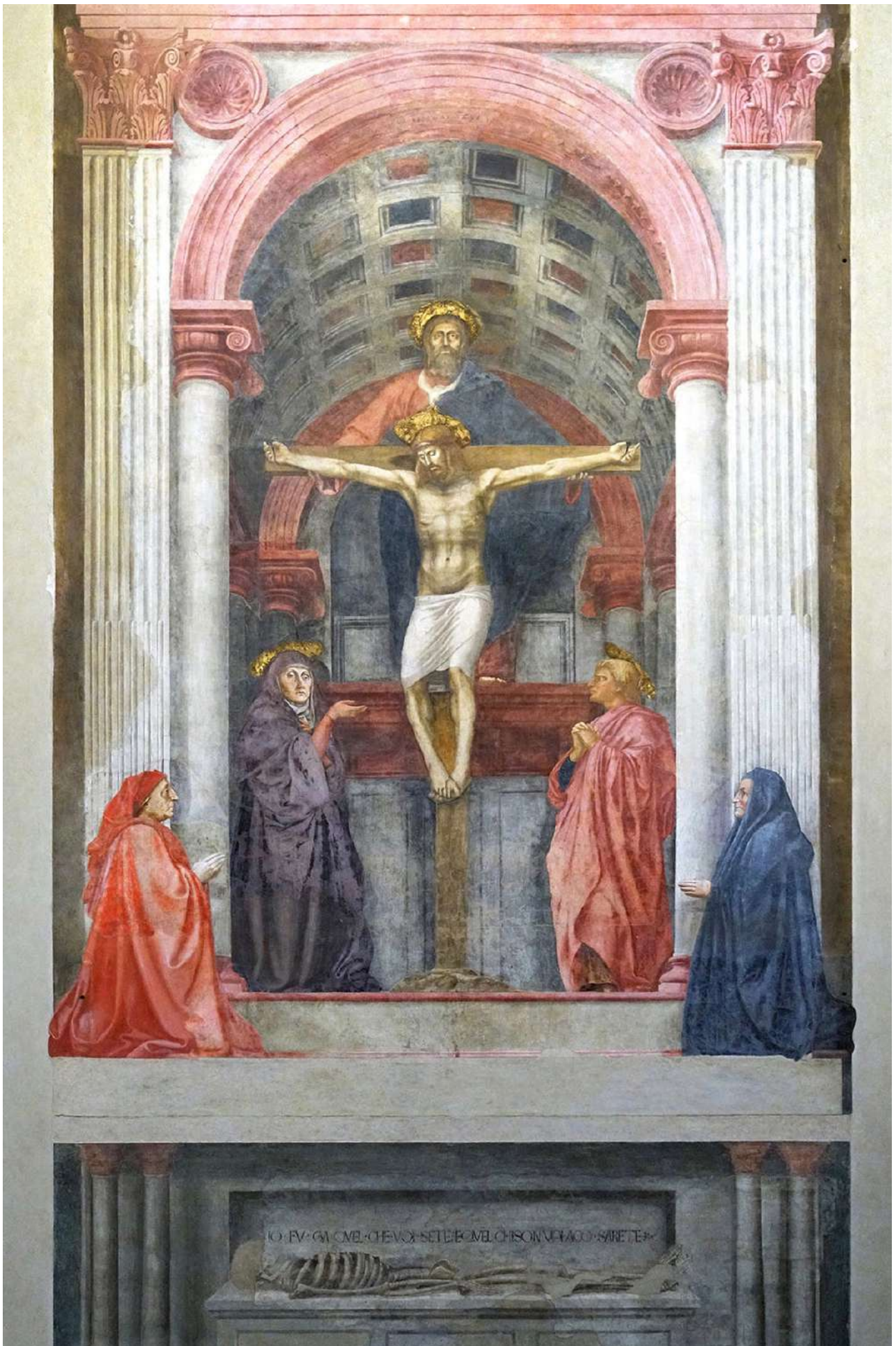
Massacio (1401-1428),
Trinité, Fresque vers 1426-1427,
Florence, Santa Maria Novella.

L'image du squelette étendu dans le sépulcre, c'est l'homme lui-même, l'humanité que le Christ est venu racheter, selon la doctrine de l'Eglise, mais c'est aussi l'homme universel, pas nécessairement chrétien, qui médite sur l'image de la mort et met en garde tous ses semblables contre la caducité et la vanité des choses humaines.

L'inscription en dessous :

« J'ai été ce que vous êtes et ce que je suis, vous le serez vous aussi. »

L'image du squelette fauchant les existences des humains y devient le symbole de l'égalité de tous face à la mort.



Anonyme, *Le Triomphe de la mort*,
Fresque peinte, vers le milieu du XV^e siècle,
Palerme, Palais Sclafani.

Synthèse de la tradition iconographique médiévale. On y voit l'image terrible de la mort, présentée sous forme de squelette, traversant, sur un cheval squelettique, la scène d'une cour joyeuse avec des princes, des souverains, des chevaliers, de très belles dames, sont fauchés sans pitié, dans un espace pictural qui représente les découvertes de la Renaissance (perspective). Résultat bouleversant de force et de terreur.

Il faut attendre une époque plus proche de nous pour que le sujet de la vanité soit développé et approfondi dans une optique plus laïque et de l'insérer dans un horizon de pensée plus vaste et plus en rapport avec la sensibilité de l'homme contemporain. Il faut distinguer une iconographie sacrée et une iconographie profane.

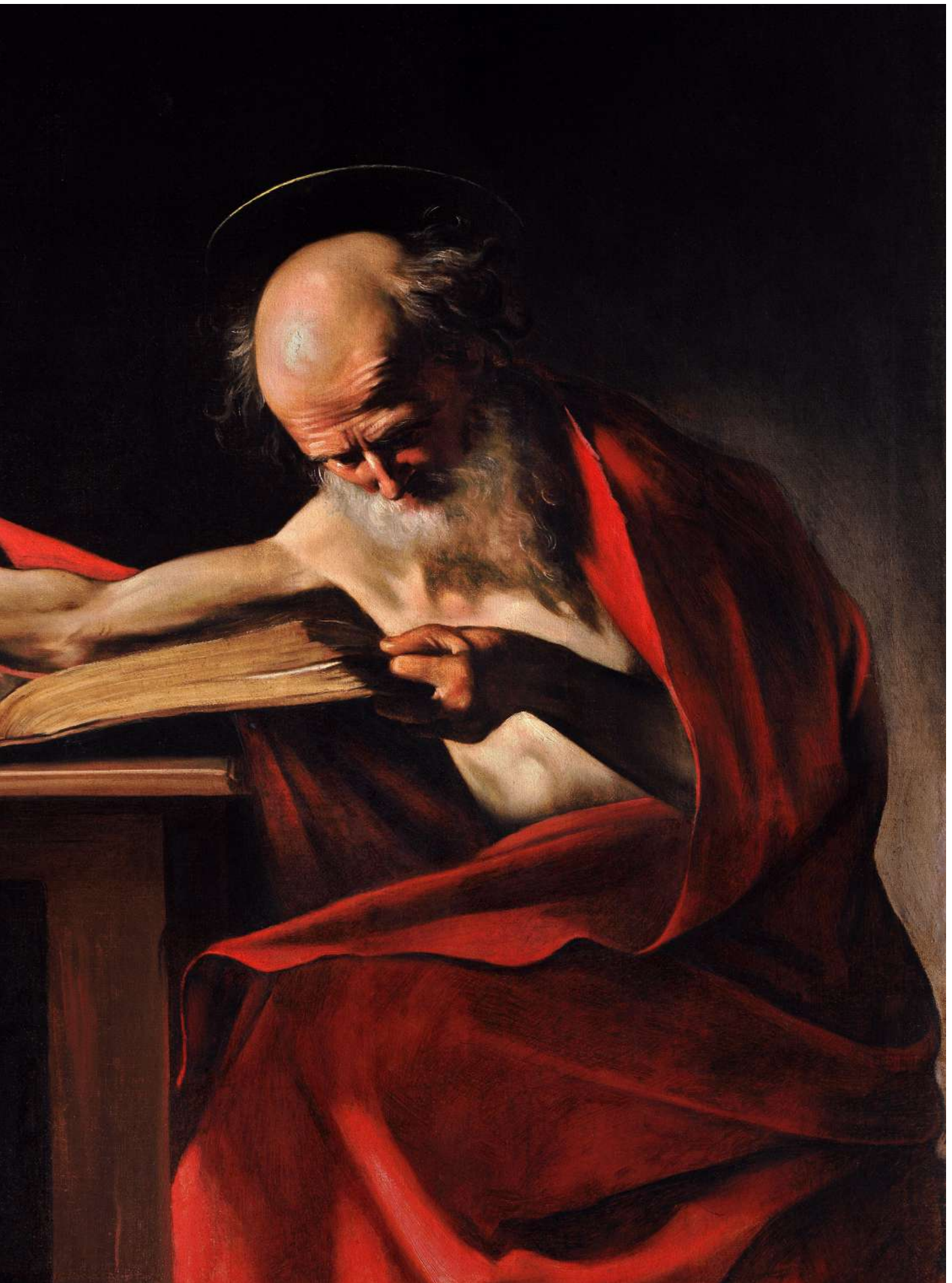


Caravage (1571-1610), *Saint Jérôme écrivant*,
Huile sur toile, 1606, Rome, Galeria Borghese.

Quelques grands saints de la religion chrétienne sont représentés méditant sur la mort, devant un crâne. Cette image s'accompagne souvent de celle du saint écrivant ou lisant. C'est le cas de saint Jérôme : figure déterminante de l'histoire de l'iconographie religieuse. Il fonda la pensée chrétienne telle qu'elle parviendra aux hommes de la Renaissance et du baroque.

Le crâne devient gigantesque et prend une expression vivante, comme si la douleur, la rage de l'intellectuel permettaient à ces os inanimés de parler. Il unit les deux grands thèmes du crâne et du livre pour en faire une seule et même entité. Le saint est squelettique comme si sa méditation le consumait de l'intérieur. L'obscurité ténébreuse du Caravage, tombe sur lui en effaçant presque son regard.





Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, milieu des années 1470, Londres, National Gallery.

Le saint apparaît comme un intellectuel austère et torturé, absorbé par son travail et tourmenté par l'idée de la vanité de l'existence. Elle ne se manifeste pas par le biais de l'image du crâne. Absent du tableau, il est remplacé par le paon qui parade au premier plan, pour symboliser l'attention inutile accordée aux choses extérieures.



Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*, entre 1536-1541, Rome, Chapelle Sixtine, Vatican.

L'artiste met en scène la figure du squelette qui reconquiert son corps en émergent des entrailles de la terre. Michel-Ange se rattache ici à un courant pictural flamand : la représentation du « laid » et du repoussant.

La beauté ne reflète pas toute la réalité, car la vie humaine est aussi marquée par le laid et la souffrance. Pourtant, à la Renaissance, les artistes ont cherché avant tout à représenter le beau. Même lorsqu'ils montraient le laid, ils le faisaient selon les mêmes principes artistiques, car ils considéraient la beauté comme l'essence de l'art.

Cette représentation du Jugement Dernier exprime la nécessité de manifester de manière cruelle et directe les idées complémentaires du laid qui menace en tant qu'horreur et du beau qui finit par l'emporter. Le squelette qui renaît passe de l'horreur de la mort, à la splendeur de la vie, symbolisée dans la doctrine chrétienne par la résurrection des corps. Michel-Ange, fut très critiqué pour ça, et vécu une crise sans précédent après ce chantier.

Michel-Ange avait dit ce que tout le monde aurait pu penser, mais que personne n'avait exprimé : les images du squelette et du crâne en sont pas des images chargées de terreur et elle ne revêtent pas, dans le domaine artistique, une simple fonction moralisatrice; elles peuvent aussi en acquérir une autre, bien plus inquiétante, au point de faire émerger cette dimension de la laideur ancestrale dont l'homme a, à la fois peur et besoin.

C'est une manière aussi de souligner l'insouciance des vivants qui croient pouvoir vivre sans jamais être obligés de voir le spectre de la mort.



Marinus Van Reymerswaele, *Saint Jérôme*,
1521, Madrid, Musée du Prado.

Saint Jérôme dans son cabinet entouré de ses instruments de travail et flanqué d'un superbe codex enluminé, dont il détourne le regard pour le diriger vers le spectateur et lui indiquer le crâne, renversé sur la table et vu dans toute son horreur, comme s'il hurlait dans un paysage dévasté et qu'il avertissait les hommes de la suprême vanité du monde, de la culture et de toute chose.

Saint Jérôme deviendra un symbole puissant du futur, mais désormais imminent, du monde baroque.







Pietro Paolini, *Saint Jérôme en méditation*, 1629, Huile sur toile, H. 75 cm ; L. 115 cm, Bergame, Accademia Carrara, Inv. 58 AC 00760.

La lumière qui se propage depuis la lanterne apporte forme et relief au bras, à l'épaule et à la tête de saint Jérôme. La même source de lumière artificielle donne leur couleur au vêtement rouge, au crâne brun-roux, tout comme aux pages blanches, couvertes d'une écriture serrée, que le saint tient dans les mains, ou qui sont posées en désordre sur le plan d'appui.

Très loin, à l'horizon, le mince filet de lumière de l'aube laisse supposer que saint Jérôme a veillé toute la nuit.

Impensable avant la « révolution » caravagesque, ce Saint Jérôme s'éloigne des modèles élaborés par Michelangelo Merisi, montrant toute l'habileté d'un artiste qui subit l'influence de la deuxième génération des peintres caravagesques.

Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, huile sur panneau, 1533,
Londres, National Gallery.

L'objet très étrange visible entre les deux personnages est un crâne peint en anamorphose. L'anamorphose est déformation, et la déformation devrait être, la quintessence de la laideur.

La déformation de l'anamorphose (qu'on peut corriger avec un instrument optique, ce qui provoque la stupeur et l'émerveillement) est la métaphore précise du passage de la laideur à la beauté. C'est comme si les deux protagonistes ignoraient le fait que la mort trône devant eux.

L'anamorphose contient une dimension mystérieuse, mais compréhensible dans une certaine mesure, à condition de parvenir à saisir la signification morale et intellectuelle de la vanité elle-même.



Anonyme, *La Mort n°27*, Détrempe sur papier, Fin du XVIII^e siècle, H. 28 cm ; L. 44 cm, Rome, collection Apolloni

Il s'agit d'un très bel exemple d'une typologie d'anamorphose (une image déformée qui ne devient lisible que projetée sur un miroir cylindrique où elle se recompose et apparaît pleinement déchiffrable, selon le principe de l'illusion d'optique si cher à la mentalité baroque) développée dans le milieu pictural français, en particulier par le très raffiné Jean-François Niceron (1613-1646).

La composition de notre tableau, qui frappe par la netteté de ses lignes et par l'acuité incisive de son iconographie, démontre son appartenance aux peintures à caractère moral et emblématique, destinées à offrir des sujets de méditations privées et à susciter l'étonnement du spectateur, très répandues à partir du milieu du XVII^e siècle.

Datable de la fin de ce même siècle, il trahit l'influence de Niceron dans le milieu culturel provençal; on remarquera son puissant impact visuel et son extraordinaire précision, qui confère à l'image un caractère de sévère et suggestif avertissement moral.



Anonyme, *Tête de mort n°3*, Détrempe sur papier, Fin du XVIII^e
siècle, H. 27 cm ; L. 43 cm, Rome,
collection Apolloni



POST·HOMINEM·VERMIS SIC·IN·NON·HOMINEM

Anonyme, *Post Hominem Vermis*, Espagne, huile sur toile, XVII^e siècle, H. 94 cm ; L. 127 cm, Collection Franco Maria Ricci.

POST HOMINEM VERMIS
POST VERNEM FETOR ET HORROR
SIC NON HOMINEM
VERTITUR OMNIS HOMO

Après l'homme, le ver ;
Après le ver, la puanteur et l'horreur.
Tout homme devient ainsi
Quelque chose d'inhumain.

Cette peinture représente la condition éphémère de tous les hommes : la tiare papale, la mitre épiscopale, le sceptre et la couronne sont des symboles significatifs des désillusions de la gloire terrestre.

Rappelle aux hommes leur condition misérable sur terre, compensée par la promesse, pour les croyants, d'une vie éternelle glorieuse dans les cieux. Cela sonne comme un avertissement et une invitation à croire.



POST VERMEM·FETOR ET·HORRO
VERTITVR·OMNIS·HOMO·



Hans Holbein, *Les Simulacres et Historiees Faces de la Mort*, 41 xylographies, 1538, Petit in-quarto, Reliure de maroquin noir gaufré (Vauzelle), Lyon, A l'écu de Cologne (Les Frères Trechsel), Paris, collection particulière.

Planches gravées qui constituent la suite la plus célèbre sur le sujet de la danse macabre, rééditée, augmentée et réinterprétée jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

La classique farandole visible dans les cimetières faisant alterner un mort et un vivant est remplacée par des scènes différentes. Comme dans les danses macabres classiques, toutes les classes sociales sont représentées (le roi sous les traits de François Ier), chacun dans leurs cadres.

Holbein donne à la Mort le rôle de justicier, dénonçant l'abus de pouvoir et l'avarice. De telles représentations provoquèrent les rires du peuple mais aussi la haine et la colère du clergé.

Me & te sola mors sepa-
rabit.

R V T H. I



Amour qui unyz nous faict viure,
En foy noz cueurs preparera,
Qui long temps ne nous pourra suiure,
Car la Mort nous separera.

Anonyme, *Écorché à la faux et à l'arc*, Statuette tenant un arc portant des flèches et foulant à ses pieds des symboles de l'Église et du pouvoir, Allemagne, XVI^e siècle, Buis, H. 37 cm ; L. 18,8 cm ; Pr. 8,3 cm, Collection particulière.

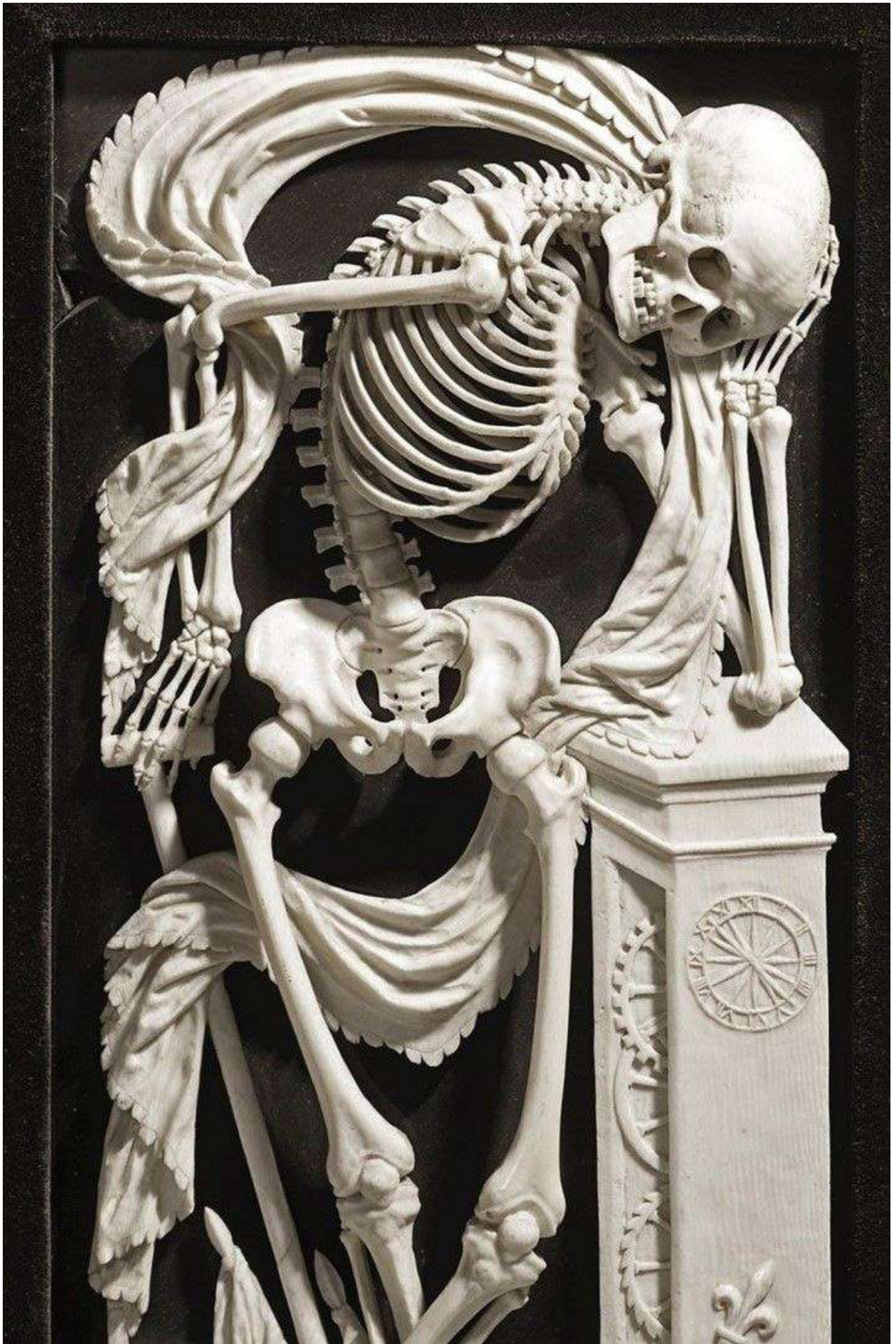
Dès l'Antiquité, on dissèque les cadavres pour découvrir les secrets de la vie. Les médecins font appel aux artistes pour illustrer leurs recherches. Les premières représentations datent du XVI^e siècle ; les morts sont représentés comme des incarnations vivantes de notre condition et de notre destin. Au XVII^e siècle, les sculpteurs s'inspireront de ces travaux, en bois, en cire, en bronze.

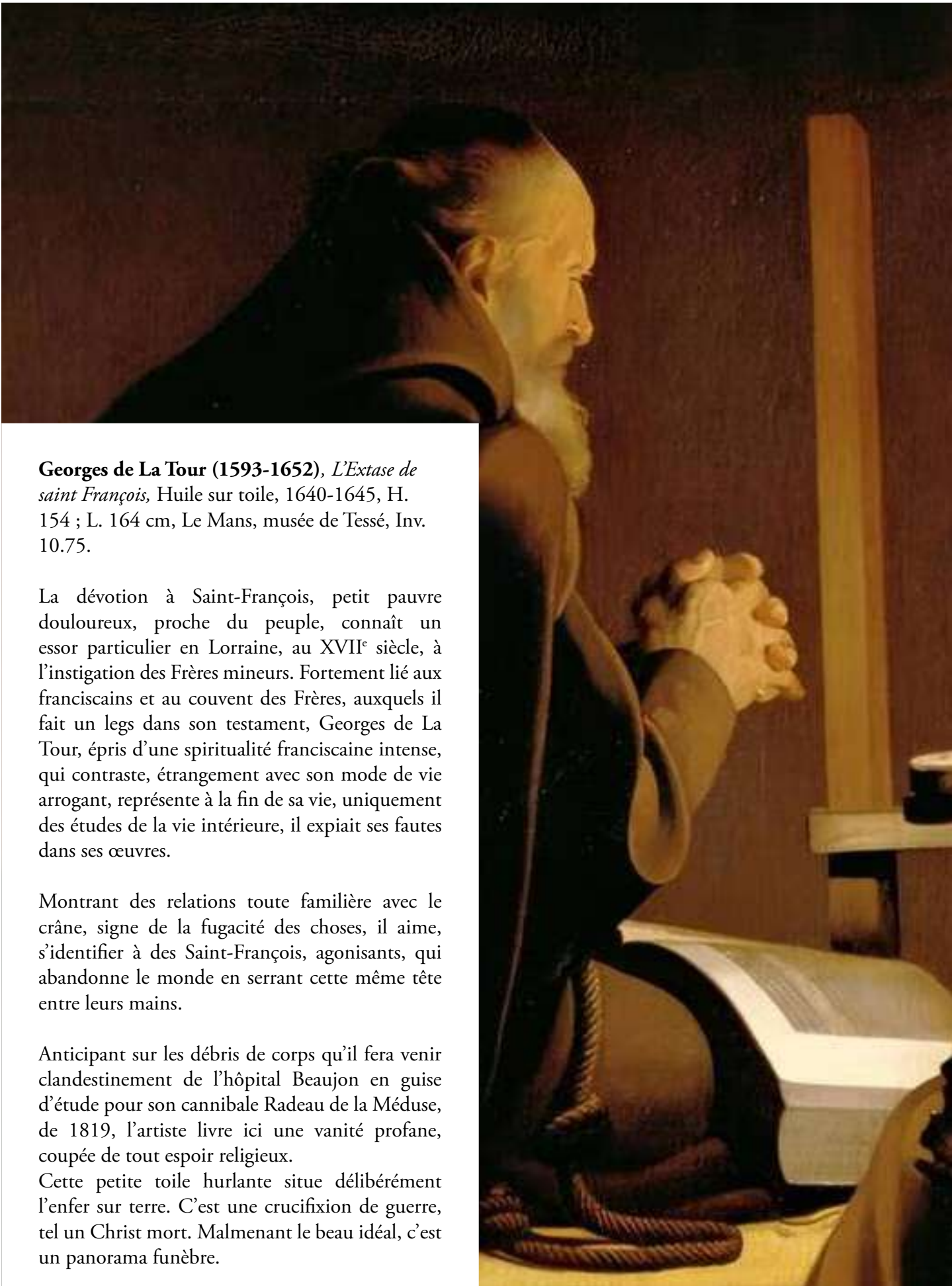


Anonyme, *La Mort ivoire*, Allemagne, ivoire, pierre noire, XVII^e siècle, H. 53,5 cm ; L. 36,5 cm, Pr. 5,2 cm, Collection particulière.

Ce relief a été sculpté par un auteur anonyme d'après une gravure d'André Vésale (1514-1564), provenant de son ouvrage *De humani corporis fabrica*, publié en 1543 et considéré comme le livre fondateur de l'anatomie moderne.

La gravure porte en légende « vivitur ingenio caetera mortis erunt » («c'est par l'esprit que l'on vit, le reste appartient à la mort»). Vésale, l'un des premiers à pratiquer la dissection du corps humain, est l'auteur de la préparation du «squelette de Bâle», la plus vieille préparation anatomique du monde. Le sculpteur représente la mort foulant aux pieds les attributs du pouvoir ecclésiastique, monarchique et guerrier.





Georges de La Tour (1593-1652), *L'Extase de saint François*, Huile sur toile, 1640-1645, H. 154 ; L. 164 cm, Le Mans, musée de Tessé, Inv. 10.75.

La dévotion à Saint-François, petit pauvre douloureux, proche du peuple, connaît un essor particulier en Lorraine, au XVII^e siècle, à l'instigation des Frères mineurs. Fortement lié aux franciscains et au couvent des Frères, auxquels il fait un legs dans son testament, Georges de La Tour, épris d'une spiritualité franciscaine intense, qui contraste, étrangement avec son mode de vie arrogant, représente à la fin de sa vie, uniquement des études de la vie intérieure, il expiait ses fautes dans ses œuvres.

Montrant des relations toute familière avec le crâne, signe de la fugacité des choses, il aime, s'identifier à des Saint-François, agonisants, qui abandonne le monde en serrant cette même tête entre leurs mains.

Anticipant sur les débris de corps qu'il fera venir clandestinement de l'hôpital Beaujon en guise d'étude pour son cannibale Radeau de la Méduse, de 1819, l'artiste livre ici une vanité profane, coupée de tout espoir religieux.

Cette petite toile hurlante situe délibérément l'enfer sur terre. C'est une crucifixion de guerre, tel un Christ mort. Malmenant le beau idéal, c'est un panorama funèbre.



Caravage (1571-1610), *Saint François en méditation*, Huile sur toile, Vers 1602, H. 136,5 ; L. 91,5 cm, Collection particulière, Londres, courtesy Whitfield Fine Art.

Le renouveau des vertus franciscaines, à la fin du XVI^e siècle, fut très énergique. La pauvreté et l'humilité revendiquées par les franciscains eurent beaucoup de succès auprès du peuple, et de nombreux peintres répondirent au besoin, exprimé par les fidèles, d'une contemplation des vertus que le saint incarnait.

Dans ce tableau, l'artiste souligne l'humilité et la souffrance de l'homme que beaucoup considéraient comme un *alter Christus*, un autre Christ, dans un paysage rocailleux, sans recourir aux éléments sensationnels, tels que les stigmates.



Jacopo Ligozzi (1547-1626), *Tête coupée sur un livre*, Huile sur toile, XVII^e siècle, H. 48 ; L. 49 cm, Collection Franco Maria Ricci.

Une tête en état de décomposition avancée repose sur un livre contenant 3 marques pages (dont le dernier porte l'inscription « senecta » - « vieillesse »), afin de mettre en évidence le passage inexorable du temps, souligné aussi par la lampe qui brûle et par la clepsydre ailée.

Le thème de la désagrégation du corps humain et de son enveloppe trompeuse est une constante de la pensée chrétienne, de Saint Augustin, qui écrit : « *La beauté du corps se limite à la peau. Si les hommes voyaient ce qu'il y a en dessous (...) ils frissonneraient à la vue des femmes. Toute cette grâce est faite de mucosités et de sang, d'humeurs et de bile. Si l'on pense à ce qui se trouve dans les narines, dans la gorge, dans le ventre, on ne trouvera que de la saleté.* »

Le livre peut faire allusion à l'inutilité de l'étude et de la sagesse face au caractère transitoire de la vie et à l'anéantissement de la mort. La présence du livre et du crâne en qualité de témoins des limites de l'homme et de la vanité de ses efforts de connaissance est du reste manifeste dans les représentation de saint Jérôme dans son cabinet de travail.

Le processus de transformation auquel est assujetti la vie humaine. Le peintre décrit l'objet macabre avec la précision analytique d'un illustrateur naturaliste.



Domenico Fetti (1592-1623), *La Mélancolie ou Portrait de Madeleine pénitente*, Huile sur toile, Vers 1623, H. 171 ; L. 128 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia.

Tableau représentant un personnage féminin agenouillé, la tête penchée, engagé dans un dialogue muet, fait de regards, avec un crâne. Sur la tablette on aperçoit un livre, un compas, des pinceaux, une palette, un torse d'homme, un rabot, un volume aux pages ouvertes et une équerre. Il y a également un chien, un astrolabe et la clepsydre.

Le tableau conduit le spectateur dans un monde mystérieux, intimement lié à la signification évocatrice des objets. Ressemblance avec le tableau d'Albrecht Dürer, *Melancholia I*.

La connotation symbolique du tableau est suggérée par le sarment de vigne, symbole de renaissance opposé au crâne (qui renvoie à la vanité) et aux objets inanimés, morceaux de nature morte auxquels les spécialistes associent « *la tristesse de monde* »



Giovanni Martinelli (1600-1659), *Memento mori : la mort vient à table*, Huile sur toile, Vers 1635, H. 114 ; L. 158 cm, Paris, galerie G. Sarti.

Dans cet étonnant *Memento mori* où *La mort vient à table*, l'influence du Caravage se traduit par les violents clairs-obscurs, la scène composée de personnages représentés en buste assis autour d'une table - dont l'un joue d'un instrument de musique -, et les deux serviteurs traités dans un mode naturaliste au fond à gauche (l'un s'enfuyant avec effroi, l'autre regardant la scène avec philosophie).

L'attention du spectateur est attirée par la magnifique nature morte de fruits et de gâteaux recouvrant la table, et par les visages vivement éclairés et très expressifs; ce n'est que dans un second temps qu'il découvre dans l'ombre la Mort et son sablier, ainsi que les deux serviteurs.

Cette scène d'auberge moralisatrice, qui reprend aussi une thématique d'origine nordique, nous donne clairement à voir l'état d'esprit de chaque personnage: le jeune homme de droite se retourne, incrédule, lorsque la Mort se penche sur lui et pose sa main sur son manteau; l'homme à gauche indique d'un geste sa certitude qu'Elle n'est pas venue pour lui; tandis que la femme habillée de vert explique la situation à celle qui





Francisco de Zurbaran (1598-1664), *Saint François agenouillé*,
Huile sur toile, Vers 1635, H. 122 ; L. 89,5 cm, Milan, collection
Adolfo Nobili.

Le *poverello* d'Assise, vêtu de simple habit sans mosette mais avec le capuchon pointu des capucins, paraît profondément absorbé dans les méditations des « *fins dernières de l'homme* » évoqué par le crâne qu'il contemple sans le voir, totalement recentré sur lui-même par une vision intérieure.

Dans le fond à gauche, presque noir, on distingue un bleu verdâtre sur le sol, particulièrement dans la partie droite, violemment illuminée. Cette illumination intense, typique des œuvres de jeunesse, crée des ombres profondes, très sombre sur la bure de l'habit, traitées dans une gamme de beiges qui s'étend du ton quasi-ivoire jusqu'à l'intérieur des plis à un marron foncé dans les zones de contre-jour.

Nous retrouvons ces même teintes sur le grand volume relié de cuir posé aux pieds du saint. Le visage émouvant disparaît dans l'ombre du capuchon et annonce la figure du Saint François en méditation de la National Gallery de Londres, avec la vive illumination latérale qui pose une touche de blanc sur le nez.

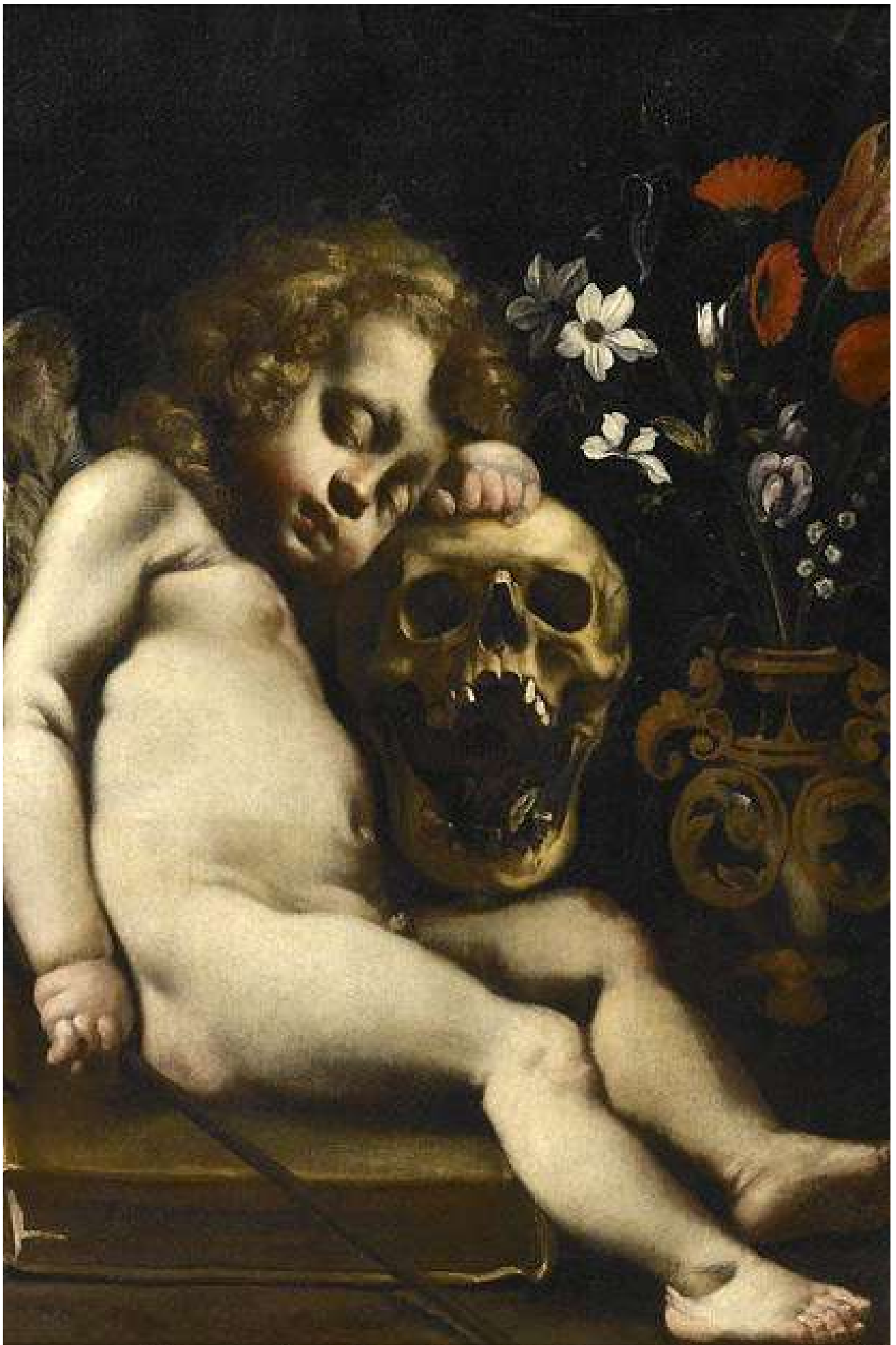


Luigi Miradori dit Genovesino (1605-1659), *Cupidon endormi (Vanité)*, Huile sur toile, XVIIe siècle, H. 76 ; L. 61 cm, Crémone, Museo Civico «Ala Ponzzone», Inv. 248.

Le tableau, attribué pour la première fois à Genovesino par Mina Gregori, représente un Amour assis sur un livre, assoupi, une joue et une main appuyées sur un crâne dont la cavité obscure cache un crapaud, et tenant une flèche de la main droite.

Ce sujet, fréquent dans la peinture baroque européenne, suggère une réflexion sur la caducité des choses et le passage inexorable du temps, avec un goût marqué, lui aussi typiquement baroque, pour les contrastes extrêmes: l'exaltation de la beauté juvénile (l'Amour) s'y oppose à la tristesse de la mort (le crâne), la sagesse de la réflexion (le livre) à la pulsion émotive (la flèche du sentiment amoureux).

L'allégorie de la Vanité est aussi amplifiée par la présence, à droite, de la nature morte de fleurs, symbole par excellence de la caducité des choses, selon un topos récurrent de l'époque: la *Selva morale* de Claudio Monteverdi, lui aussi de Crémone, nous avertit ainsi que «*cosa bella quaggiù passa e non dura*» («ici-bas, la beauté passe et ne dure pas»).



Simon Renard de Saint-André (1613-1677), *Vanitas*, Huile sur toile, Vers 1650, H. 52 ; L. 44 cm, Marseilles, musée des Beaux-Arts. Inv. BA 403.

Célébrer comme peintre des vivants de son vivant, Simon Renard de Saint-André, et demeuré le peintre des morts après sa mort.

Il multiplie les correspondances allégorique entre l'idée et l'objet. Plaçant un crâne hideusement réaliste qui roule comme un ballon au centre de sa composition, sur une table surchargé de tissus et d'attributs, le peintre parisien, renchérit sur la fragilité de l'existence, dans un effondrement de signes et de sens.

Ce vacillements et cette fuite, on les retrouve dans la tête de mort renversée, mais aussi dans le sablier, qui signifie le temps qui passe, et dans la bougie qui se consume.



Augustin Alexandre Thierrat (1789-11870), *Vanité*, Huile
sur toile, Vers 1850, H. 44 ; L. 52 cm, Paris,
galerie Claude Bernard.





Georges de La Tour, *La Madeleine aux deux flammes*,

Huile sur toile, 1642-1644, H. 43 ; L. 27 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Georges de La Tour a traité de nombreuses fois le thème de la Madeleine pénitente. Ce tableau est une vanité, plusieurs objets contribuent à une interprétation symbolique. Le crâne est un signe classique signifiant la mort. La chandelle appelée à s'éteindre s'associe à l'impermanence. Le miroir illustre la vanité des biens terrestres et des apparences.



Cannes

1. Angleterre, fin 1800,
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

2. Allemagne, fin 1800,
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

3. France, début 1800,
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

4. Allemagne, début 1900,
Ivoire et bois, H. 92 cm
Collection particulière

5. France, 1840
Ivoire et bois, H. 89 cm
Collection particulière

6. Angleterre, début 1900
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

7. Angleterre, fin 1800
Ivoire, H. 93 cm
Collection particulière

8. Angleterre, début 1900
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

9. Angleterre, début 1900
Ivoire et bois, H. 86 cm
Collection particulière

10. Angleterre, début 1900
Ivoire et bois, H. 89 cm
Collection particulière

11. France, 1800,
Ivoire et bois, H. 92 cm
Collection particulière

12. Petite boîte maçonnique
Tortue
Vers 1850
Diam. 9 cm ; H. 2 cm
Collection particulière





1.



2.



4.



6.



3.



7.



5.



8.



9.



10.



11.

Albrecht Dürer, *Saint Jérôme*, Peinture sur bois, 1521, Lisbonne, Museu nacional de Arte Antigua.

Avertissement du néant, puis attribut de l'atelier du peintre, signe de l'horreur et enfin désillusion consommée, le crâne renvoie à la seule question essentielle, *«celle de l'intérieur»*. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, *«la question du volume et du vide se pose inéluctablement à notre regard»*, renouvelant l'intrigant malaise *«de qui se trouve face à face avec un tombeau sous les yeux»*, et il conclut : *«Si le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore»*.



Vanités modernes



Eugène Delacroix, *Hamlet et Horatio au cimetière*, Huile sur toile, 1839, Paris, musée du Louvre.

Le crâne pictural a désormais perdu sa fonction théologique pour rejoindre le magasin des accessoires. Cette rupture trouve son origine dans les progrès de la science médicale et dans le nouveau statut du clergé.

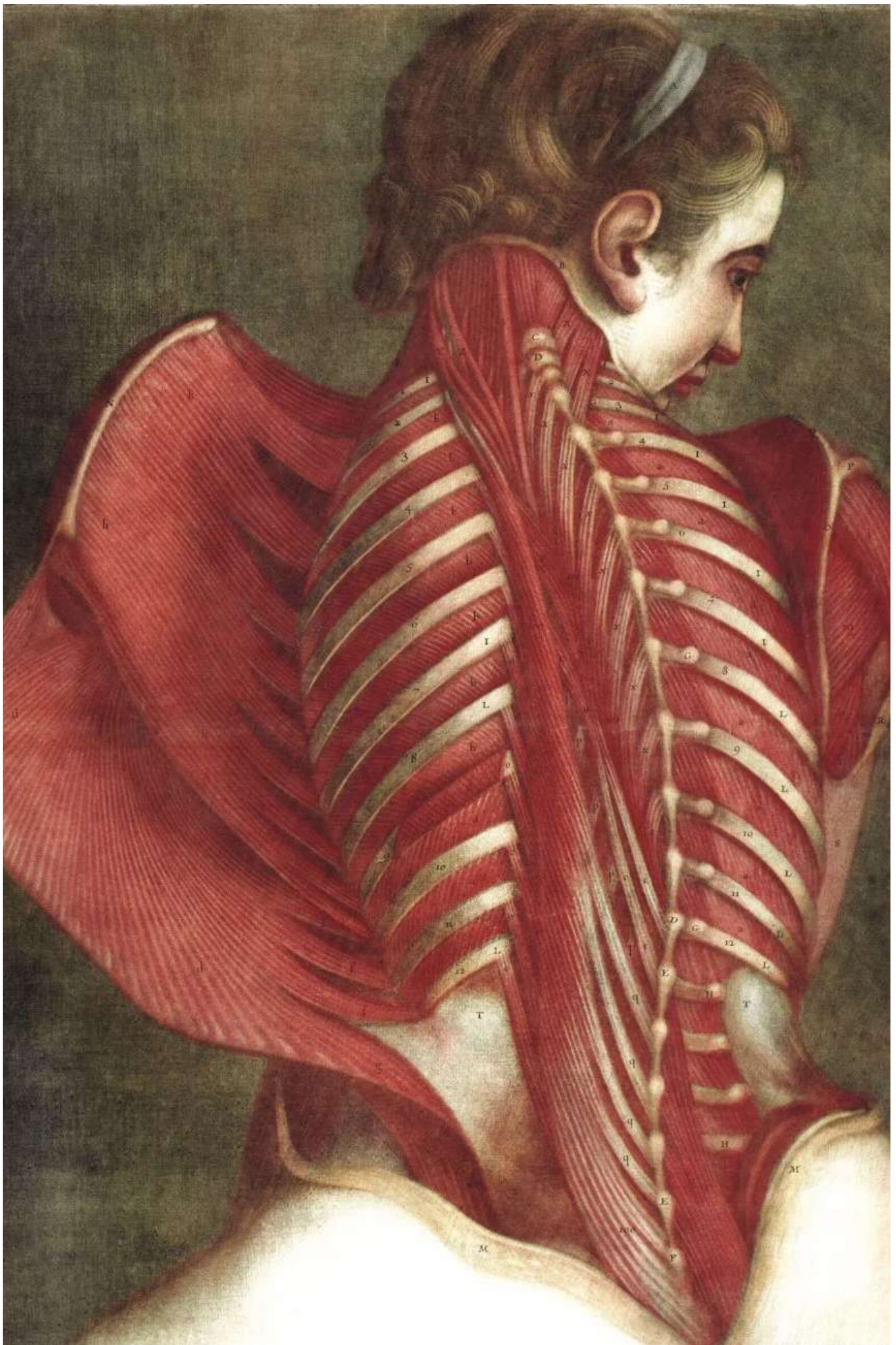
La Constitution civile du clergé (1790), et du Concordat de 1801. S'amorce un véritable tournant dans les rapports de l'Église et de l'État, au détriment de l'influence de celle-ci. Ainsi la figuration du rapport à la mort et à la rédemption sous la forme d'un avertissement «osseux» perd-t-elle de sa fonction.

Le tableau de Théodore Géricault : *Le Radeau de la Méduse* de 1819 marque une représentation plus laïque. La physique a remplacé la métaphysique.



Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, *Planches anatomiques*, Planche I, 1545-48, Paris, musée du Louvre.

Le développement de la médecine depuis le XVI^e siècle occasionne un nombre croissant de livre d'anatomie - dont les planches d'anatomie de Gautier d'Agoty dont les plus remarquables exemples - et la création de musées de cires anatomiques. Nombreux sont les peintres et les sculpteurs qui se mettent au service de la science, quand ils ne sont pas eux-mêmes médecins.



Vincent Van Gogh, *Crâne de squelette fumant une cigarette*, 1885-1888, Anvers.

Van Gogh peint ce qui est considéré comme son premier autoportrait : «l'expressionniste et grotesque Crâne à la cigarette.

Antonin Artaud écrira du peintre maudit : *«Seul le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme à délivrer le corps (...) à mettre à nu le corps de l'homme hors les subterfuges de l'esprit (...) je ne connais pas un seul psychiatre qui saurait scruter un visage d'homme avec une force aussi écrasante et en disséquer comme au tranchoir l'irréfragable psychologie.»*

Van Gogh confie dans son journal que son dentier le fait souffrir et qu'il fume pour oublier la faim.

A la fin du XIX^e siècle, il n'y a pas de meilleur accomplissement que la posture de l'artiste, créateur de nouvelles valeurs, au-delà de la foi autant que du nihilisme, détaché de l'asservissement, de la peur et du dépit pour incarner le surhomme.



Théodore Géricault, *Les Trois crânes*, Huile sur toile, 1812-1814, Montargis, musée Girodet, Inv. 37.6.

Géricault invente le romantisme. Rompant avec le néo-classicisme de David et remplaçant le fini du glacis par la violence de la touche, il devient «le peintre de la conscience et de la mort.»

Anticipant sur les débris de corps qu'il fera venir clandestinement de l'hôpital Beaujon en guise d'étude pour son cannibale Radeau de la Méduse, de 1819, l'artiste livre ici une vanité profane, coupée de tout espoir religieux. Cette petite toile hurlante situe délibérément l'enfer sur terre. C'est une crucifixion de guerre, tel un Christ mort. Malmenant le beau idéal, c'est un panorama funèbre.



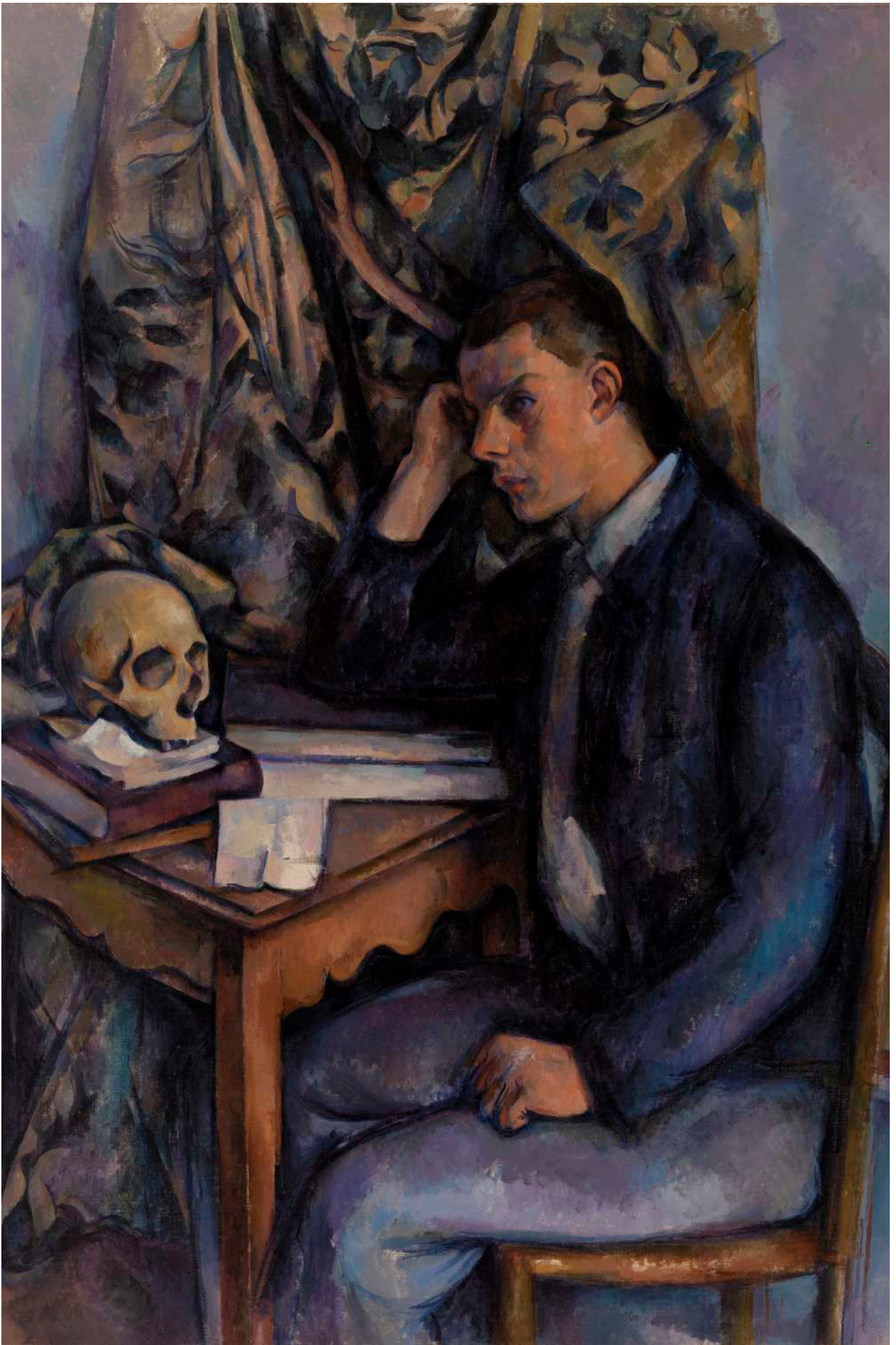


Paul Cézanne, *Jeune Homme à la tête de mort*, Huile sur toile, 1896-1898, Merion, The Barnes Foundation.

Il faut attendre 1864, pour que le jeune Paul Cézanne peigne son premier crâne, inaugurant une série de 9 compositions qu'il poursuivra jusqu'en 1898-1900. Cézanne le réduit à un simple objet géométrique guère plus signifiant que ses pommes, sans autre fonction que celle de la forme.

Émile Bernard nous en livre nous en livre la lecture lorsqu'il rend visite à Cézanne alors qu'il vient de finir son tableau : *«C'est un testament»*, conclut-il après que Cézanne lui a confié *«peut-être vais-je le finir mais il est possible que je meurs sans atteindre le but suprême, peindre comme les Vénitiens»*.

Le crâne comme testament de l'inachevé en peinture, ou plutôt comme inachèvement délibéré.



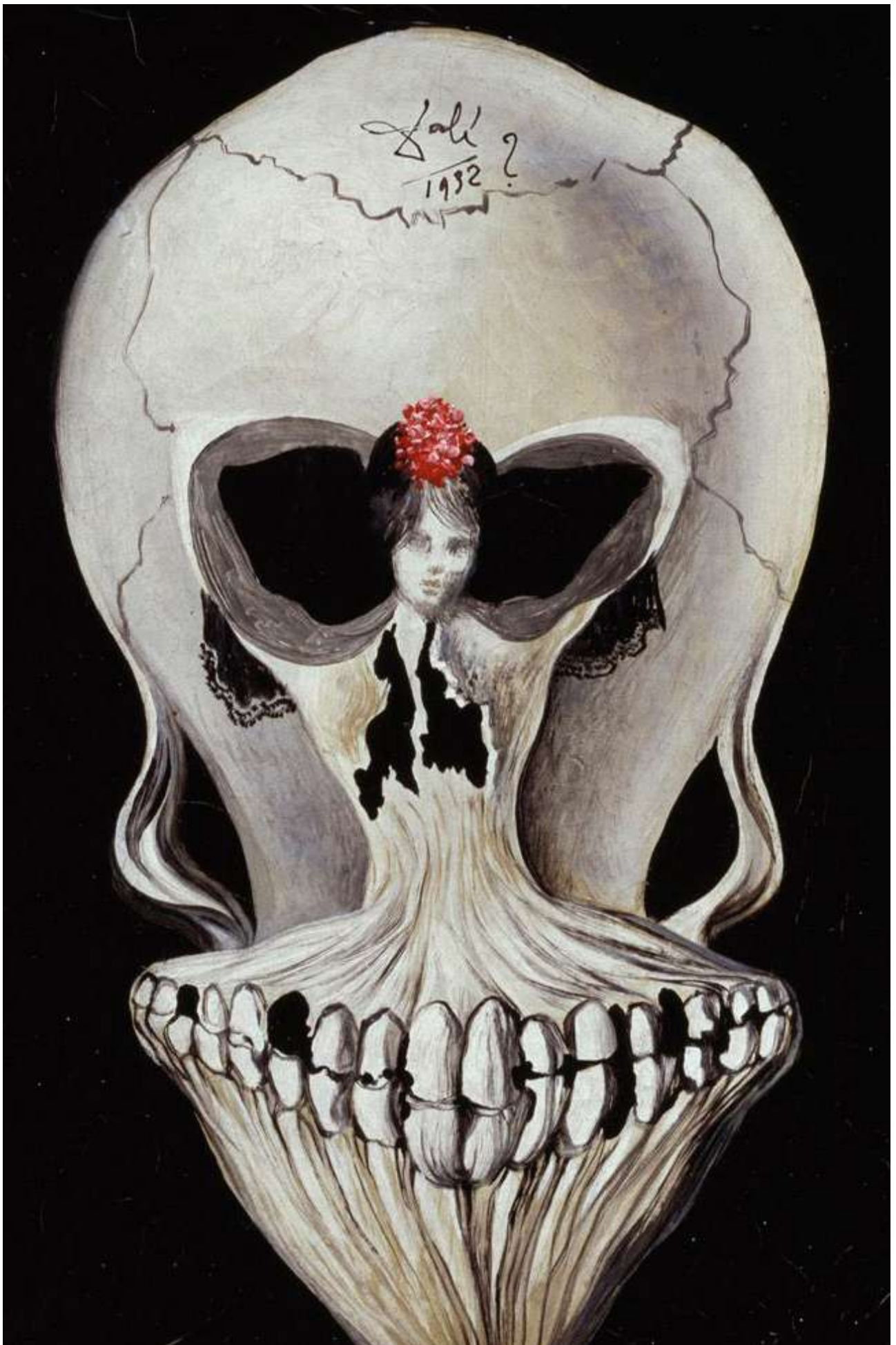
Arnold Böcklin, *Autoportrait à la mort violoniste*, Huile sur toile, 1872, Alte, National Galerie.

Confronté à cet effondrement théologique, Arnold Böcklin peint en 1872 ce tableau, qui préfigure de toute son ironie morbide de la pensée nietzschéenne ; un squelette ricane derrière l'épaule du peintre parvenu à la gloire et crispe ses doigts sur l'archet d'un violon symbole de l'ouïe et de l'harmonie platonicienne dans la nature morte hollandaise.

La vieille pensée est désormais minée par les bouleversements sociopolitiques et l'avènement de la révolution industrielle. Les théories de Marx, Nietzsche, Freud, Auguste Comte, Darwin, Proudhon ou Bakounine ébranlent les certitudes tandis que certains intellectuels désabusés choisissent en guise de réponse la folie déguisée et libératrice qu'est le rire.



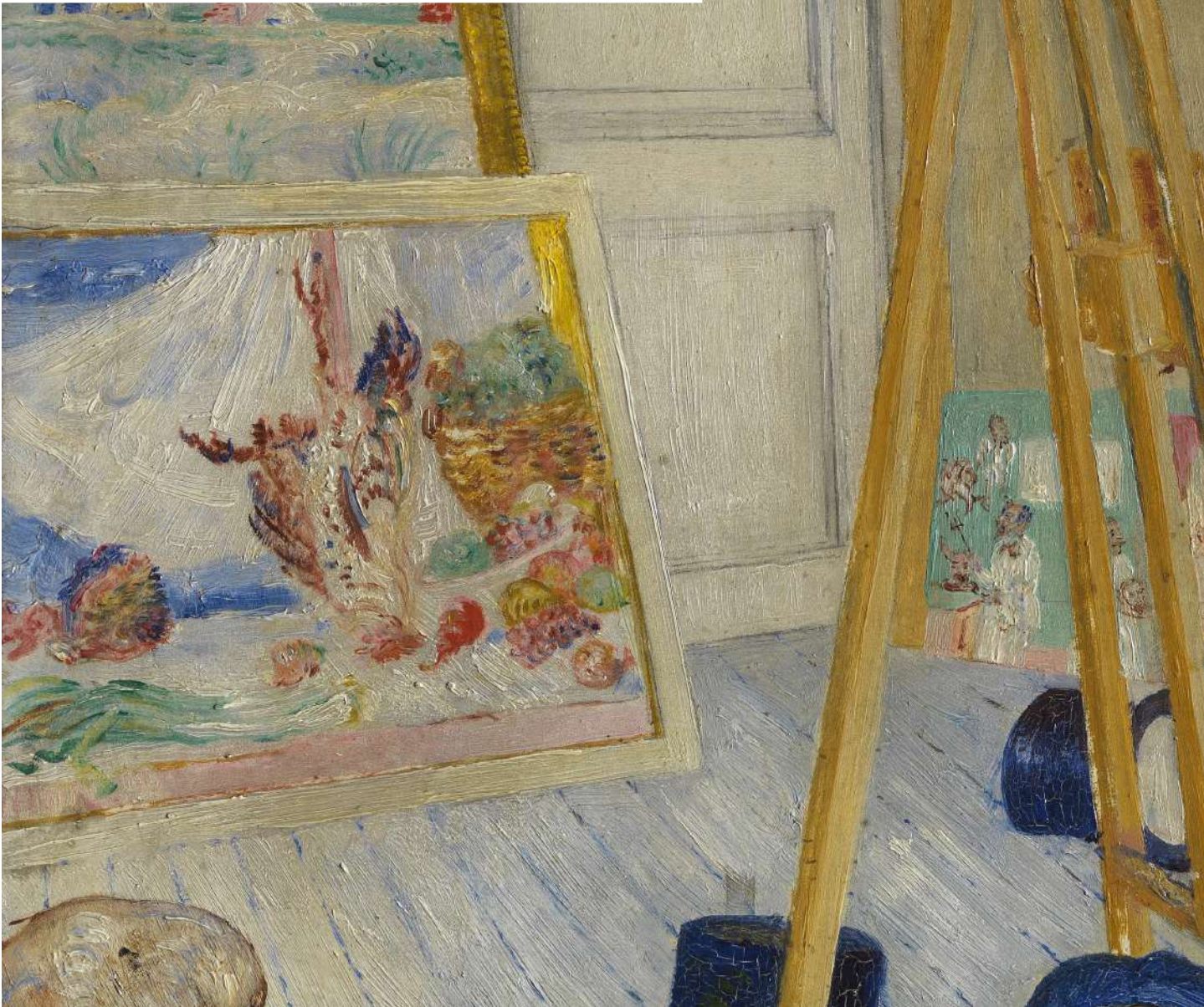
Salvador Dali, *Une ballerine en tête de mort*, Huile sur toile,
1939, Collection privée.



James Ensor, *Le squelette peintre*, Huile sur panneau bois, 1896, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts.

James Ensor ouvre la perspective subversive de l'art du XXe siècle. Petit bourgeois converti aux nouvelles idées, il s'empare du crâne comme «sujet désincarnation» de ses révoltes personnelles ou sociales et non plus comme objet métaphysique ou modèle d'atelier. De 1885 aux années 1930, le monde carnavalesque d'Ensor est habité par le squelette et le crâne : il est tour à tour le critique d'art, le peintre, la figure victime.

Dieu étant définitivement mort, il n'y a plus d'obstacle à ce que l'artiste prenne la place du Christ et devienne le martyr anarchiste de la société : «le peintre fou» n'aura plus de cesse que de se revendiquer dans une posture de prophète et de victime.



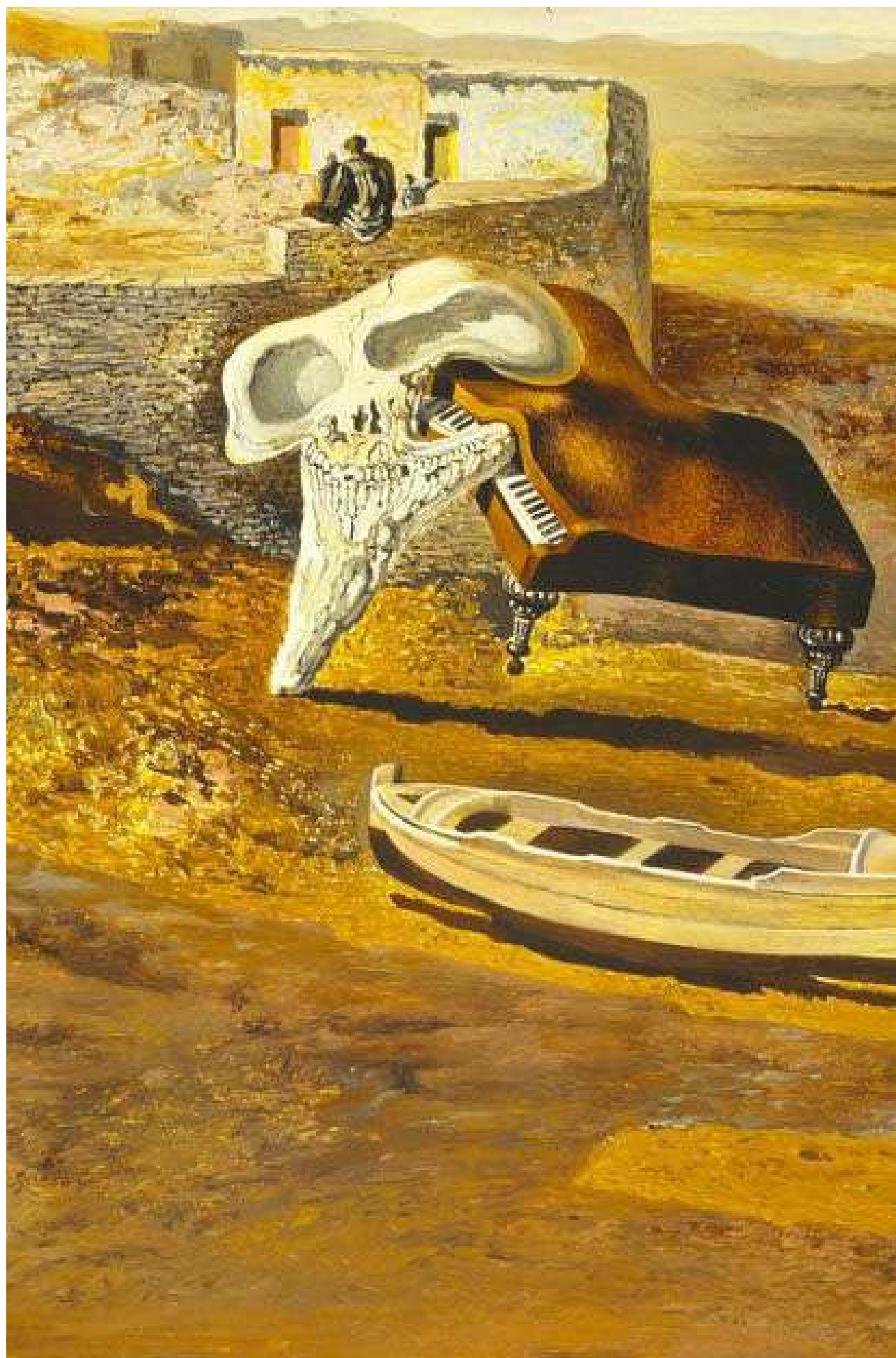


Salvador Dali, *Cavalier et la mort*, Huile sur toile, 1934, Collection privée.

Interprétation complexe et provocatrice. Son atavisme crépusculaire entraîne une équivalence surréaliste directe entre la sexualité et la mort, entre Gala, la muse libératrice de ses castrations et le crâne ou le squelette. «Je recherche de l'image qui peut produire de l'orgasme», déclare t-il.

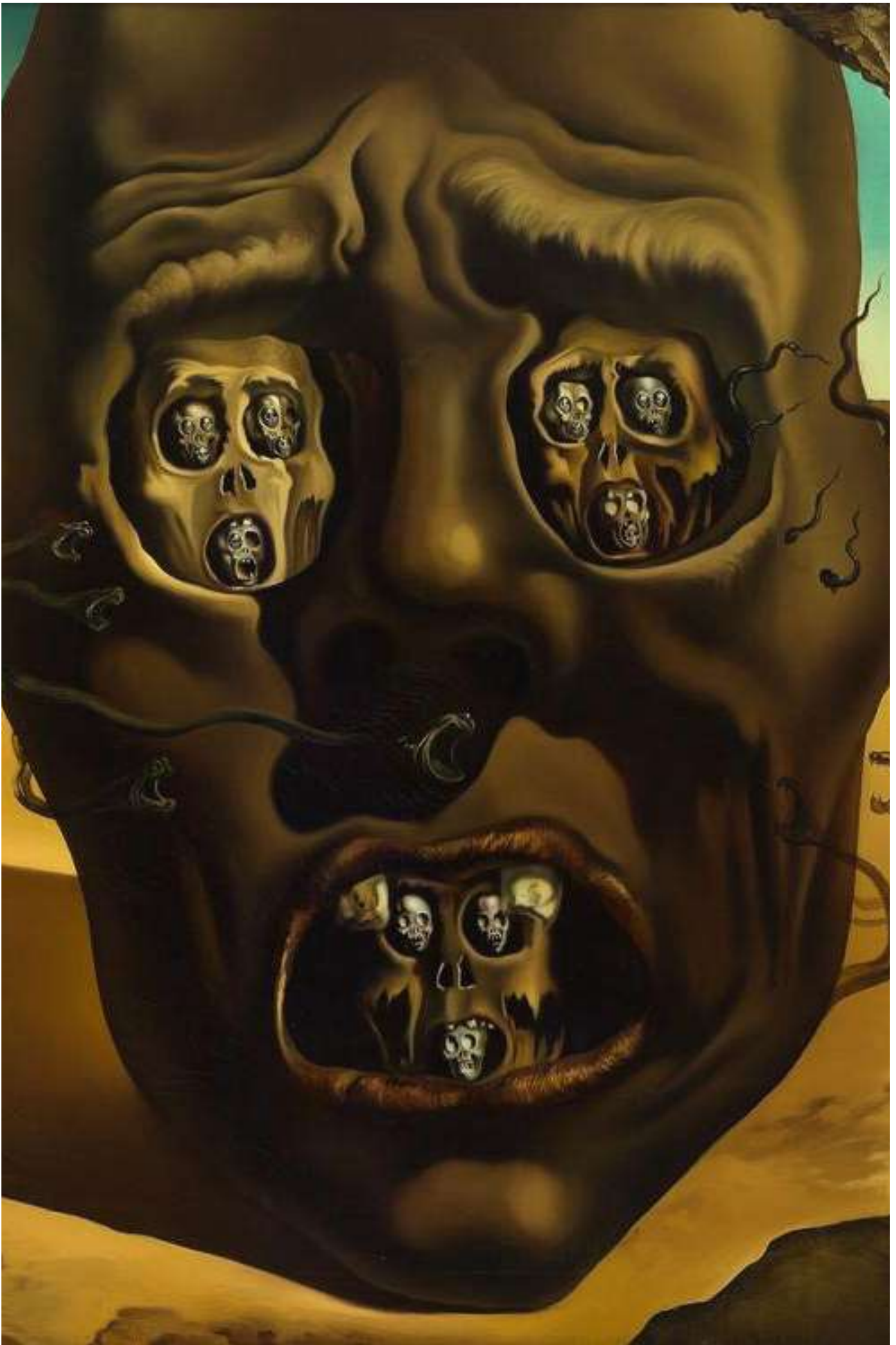


Salvador Dali, *Atmosphère crâne sodomisant un piano à queue*,
Huile sur toile, 1934, Collection privée.



Salvador Dali, *Le Visage de la guerre*, 1951.

Saisissante mise en abyme d'un crâne en putréfaction recelant des crânes dans chacun de ses orifices. La perversion qui accompagne l'horreur de la guerre désigne clairement ici le binôme fascination et abjection comme une sorte de prémonition des camps ; en ce sens, Dali semble plus proche de Bataille que de Breton.



Pablo Picasso, *Crâne, poireau et pichet*, 1945.

Picasso rejette catégoriquement le symbolisme figé de la vanité classique pour son *Crâne, poireaux et pichet*, «*the most redoubtable skull he ever painted*» («*le crâne le plus redoutable qu'il ait jamais peint*»), selon Leo Steinberg⁷; il déclare à propos des poireaux: « Le symbolisme ne doit pas trop être évident; on ne peut pas continuer à peindre comme ça des os en croix alors on remplace les os par des poireaux et ils disent ce que vous avez à dire. »

Picasso nous présente l'image d'une table vidée de toute « bonne chère » où ne se trouve qu'une modeste botte de poireaux, présage d'un repas maigre mais avant tout prétexte à une « rime plastique ». Selon le témoignage de Françoise Gilot, Picasso parlait des poireaux en tant que métaphores visuelles des os: « On ne peut continuer à peindre un crâne avec des os en croix, de même qu'on ne peut continuer à faire rimer « amour » avec « toujours ».

Alors on remplace les os par des poireaux, et ils disent ce que vous avez à dire. »





Salvador Dali, Philip Halsman, *Voluptas Mors*, 1951.

Photographie dans laquelle figure en arrière plan du peintre, un crâne constitué de corps de femme selon le principe d'Arcimboldo : ce portrait officiel réaliste, voire pompeux, se double d'un portrait psychanalytique. Pour Dali en effet, les pulsions érotiques condensent toute la panoplie des névroses : impuissance, abstinence, onanisme, voyeursime, fétichisme, scatologie et sadisme.



Pablo Picasso, *Tête de mort*, Sculpture 1943.

Un bronze rustre tiré à partir d'un plâtre dans lequel il a rageusement percé les orifices avec les doigts ; violente par sa facture, cette Tête fait irruption dans sa chronologie autant qu'elle sidère celui qui la regarde, comme en témoigne Brassai : *«Œuvre saisissante. Plutôt monumentale tête pétrifiée aux orbites vides ; on dirait un bloc de pierre errante creusé de cavités, corrodé et poli à force d'avoir roulé d'âge en âge... Est-ce la guerre qui a fait surgir ce monolithe ?»*

Œuvre symbolique, autant «vanité» que tête de la Mort, ce crâne tiré à deux exemplaires inaugure une série d'une vingtaine de natures mortes au crâne entre le début de 1945 et octobre 1946.

Les actualités révélant quotidiennement, depuis la Libération, des camps de concentration, Picasso entre dans une phase de méditation sur la mort, d'autant que, en 1944, il a perdu deux de ses très vieux amis, Max Jacob, en transit pour le camp d'Auschwitz, et Desnos, mort au camp de Terezyn.

Il est indiscutable que la révolte de Picasso face à la mort collective, dénonce plus que la mort, la cruauté et la barbarie. À l'opposé, la mort des proches, est intériorisée et s'agence dans le silence, l'enfermement et la réflexion métaphysique.

D'ailleurs, de toutes ces natures mortes au crâne accompagnées de tête de poisson, d'oursin, de lampe à pétrole, de bougeoir, de livre, de pichet ou de casserole, celle dite casserole émaillée (1945) lui fait affirmer: *«Tu vois, une casserole aussi ça peut crier! Tout peut crier! Une simple bouteille. Et les pommes de Cézanne!»*.



Georges Braque (1882-1963), *L'Atelier au crâne*, huile sur toile, 1938, H. 92 cm ; L. 92 cm, Collection particulière.

Le thème de l'antre de la création devient central à partir de 1930. Braque est très attaché au métier d'artisan, «ce n'est pas le but qui l'intéresse, ce sont les moyens pour y parvenir». La palette, outil de l'artiste, attribut de son art et qui donne vie, souvent représentée dans les peintures d'atelier, dialogue ici avec le sombre vide floral et les orbites du crâne bicolore, hommage au Portrait de Madame Matisse à la raie verte (1905). Mort et renaissance, « infintion » cyclique, confrontation avec l'illusion de l'éternité de l'œuvre.



Jackson Pollock, *War*, 1947.

Jackson Pollock prend pour modèle Picasso, et *War* participe d'un chaos surréaliste et abstrait de crâne.





Philip Guston, *Bombardment*, 1937-1938.

Philip Guston compose le célèbre tondo *Bombardment* : l'une des figures du premier plan porte un masque à gaz qui s'apparente à un crâne, dans un souci de réalisme fantastique proche de celui de George Grosz.



Yan B. Dyl, *La Danse macabre*, texte de Marc Orlan, 1927, 20
pochoirs in quarto, Paris, Simon Kra, Paris, collection particu-
lière



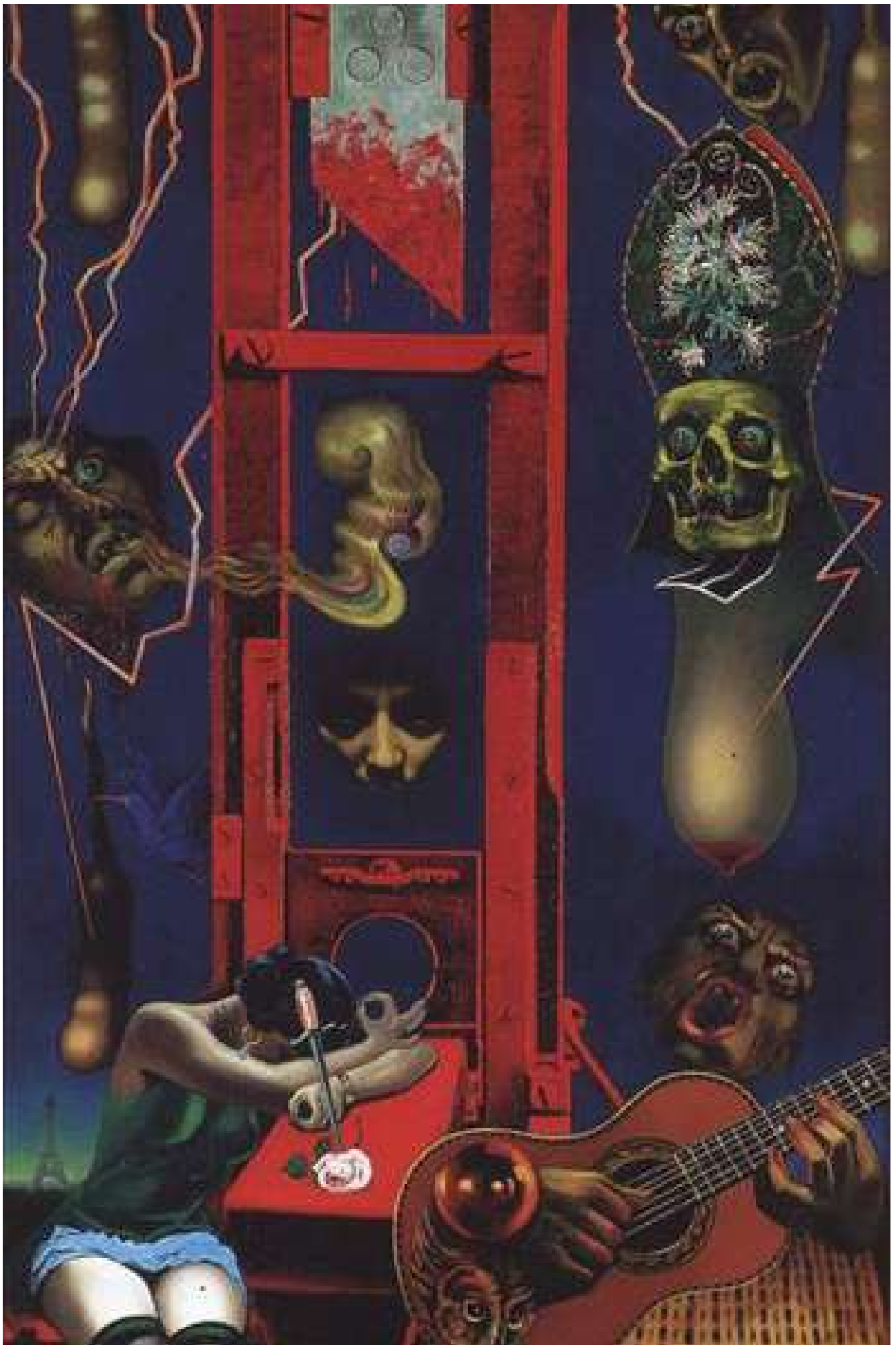
Clovis Trouille (1889-1975), *La Complainte du vampire*, huile sur toile, 1930, H. 150 cm ; L. 86 cm, Collection Daniel Filipacchi.

Car dans ce monde léthargique
Toujours en proie aux vieux remords
Le seul rire encore logique
Est celui des têtes de morts.

Paul Verlaine

Jeux de mots, jeux de visages, les tableaux de Clovis Trouille sont de véritables rébus. Ils sont subversifs, ils sont scandaleux, ils sont sulfureux. Ses deux thèmes récurrents sont l'amour et la mort. Il n'aimait pas vendre ses tableaux et disait peindre pour «mériter dix ans de prison».

Son œuvre lance un défi à la société, qui, selon lui, nous amène en esclavage jusqu'à la mort. Ni l'amour, ni la mort ne sont aveugles dans son travail.



Francis Bacon, *Crucifixion*, 1933.

Elle représente un Christ et un crâne. Son commanditaire, sir M. Sadler, avait envoyé à Bacon la radiographie de son crâne. Initialement intitulé Golgotha, il fut vendu en 1945 sous le titre *Crucifixion*. Christie's en changea probablement le titre car Golgotha signifie «crâne» en araméen, désigne la colline de Jérusalem où les romains crucifiaient les criminels.

Bacon est un fervent athéiste : «La foi n'est qu'un fantasme et la religion n'est bonne qu'aux politiques : une manière de discipliner les gens. Mes crucifixions, c'était une représentation de la cruauté.»





Paul Cézanne (1839-1906), *Nature morte, crâne et chandelier*, huile sur toile, 1866-1867, H. 47 cm ; L. 62 cm, Merzbacher, Kunststiftung.

Mignonne allons voir si la rose...
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!
Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

Pierre de Ronsard

Ce tableau de la jeunesse de Cézanne illustre le sujet traditionnel emblématique de la jeunesse qui ne durera pas.

Des crânes sont souvent présents dans l'œuvre de Cézanne, résultat, sans doute, de leur prééminence dans les coutumes de la Provence, son pays d'origine, où la terreur du cruel déchaînement de la peste de 1720 persiste encore en ce milieu du XIXe siècle.

Mais au-delà de l'image de crâne, ce tableau de jeunesse est une nature morte de memento mori: le crâne, la bougie éteinte et la rose se fanant sont tous là pour avertir le spectateur, « Souviens-toi de la mort ». Il traite des grands thèmes, du temps et de la mort, de l'éphémère et de fragilité.

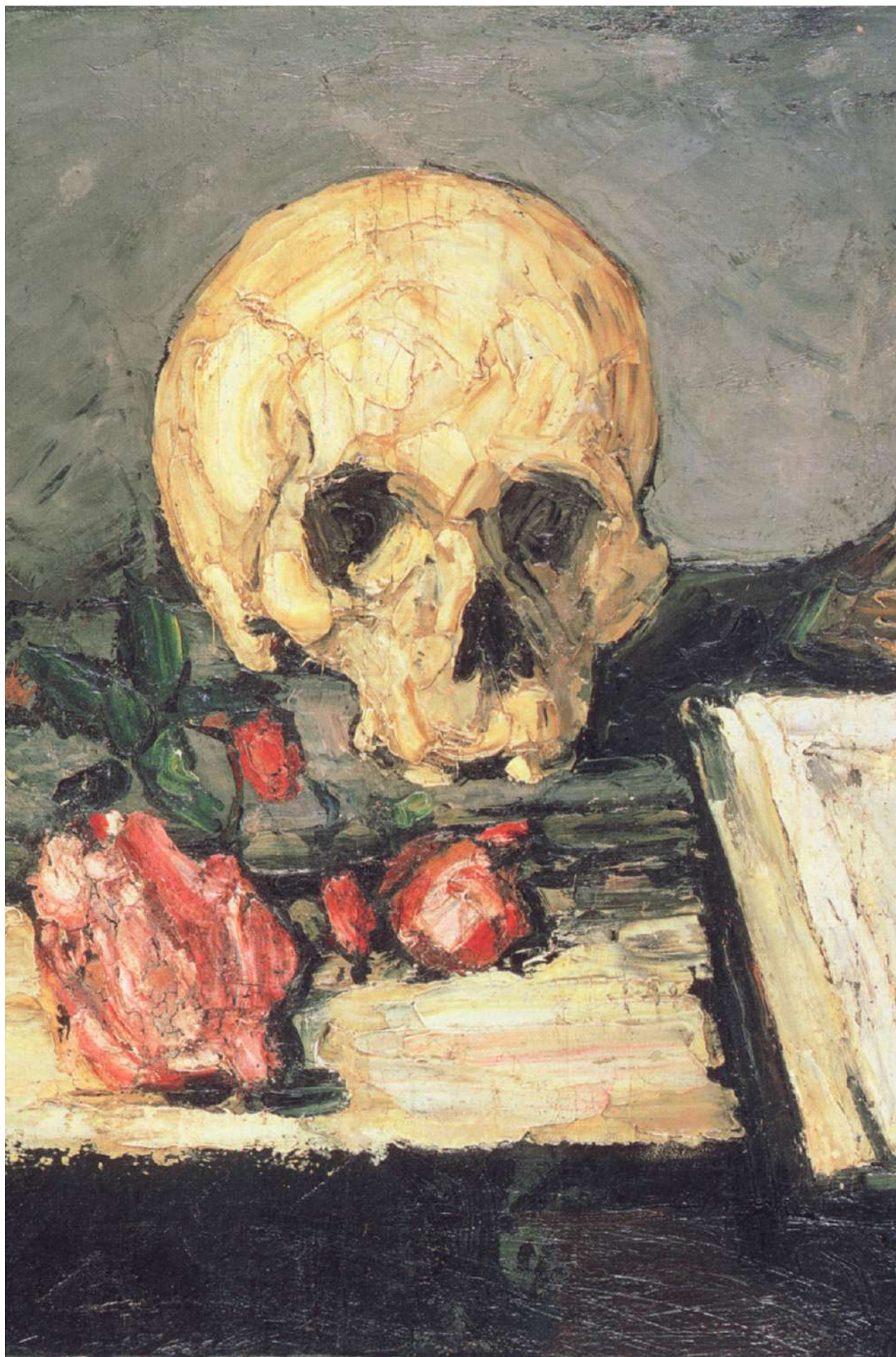
En revanche, la technique du tableau, peint entièrement au couteau, trouve ses sources dans l'admiration du jeune artiste pour Gustave Courbet.

Sans précédent dans les usages, elle appartient à ce qu'il y a de plus moderne au XIXe siècle et marque le commencement du voyage vers l'abstraction, caractéristique du XXe siècle.

Mais ici les détails narratifs, ancrés aux riches traditions des vanités, restent clairement exprimés.

La vitalité et la fraîcheur de la facture innovatrice sont utilisées par le jeune artiste pour peindre un sujet traditionnel, dont la symbolique souligne la mort. Cézanne se sert de la fougue de son nouvel art afin de prédire la lourde fin universelle.

Le style éclatant pointe vers l'avenir; le contenu sombre vient du passé.



Erwin Blumenfeld (1897-1969), *Hilterfresse*, Gélatine d'argent, 1933, H. 29 cm ; L. 22 cm, Collection Yorick et Helaine Blumenfeld Paris, courtesy galerie Le Minotaure.

C'est paradoxalement la prise de pouvoir par Hitler et les nazis qui décida de la vocation artistique d'Erwin Blumenfeld et qui fit de lui le photographe de mode le plus raffiné des années 1940 et 1950.

Né à Berlin en 1897 dans la bourgeoisie juive, il voit son commerce de maroquinerie périliter en 1933. Par désœuvrement, découvrant une chambre noire au milieu d'un magasin de sacs de dame, il se met à photographier ses plus belles clientes.

Fréquentant depuis longtemps les dadaïs de Berlin, Blumenfeld pratique aussi le photo-montage, cette technique inventée par George Grosz et John Heartfield en 1916. Il superpose en transparence un portrait du dictateur sur une tête de mort, ornée elle aussi d'une croix gammée, brisée au front.

Cette vanité «entre les lignes » déclencha immédiatement l'ire de l'ambassadeur d'Allemagne en France. Avec Man Ray, Blumenfeld reste un grand subvertisseur d'images.



Bernard Buffet (1928-1999), *Homme au crâne*, Huile sur toile, 1947, H. 177 cm ; L. 119 cm, Fond de dotation Bernard Buffet.

Son style figuratif introverti au graphisme cassant et anguleux incarne les misères, les angoisses et le désespoir d'une jeunesse accablée par l'horreur de la situation de l'époque. Il se donne la mort en 1999, la maladie de Parkinson l'empêchant de peindre.

Les vanités reviennent tout au long de sa carrière. L'homme amaigri, verdâtre qui se tient face au spectateur avec le regard sombre en direction du crâne, se trouve seul dans une pièce sans ornementation aucune, sauf pour un tableau dont la petitesse empêche toute identification. L'œuvre au mur, comme la toile, est striée, griffonnée et envahie de ratures, elles sont abîmées voire perdues.

La lampe à pétrole et la salopette sont encore là pour accompagner l'homme dans son travail, tenter de réchauffer sa carcasse plus glacée que le squelette tout en lui rappelant le caractère transitoire de la vie humaine.

Le corps décharné de l'homme rappelle davantage un saint Jérôme méditant ou pénitent.

Sa peinture reflète le drame existentiel et nous renvoie une image que nous n'aimons pas: la nôtre.

À l'occasion de la présentation en 1958 à la galerie Charpentier des séries « Les Horreurs de la guerre » (1952) et « La Passion du Christ » (1954), François Mauriac écrit, dans son bloc-notes: *«Foule imbécile confrontée à un désespoir dont elle n'entend pas le cri qui devrait être le sien. »*





Vanités contemporaines

Antonio Saura (1930-1998), *Louise*, Technique mixte sur toile,
1960, H. 130 cm ; L. 97 cm, Madrid, galerie Guillermo de
Osma.



Michel Journiac (1935-1995), *Rituel pour un mort*, 15 Décembre 1978, Coffret de 21 photographies, squelette de main revêtu d'un gant avec un anneau et squelette entier, Résine, laque, or, sang, photographie et papier, 1976, Paris, Fonds national d'art contemporain (Cnap), ministère de la Culture et de la Communication.

Faire du corps ni un sujet ni un objet mais un moyen: tel est le propos tenté de manière subversive par Michel Journiac dans les années 1970. Insufflant un élan nouveau au Body Art en France, Journiac puise dans l'inspiration de rituels sacrilèges où le corps, littéralement malmené par la société, se lave de toutes ses impuretés en s'exposant au-delà de son apparence épi-dermique, dans la totalité de ses viscères. Ses actions artistiques du corps tout entier l'amènent à communier avec des hosties de boudin faites avec son propre sang, à exposer des visiteurs nus dans une cage, ou à passer vingt-quatre heures dans la peau d'une femme.

Cherchant à retrouver la vérité de l'homme, entravée par la société de consommation, il s'intéresse tout particulièrement au squelette, ce «donné premier du corps». Dans *Contrat pour un corps*, qui propose à tout un chacun de laquer son squelette en blanc ou de le plaquer en or, il pose deux conditions: un, donner son corps à Michel Journiac; deux, mourir.

Avec ce *Rituel pour un mort*, il habille ce même squelette blanc d'un pantalon et d'une chemise lui appartenant, et complète ce dispositif rituel par des objets, comme une main d'os desséchés dans un gant blanc, et une série de photographies qui mettent en scène différentes actions: tracer une croix avec du vernis à ongles, se scarifier le bras avec une bague, etc.



journiac : rituel pour un mort

Éditions de la Différence

4 mai - 20 mai 1976

GALERIE ARMAND ZERBIB
10 rue des Beaux-Arts Paris-6^e

Wallace Berman (1928-), *Untitled #33*, Négatif photographique, Verifax et acrylique, 1976, Paris, courtesy, Loïc Malle, AAS.

Wallace Berman, l'un des artistes «shaman » de la West Coast américaine et de la Beat Generation eut une influence considérable sur les jeunes musiciens de rock tels Bob Dylan et les Rolling Stones. Réalisateur de films et également poète, il créa la revue *Semina*, dont chaque exemplaire était assemblé à la main et illustrée de collages; des textes de Cocteau, Artaud, Greenberg, Burroughs y furent publiés.

Il fut l'un des fondateurs de la Junk Asthetic, qui repose sur une libre expression de tous les désirs selon une poétique du quotidien non hiérarchisée. Sexualité sans tabou, abolitions raciales ou religieuses, expériences musicales et cinématographiques, protérations poétiques et addiction aux drogues les plus diverses relèvent d'une attitude épicurienne de la vie quotidienne urbaine et du désert immédiat confondus.

Ses « Verifax-collages » sont des mosaïques d'images trouvées ou de photographies assemblées selon le principe de la sérialité que pratiquait aussi Andy Warhol, qui fit sa première exposition des fameuses *Cambell Soup* à la Ferus Gallery, à Los Angeles en 1962, là même où Berman eut sa première exposition en 1957, fermée le jour du vernissage pour outrage au bien public.







Irving Penn (1917-2009), *Ospedale N.Y*, Platinum Palladium, 1980, Collection particulière.

Partant du principe que «photographier un gâteau peut être de l'art», Irving Penn a réalisé des images de fruits gâtés ou de mégots de cigarette se consumant. Pratiquant ce qu'il appelait l'art de la béatitude, Penn composa une nature morte pour sa première couverture de Vogue, en 1943.

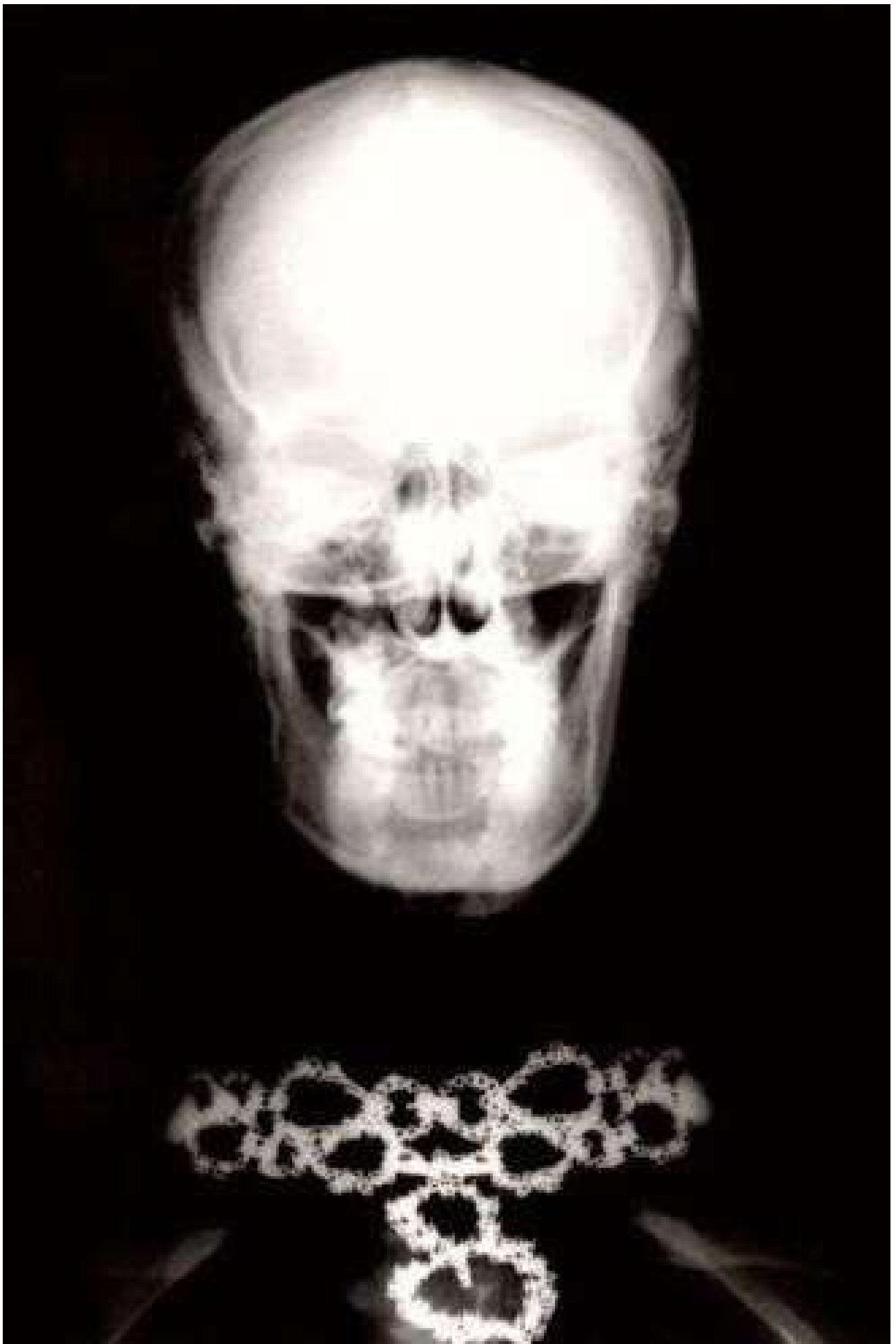
Rejoignant la pureté des images de Tina Modotti, l'éclairage solaire et dépouillé de cette vanité conserve quelque souvenir d'une année entière que l'artiste avait passée dans sa jeunesse à peindre au Mexique.

Helmut Newton (1920-2004), *Shakespeare (crâne et collier de diamants)*, Photographie au rayons X de la tête d'un modèle avec un collier de diamants Van Cleef & Arpels (édition 2-3/10), 1979, Collection particulière.

Wallace Berman, l'un des artistes «shaman » de la West Coast américaine et de la Beat Generation eut une influence considérable sur les jeunes musiciens de rock tels Bob Dylan et les Rolling Stones. Réalisateur de films et également poète, il créa la revue *Semina*, dont chaque exemplaire était assemblé à la main et illustrée de collages; des textes de Cocteau, Artaud, Greenberg, Burroughs y furent publiés.

Il fut l'un des fondateurs de la Junk Asthetic, qui repose sur une libre expression de tous les désirs selon une poétique du quotidien non hiérarchisée. Sexualité sans tabou, abolitions raciales ou religieuses, expériences musicales et cinématographiques, protérations poétiques et addiction aux drogues les plus diverses relèvent d'une attitude épicurienne de la vie quotidienne urbaine et du désert immédiat confondus.

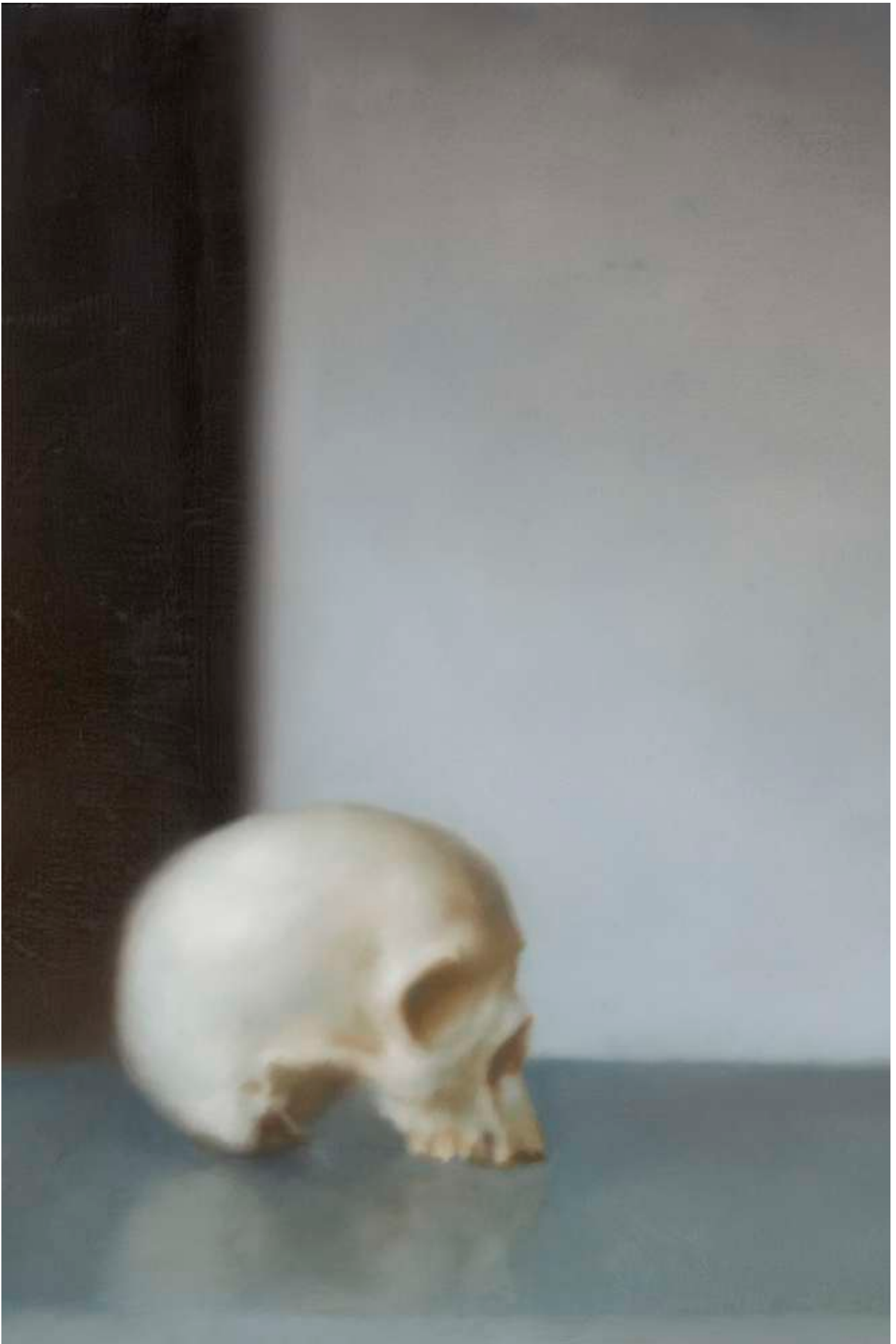
Ses « Vérifax-collages » sont des mosaïques d'images trouvées ou de photographies assemblées selon le principe de la sérialité que pratiquait aussi Andy Warhol, qui fit sa première exposition des fameuses *Cambell Soup* à la Ferus Gallery, à Los Angeles en 1962, là même où Berman eut sa première exposition en 1957, fermée le jour du vernissage pour outrage au bien public.



Keith Haring (1958-1990), *Untitled*, encre sur papier noir,
1983, H. 97 cm ; L. 127 cm, New York, Keith Haring Founda-
tion.



Gerhard Richter (1932-), *Schädel*, Huile sur toile, 1983, H. 80 cm ; L. 60 cm, Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain, Inv. 86.31.



Jean-Michel Basquiat (1960-1988), *Do not revenge*, acrylique, crayon gras et papier collé sur panneau, 1982, H. 181 cm ; L. 241 cm, collection particulière.

Renversé par une voiture à l'âge de sept ans, Jean-Michel Basquiat gardera de son séjour à l'hôpital le souvenir vivace d'un livre d'anatomie de Henry Gray, un goût avéré pour les crânes et les squelettes et une obsession pour la mortalité humaine.

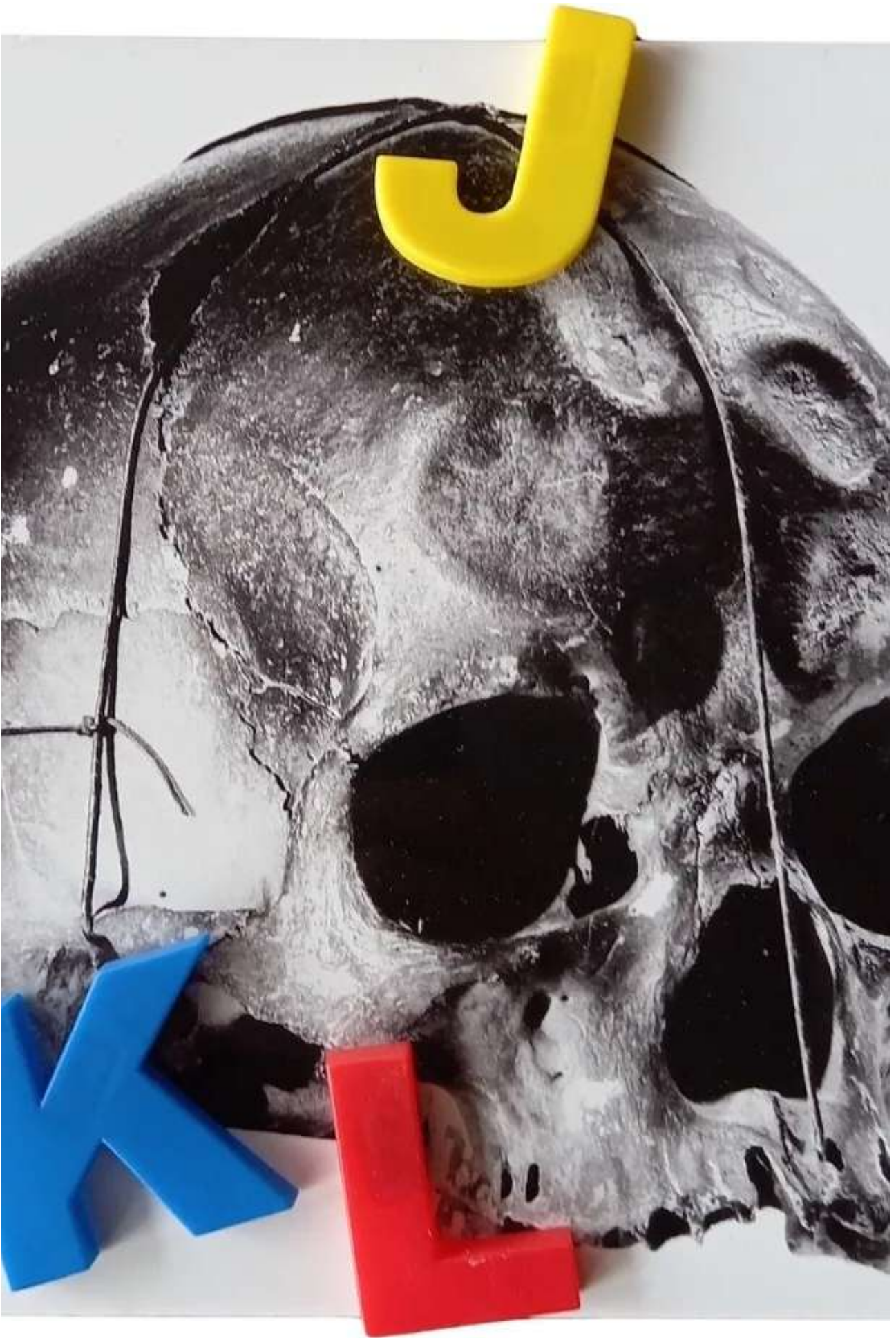
Culte de la mort et des énergies, son œuvre de premier artiste noir américain, de la seconde moitié du XX^e siècle, apporte un nouveau souffle à l'art américain en bousculant d'un trait rageur l'Action Painting de De Kooning, le néodadaïsme de Robert Rauschenberg ou l'art conceptuel de Joseph Kosuth.

Entre mots rageurs et formules indéchiffrables, *Do not revenge* use de la stridence d'un rouge et d'un jaune pour confronter la couronne de SAMO à des os à l'apparence phallique et à un crâne à cornes. Référence au vaudou haïtien, et plus particulièrement à Bossou, le loa des politiciens, ce crâne de trois quarts dans un visage au profil animal identifie la peinture à une pratique magique. « Qu'est-ce qu'il y a comme têtes qui se perdent., disait ce héros noir, c'est pour cela que j'ai besoin de ma tête, plutôt que la vie.»

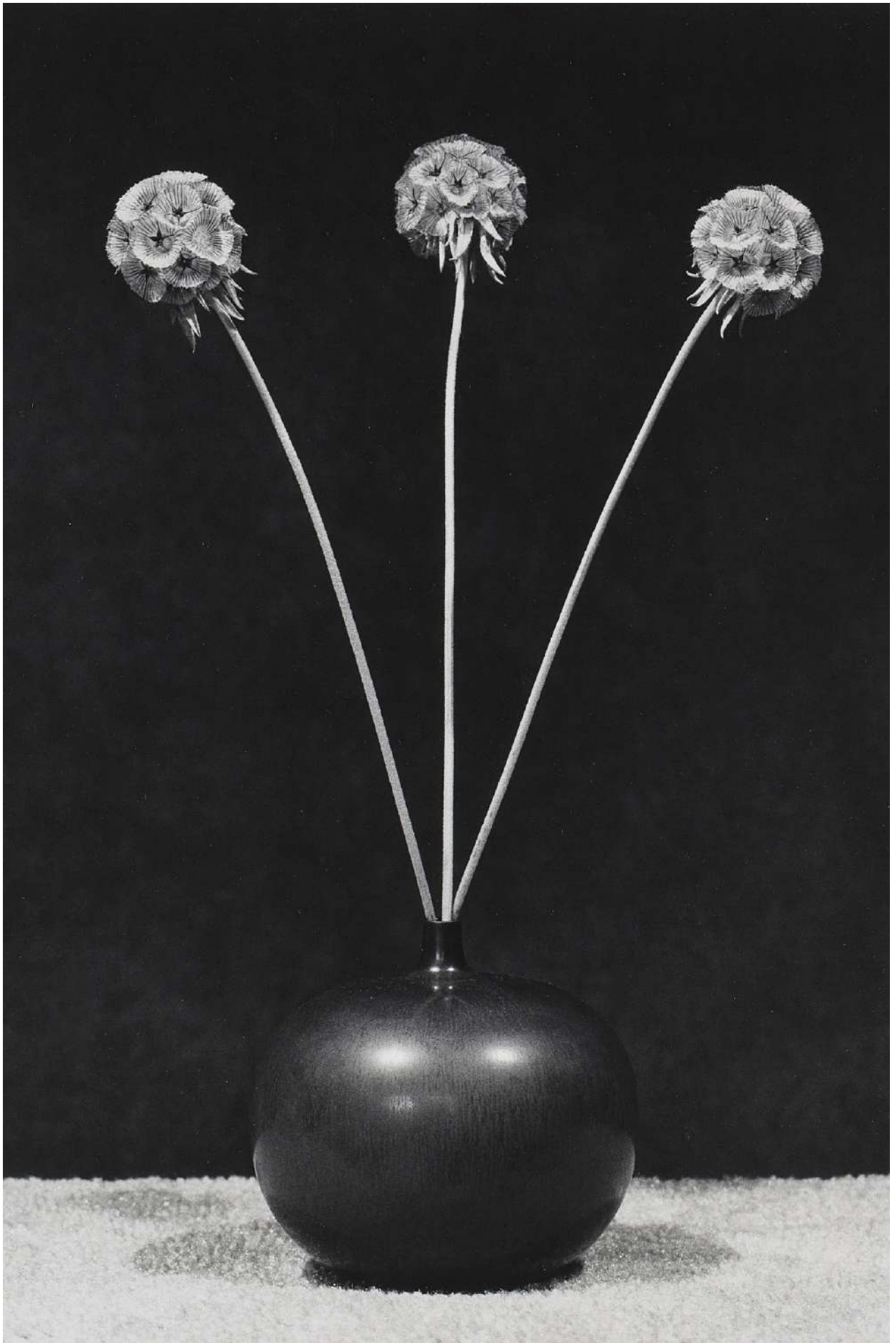




Jean-Pierre Raynaud (1939-), *Carreaux, crâne*, 1985, Collection de l'artiste.



Robert Mapplethorpe (1946-1989), *Flowers*, Tirage gélatino-argentique, 1988, Paris, maison européenne de la Photographie.



**Niki de Saint-Phalle (1930-2002), *Tête de mort II*, Polyester
peint, 1988, H. 115 cm ; L. 125 cm, Collection particulière.**



Daniel Spoerri (1930-), *Dinning Table*, Tirage, 1988,
Paris, maison européenne de la Photographie.

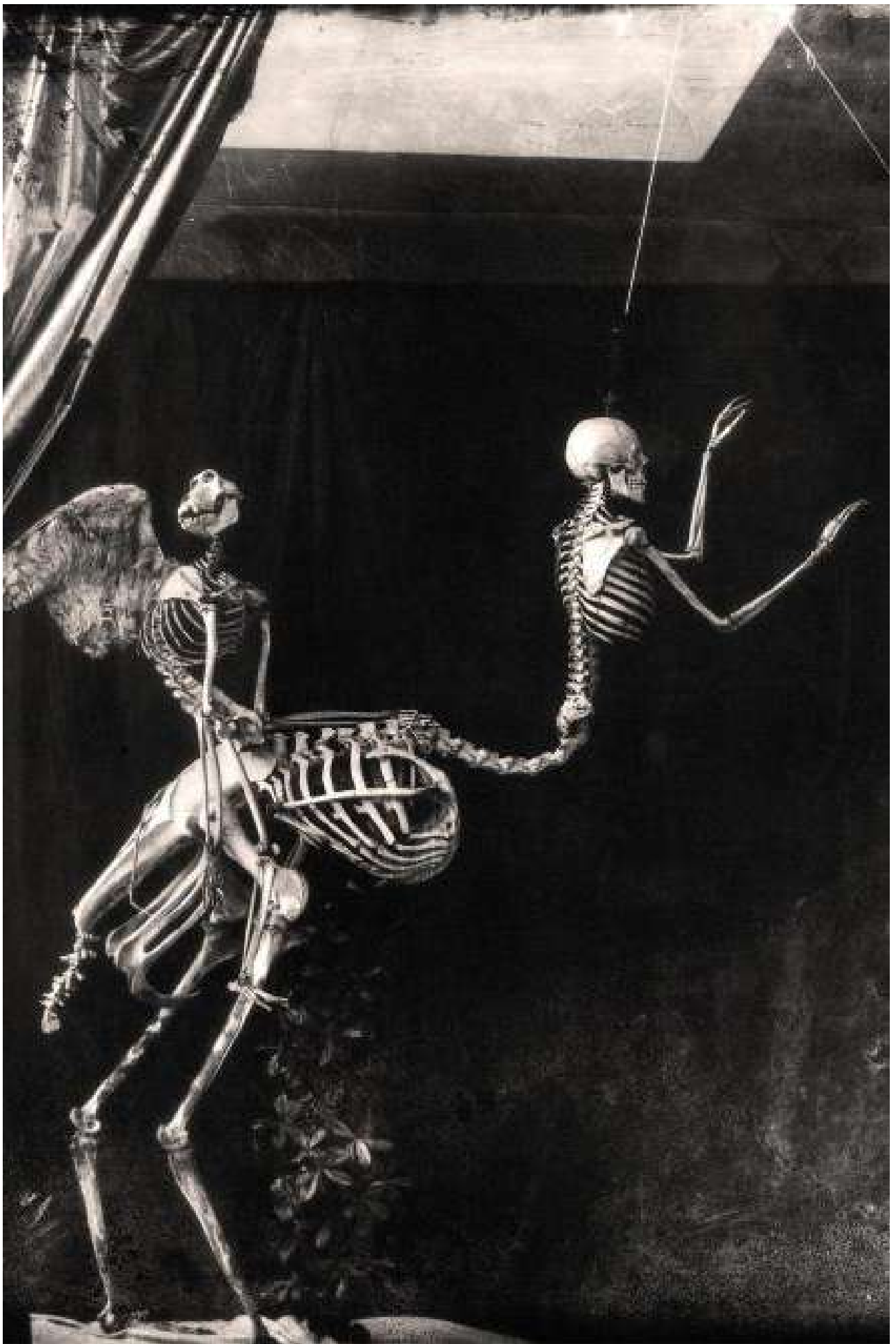




Cindy Sherman (1954-), *Untitled*, Cibachrome, 1992,
H. 101 cm ; L. 67 cm, Collection particulière.



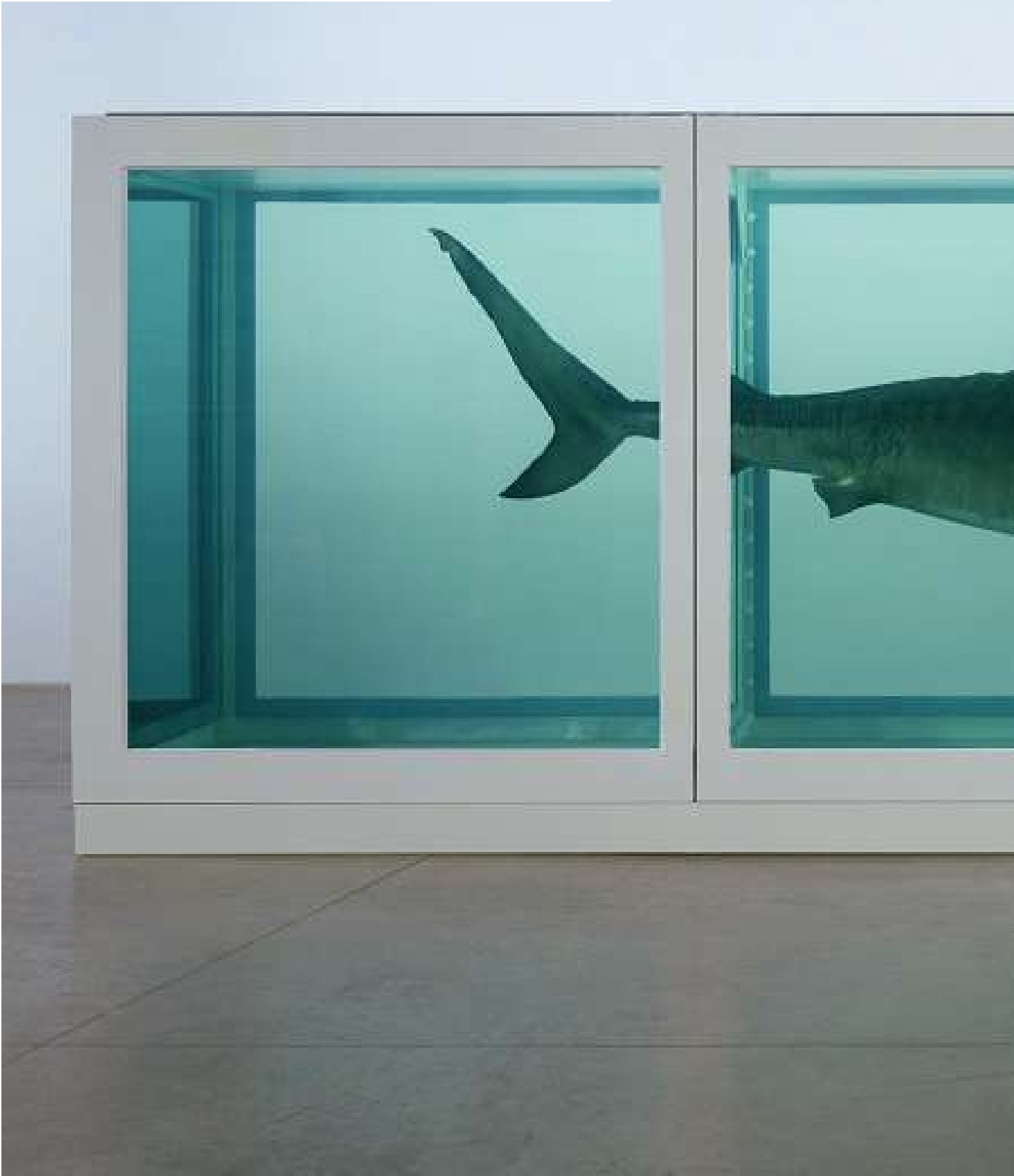
Joël-Peter Witkin (1939-), *Cupid and centaur in the museum of love*, Tirage argentique d'époque (édition 10/15), 1992, H. 85 cm ; L. 68 cm, Collection particulière.



John Armleder (1948-), *Lubaantum*, Plexiglass miroité, 2003,
H. 120 cm ; L. 105 cm, Genève, Hard Hat.



Damien Hirst (1965-), *L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant*, 1991, Requin tigre adulte de 43m préservé et immergé dans du méthanal dans une vitrine en panneau de verre.

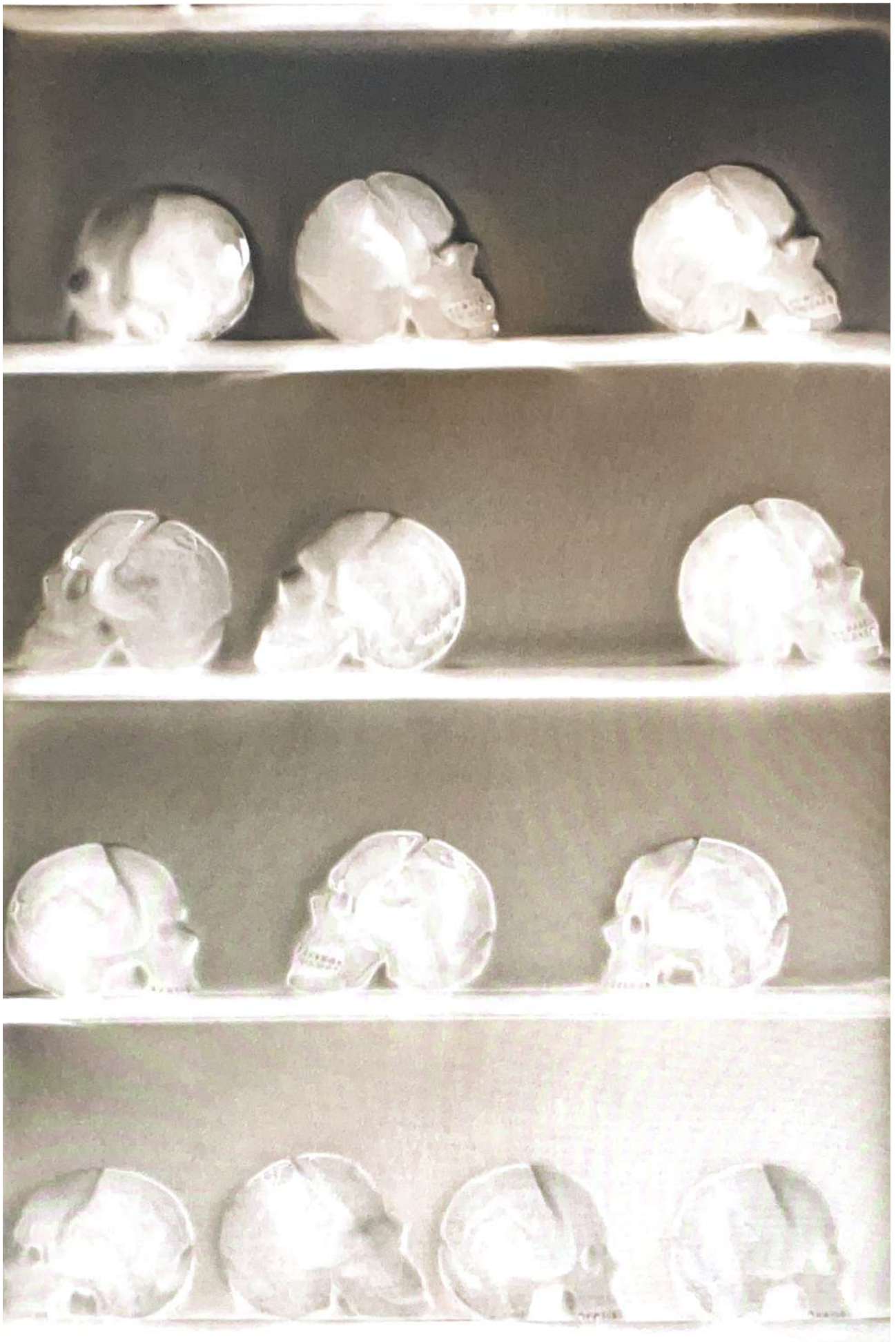




Georg Baselitz (1938-), *Hemble*, Huile sur toile, 2004,
H. 224 cm ; L. 168 cm, Paris-Salzbouurg, collection Thaddaeus
Ropac.



Claudio Parmiggiani (1943-), *Sans titre*, Feu, fumée et suie sur bois, 2006, H. 150 cm ; L. 130 cm, Collection particulière.

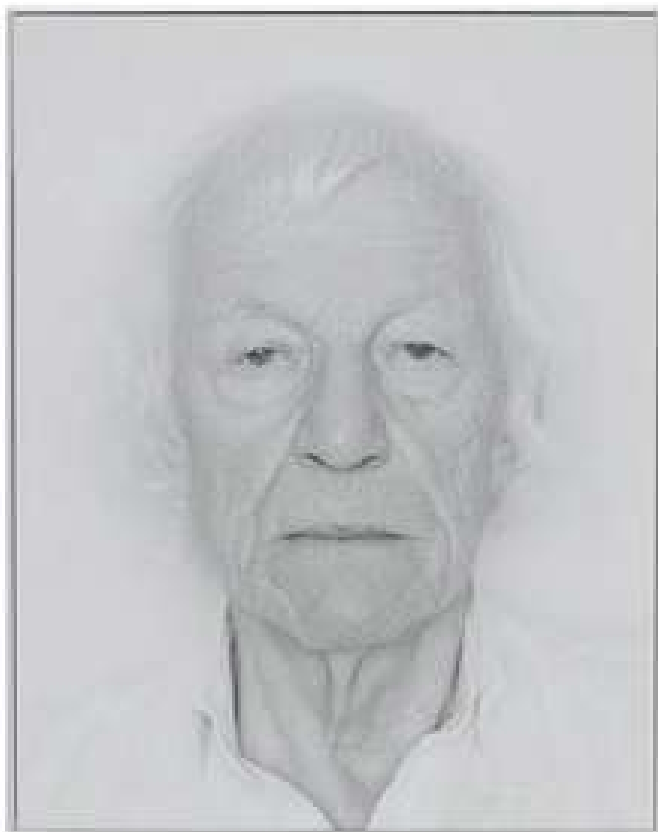
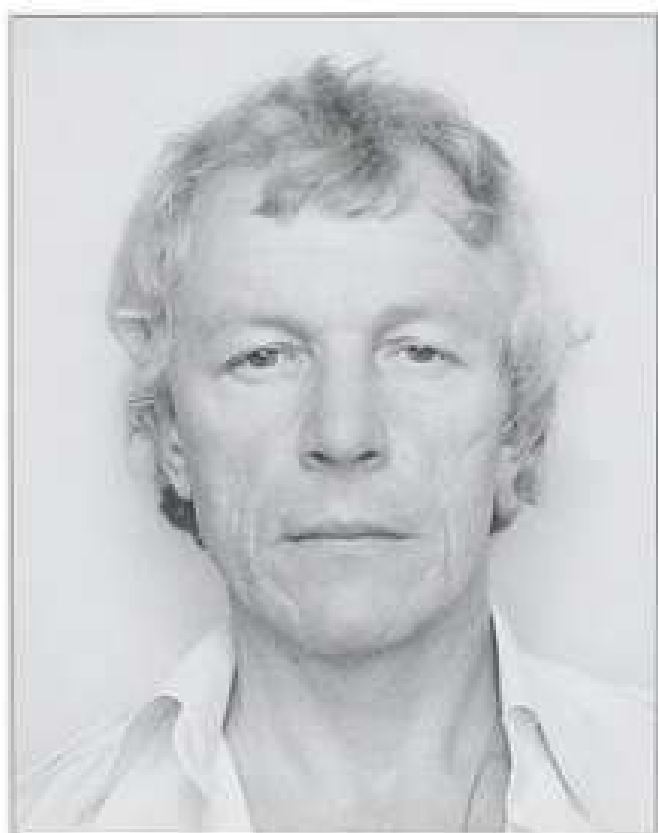


Georges Tony Stoll (1955-), *Vanité n°6*, Tirage photographique couleur contrecollé sur aluminium, encadré, 2009, Paris.

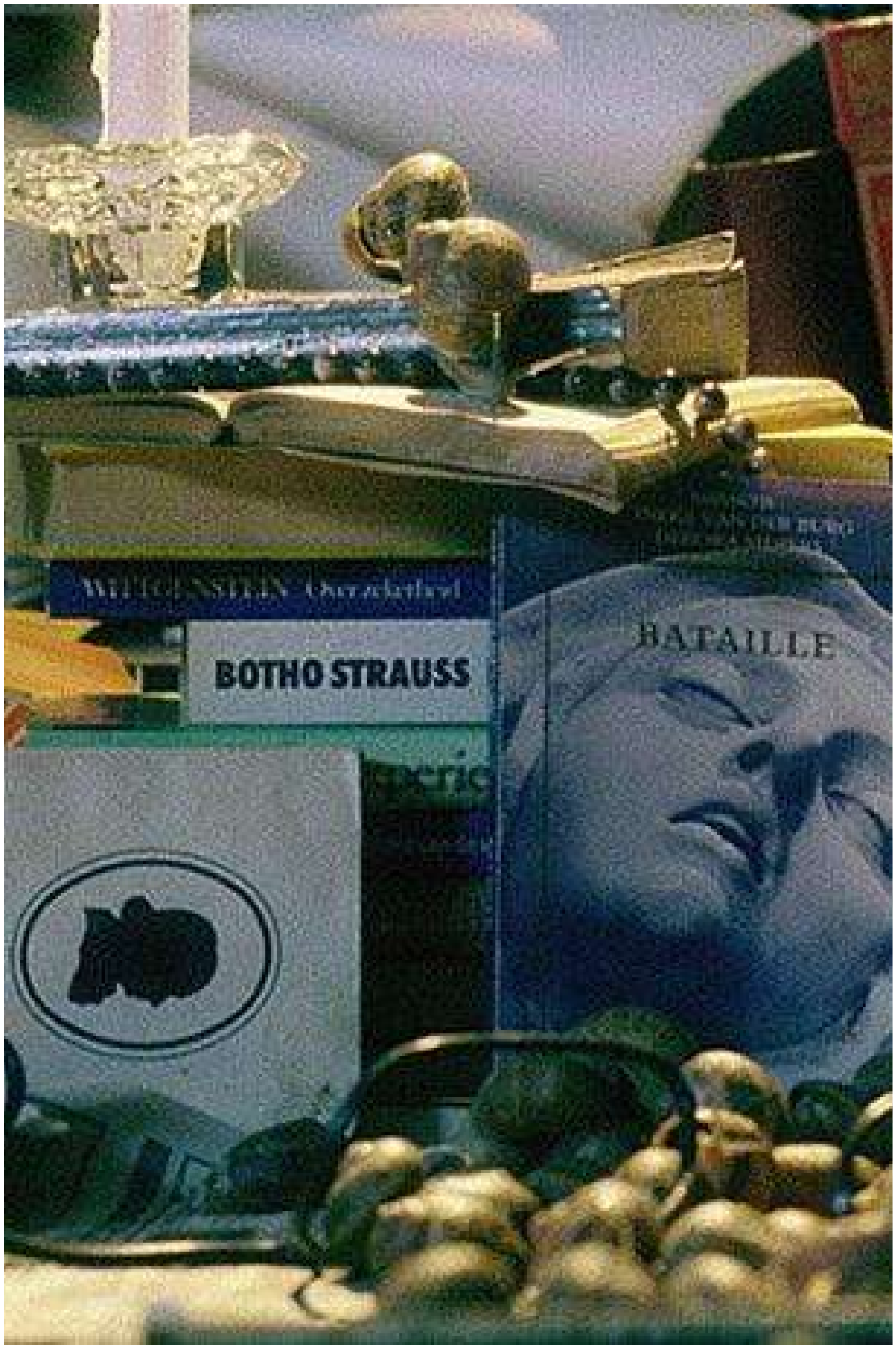


Roman Opalka (1931-2011), *1965/1 Autoportrait*, 2011,
Infini, tirages





Koen Theys (1955-), *The Vanitas records (la plus grande vanité du monde)*, Capture vidéo : 33 minutes, Réalisation Koen Theys, Caméra : Danny Elsen, 2005, Paris.



Michel Blazy (1975-), *Sans titre* , Farine de riz, coton, eau, dimensions variables, Courtesey Art; Concept, 2002, Paris.



vanitas

Le véritable objet des vanités, c'est nous. Pourtant, nous, les regardeurs, les vivants, les véritables objets, sommes absents de ces peintures. Heureuse absence. Recevant avec humilité notre leçon de ténèbres devant le tableau, il reste à nous réjouir de n'être pas encore dans le tableau, sous forme de crâne jaunissant ou de vieille tulipe flétrie. Ici, seuls les objets ont droit d'entrer. Et dans l'attente, ils adressent leurs fraternels salut aux futurs cadavres venus au musée les contempler, avant de les rejoindre, objets parmi les objets.

« Souviens-toi que tu vas mourir »
« memento mori »