

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES STRATÉGIES VISUELLES CHEZ VERMEER OU LE PARADOXE DU
SPECTATEUR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
SANDRA DESLANDES

OCTOBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de recherche Jocelyne Lupien d'avoir cru en mon projet dès le départ et de m'avoir orientée judicieusement afin de lui donner forme. Sa patience, sa disponibilité et ses conseils ont été essentiels à la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements vont également aux professeurs qui m'ont aidée à cheminer durant le processus de maîtrise, notamment Peggy Davis, Jean-Philippe Uzel et Dominic Hardy. Merci à mes collègues de séminaires pour le partage et les réflexions.

Je tiens également à souligner le soutien de mes proches dont les encouragements m'ont accompagnée tout au long de ce processus. Un merci particulier à Clément pour son support et son écoute quotidienne.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
RÉFORME PROTESTANTE ET RENOUVEAU ARTISTIQUE :	
LE BERCEAU DE VERMEER.....	5
1.1 Le contexte Hollandais au XVIIe siècle.....	6
1.1.1 Chronologie de la Réforme protestante et de l'Indépendance des Pays-Bas.....	6
1.1.2 Le commerce et la prospérité	7
1.1.3 L'essor de la bourgeoisie comme classe sociale dominante	8
1.1.5 L'Église protestante : le principe de dévotion et l'alphabétisation.....	10
1.1.6 La fin de l'âge d'or	11
1.2 Le domaine artistique.....	11
1.2.1 L'esthétique baroque comme « folie du voir ».....	11
1.2.2 La demande bourgeoise et l'éclosion de nouvelles thématiques	12
1.2.3 La vie quotidienne comme principe organisateur de la scène de genre	18
1.2.3.1 L'évolution de la scène de genre au XVIIe siècle	20
1.3 Le sujet profane de la scène de genre.....	23
1.3.1 Du caractère profane à l'imagination de l'artiste.....	25
1.3.2 Les scènes d'intérieur bourgeois durant la deuxième moitié du siècle	27
1.3.3 La spécificité de Vermeer	29
1.3.4 Biographie et fortune critique.....	30
1.3.5 Les influences artistiques de Vermeer	33

CHAPITRE II	
L'ESPACE REPRÉSENTÉ DE VERMEER : AU-DELÀ DU MYSTÈRE	36
2.1 La poésie intérieure de Vermeer	37
2.2 La perspective nordique.....	39
2.3 L'espace forclos de Vermeer	41
2.3.1 La clôture de l'espace	42
2.3.2 L'obstacle visuel au premier plan.....	45
2.3.4 Une distance inhérente à la structure de l'œuvre.....	46
2.3.5 Le point de vue du spectateur mystifié	48
2.3.6 La structure du voyeurisme	50
2.4 La fonction des éléments plastiques de l'œuvre.....	51
2.4.1 L'effet de surface du tableau	51
2.4.1.2 La fonction de raccordement et la fonction signalétique des couleurs.....	52
2.4.2 Une redéfinition du rapport fond/forme.....	55
2.4.2.1 Le flou et le net.....	58
2.4.2.2 Le pan de peinture.....	62
2.4.2.3 Le pointillisme.....	65
2.4.2.4 La géométrie vivante de la peinture.....	67
2.5 L'effet de la structure Vermeer	70
CHAPITRE III	
LES INTÉRIEURS DE VERMEER : L'ENJEU NARRATIF DU SILENCE.....	72
3.1 Le vraisemblable et le silence chez Vermeer.....	73
3.3 Les activités introspectives	79
3.3.1 Les activités à têtes baissées.....	79
3.3.2 Les activités à têtes relevées.....	81
3.4 Les objets représentés : des motifs récurrents.....	83

3.4.1 Le rôle structurel.....	84
3.4.2 Les objets silencieux et l'ouverture sémantique.....	85
3.4.3 Les objets comme indices ouverts	88
3.4.3.1 Le tableau dans le tableau.....	90
3.4.3.2 La carte géographique.....	93
3.4.3.3 La Lettre.....	95
3.5 La place du spectateur dans l'œuvre.....	97
3.5.2 La temporalité du tableau.....	98
3.5.1 Le regard comme relais du monde extérieur	100
3.6 La zone de flottement sémantique et les appels de sens.....	101
3.7 Le paradoxe sémantique du baroque : entre narration et description	105
CONCLUSION	108
FIGURES	114
BIBLIOGRAPHIE.....	132

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Pieter De Hooch, <i>La cour de la maison de Delft</i> , 1658, huile sur toile, 60 x 73 cm, Londres, National Gallery	114
1.2 Gerard Terborch, <i>La lettre</i> , 1661, huile sur toile, 82 x 68,5 cm, Détroit, Institute of art	114
1.3 Gerit Van Honthorst, <i>L'adoration de l'enfant</i> , 1620, huile sur toile, 80 x 54 cm, Florence, Italie, Galleria Degli Uffizi	115
1.4 Dick Van Baburen, <i>L'entremetteuse</i> , 1622, huile sur toile, 100 x 105 cm, Boston, Musée des Beaux-arts	115
1.5 Terbrugghen, <i>Melancolia</i> , 1627-28, huile sur toile, 67 x 45 cm, Toronto, Art Gallery	116
1.6 Jansz Pieter Saenredam, <i>Intérieur de la Nieuwe or St. Annakerk in Haarlem, vue de l'ouest à l'est</i> , 1652, huile sur toile, 65,5 x 93 cm, Haarlem, Musée Frans Hals	116
1.7 Carel Fabritius, <i>Vue de Delft et échoppe d'un marchand d'instruments</i> , 1652, Huile sur toile collée sur panneau de noyer, 15,4 x 31,6 cm, Londres, National Gallery	117
2.1 Johannes Vermeer, <i>Jeune femme assoupie</i> , 1657, Huile sur toile, 86,5 x 76 cm, New York, Metropolitan Museum of Art	117
2.2 Chambre noire	118
2.3 Johannes Vermeer, <i>La laitière</i> , 1658, Huile sur toile, 41 x 45,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum	118
2.4 Johannes Vermeer, <i>La Ruelle</i> , 1657-58, Huile sur toile, 44 x 54,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum	119
2.5 Johannes Vermeer, <i>La lettre d'amour</i> , 1669, Huile sur toile, 38,5 x 44 cm, Amsterdam, Rijksmuseum	119

- 2.6 Johannes Vermeer, *La liseuse*, 1657, Huile sur toile, 64,5 x 83 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen 120
- 2.7 Johannes Vermeer, *Gentilhomme et dame buvant du vin*, 1658, Huile sur toile, 65 x 77 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 120
- 2.8 Johannes Vermeer, *Le concert interrompu*, 1660, Huile sur toile, 38,7 x 43,9 cm, New York, Frick Collection 121
- 2.9 Johannes Vermeer, *Officier et jeune fille souriant*, 1658, Huile sur toile, 50,5 x 46 cm, New York, Frick Collection 121
- 2.10 Johannes Vermeer, *Dame assise au virginal*, 1673, Huile sur toile, 45,5 x 51,5 cm, Londres, National Gallery 122
- 2.11 Johannes Vermeer, *Jeune Fille au verre de vin*, 1659, Huile sur toile, 67 x 78 cm, Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum 122
- 2.12 Johannes Vermeer, *La Dentellière*, 1669, Huile sur toile, 24,5 x 21 cm, Paris, Musée du Louvre 123
- 2.13 Johannes Vermeer, *Femme à la balance*, 1663, Huile sur toile, 35,5 x 42 cm, Washington, National Gallery of Art 123
- 2.14 Johannes Vermeer, *Dame au collier de perles*, 1664, Huile sur toile, 45 x 55 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 124
- 2.15 Johannes Vermeer, *La joueuse de guitare*, 1672, Huile sur toile, 46,3 x 53 cm, Londres, Kenwood House 124
- 2.16 Johannes Vermeer, *Jeune femme à l'aiguière*, 1664, Huile sur toile, 42 x 45,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art 125
- 2.17 Johannes Vermeer, *La leçon de musique*, 1662, Huile sur toile, 64,1 X 73, 6 cm, Londres, Collection royale 125
- 2.18 Johannes Vermeer, 1666, *L'art de la peinture*, Huile sur toile, 120 x 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum 126
- 2.19 Johannes Vermeer, *Jeune femme debout devant le virginal*, 1673, Huile sur toile, 45,2 x 51,7 cm, Londres, National Gallery 126
- 2.20 Johannes Vermeer, *La lettre*, 1670, Huile sur toile, 59,5 x 72,2 cm, Blessington, Beit Collection 127

- 2.21 Johannes Vermeer, *Dame et sa servante*, 1667, Huile sur toile, 78,7 x 90,2 cm, New York, Frick Collection 127
- 2.22 Johannes Vermeer, *Tête de jeune fille*, 1666, Huile sur toile, 40 x 45 cm, New York, Metropolitan Museum of Art 128
- 2.23 Johannes Vermeer, *Jeune fille à la perle*, 1665, Huile sur toile, 40 x 46,5 cm, La Haye, Mauritshuis 128
- 2.24 Johannes Vermeer, *Jeune Femme au chapeau rouge*, 1666, Huile sur toile, 18 x 23 cm, Washington, National Gallery 129
- 2.25 Johannes Vermeer, *Jeune femme en bleu*, 1663, Huile sur toile, 39 x 46,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum 129
- 2.26 Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668, Huile sur toile, 45 x 50 cm, Musée du Louvre, Paris 130
- 3.1 Johannes Vermeer, *Dame écrivant une lettre*, 1665, Huile sur toile, 36,8 x 47 cm, Washington, National Gallery of Art 130
- 3.2 Gabriel Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*, 1662-65, Huile sur toile, 53 x 40 cm, Dublin, National Gallery 131
- 3.3 Johannes Vermeer, *Jeune femme au virginal*, 1670, Huile sur toile, 45,5 x 51,5 cm, Londres, National Gallery 131

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur les intérieurs intimistes réalisés, entre 1657 et 1673, par le peintre hollandais Johannes Vermeer. Les historiens de l'art qui se sont manifestement intéressés à son œuvre, au XIXe siècle, l'ont abordée sous l'angle du réalisme, puis, au XIXe siècle, à partir de l'approche iconographique. D'autres ont abandonné toute tentative d'analyse au profit de considérations très libres qui font surtout l'éloge du mystère et de la magie de sa peinture. L'art hollandais a longtemps été laissé de côté par les historiens de l'art, puisque analysé en regard de la tradition italienne, il était perçu comme un art pauvre, un art de la description dénué de sens puisqu'aucun texte n'y est explicitement narré. Ce mémoire veut revoir la contribution de cet artiste à l'histoire de l'art en démontrant que son œuvre affirme une conception différente de l'art que celle qui prévaut durant la Renaissance italienne. En ce sens, ce mémoire consistera en une analyse pragmatique et sémiotique des scènes d'intérieur, chez Vermeer, qui confrontent le spectateur à un paradoxe fondamental. En effet, malgré l'apparent réalisme de ses tableaux, ceux-ci ne cessent de mettre en échec la logique de la mimésis et cachent autant, sinon plus, qu'ils ne montrent. L'objectif de ce mémoire consiste donc à expliciter quelles sont les différentes stratégies visuelles et iconographiques utilisées par l'artiste qui rompent radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau est une *vedute* ouverte sur le monde racontant une *historia* empruntée aux grands textes de la tradition. Nous verrons que les tableaux de Vermeer empêchent le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture, d'une part, par les moyens conceptuels, donc par le message verbalisé qui fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, mais aussi par le déroulement même du processus visuel du regard posé par le spectateur sur le tableau. Nous verrons que, visuellement, le spectateur est amené à douter de ce qu'il voit vraiment, puis que, conceptuellement, l'espace représenté le renvoie à une invisibilité que la représentation picturale ne fait que lui pointer. Notre hypothèse étant que son œuvre s'inscrit dans une crise de la mimésis classique, au XVIIe siècle, qui se traduit par une scission de l'art et du savoir ; le « voir » n'est plus uniquement au service du « savoir » mais pose les conditions de vision du spectateur. Nous nous plongerons, dans un premier temps, dans le contexte social de l'époque afin de situer l'émergence la scène de genre et les influences artistiques de Vermeer, puis nous expliciterons quelles sont les différentes stratégies spatiales, plastiques et iconographiques utilisées par l'artiste qui rompent avec les principes d'univocité et de transparence de la mimésis classique. Nous aurons démontré, au final, que l'œuvre de Vermeer s'inscrit au seuil d'une conception moderne de l'histoire de l'art conçue comme histoire de la relation entre les spectateurs et les œuvres.

Mots-clés : Johannes Vermeer (1632-1675), scènes de genre, baroque, vision, spectateur, modernité

INTRODUCTION

La caractéristique principale de la scène de genre qui naît, au XVIIe siècle, aux Pays-Bas, est d'avoir mis en place un type profane de représentation figurative dont le thème central est la vie quotidienne. L'image figurée se détache de plus en plus, au fil du siècle, de tout contenu symbolique et allégorique pour s'ancrer dans les particularités du réel, affirmant, conséquemment, sa dimension anecdotique. Le sujet de la scène de genre se dissocie d'une conviction aristotélicienne de la peinture selon laquelle l'essentiel de l'art de peindre consiste en la représentation d'actions et de passions humaines majeures; une conception narrative de l'art où la littérature précède la peinture et rend légitime les images en relation aux textes anciens et consacrés¹. C'est ce programme qui s'installera dans les académies pour devenir le modèle général et permanent de la représentation picturale de la Renaissance italienne jusqu'au XIXe siècle.

La scène de genre se situe donc en marge de ce modèle artistique et s'inscrit dans le développement plus large de la peinture de genre, dans le nord de l'Europe, au XVIIe siècle. Sa caractéristique principale consiste à se détourner de la représentation religieuse pour peindre des objets de la vie commune, précise l'historien de l'art Jean-Philippe Uzel². En effet, on dénote une utilisation singulière des différents codes de vraisemblance (personnages, décor, réalisme) qui met l'accent sur l'anecdotique, rompant ainsi l'équilibre entre forme extérieure et contenu intérieur sur lequel repose la forme classique telle que décrite par Hegel³. En conséquence, la syntaxe visuelle d'un récit porteur d'un sens clair et cohérent se retrouve bloquée, ce qui engendre une ambiguïté de sens malgré la reconnaissance que l'on

¹ Alpers 1983 : 71. Nous utiliserons également l'expression « école humaniste de l'art » pour faire référence à ce type d'histoire de l'art, tout au long du mémoire.

² Uzel 2012 : 92.

³ Hegel 1997 [1832]: 729.

puisse faire de divers éléments iconographiques. À ce titre, Jacques Rancière voit poindre, dans la peinture de genre du XVII^e siècle, l'une des premières manifestations artistiques de ce qu'il nomme être un « mélange des hétérogènes » et dont l'apport consiste à avoir émancipé l'image de la logique unificatrice de l'action en suspendant toute conclusion sémantique à l'intérieur même de l'espace représenté⁴.

Nous verrons qu'en effet, la scène de genre hollandaise, et plus particulièrement celle de la deuxième moitié du XVII^e siècle, met en échec la logique de la mimésis de la Renaissance italienne en démantelant les liens entre image et action civique, religieuse et politique, pour nous dépeindre un art profane qui s'enfonce dans la banalité du monde réel. L'art italien auquel nous faisons référence ici est un art essentiellement narratif dominé par la définition albertienne du tableau comme « [...] surface encadrée, située à une certaine distance du spectateur qui regarde, à travers elle, un deuxième monde ou un monde de substitution⁵. » La légitimité des images tenant à leur référence aux textes consacrés par la tradition (*Ut pictura poesis*), la théorie albertienne de la peinture suppose une position omnivoyante et omnisciente du spectateur devant le tableau ; les principes d'instantanéité et d'univocité ayant pour objectif de masquer la dimension pragmatique du tableau et de mettre le plus efficacement possible le « voir » au service du « savoir », de l'*historia*. Svetlana Alpers avance que la logique de la visualisation de la scène de genre, en ne se supplantant plus à celle de l'action, comme l'exige la définition albertienne du tableau, vient plutôt la suspendre, la doubler et favorise, en conséquence, un échange de rôles entre description et narration qui questionne les conditions de regard du spectateur. Le philosophe Hegel, en son temps, affirme que la conséquence directe de l'apparition de la peinture profane, en ne soumettant plus la peinture à un idéal, consiste à avoir libéré la subjectivité désormais sans limite de l'artiste qui envahit la composition au point de devenir le sujet même de la peinture.

C'est donc sur l'observation première que, malgré leur apparent réalisme, les scènes d'intérieur de Vermeer ne cessent de mettre en échec la logique de la mimésis classique en cachant autant, sinon plus, qu'ils ne montrent, que se développera ce mémoire. Par une analyse pragmatique (car centrée sur le spectateur) et sémiotique, nous mettrons en lumière

⁴ Rancière 2004 : 14, 17-88.

⁵ Alpers 1983 : 71. Par ailleurs, nous utiliserons également l'expression « mimésis classique » tout au long de ce mémoire de manière à faire référence à ce type précis de représentation.

de quelles manières l'espace pictural, les éléments plastiques ainsi que le thème iconographique (les différentes composantes de l'instance énonciatrice⁶) inscrivent le regard du spectateur dans une dialectique entre visible et invisible. En effet, nous démontrerons que la peinture de Vermeer questionne les conditions de regard du spectateur, d'une part, par le message verbalisé qui fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë et, d'autre part, par le déroulement même du processus visuel du regard posé par le spectateur sur le tableau.

Le premier chapitre se consacrera à décrire le contexte culturel et sociopolitique de la peinture hollandaise du XVIII^e siècle de manière à mieux saisir les conditions d'apparition de la peinture profane. Nous verrons que le développement de la thématique des scènes intimistes dans lesquels les individus sont absorbés dans des activités quotidiennes et silencieuses, durant la deuxième moitié du siècle, peut néanmoins s'expliquer par l'éthique baptiste telle que l'a définie Max Weber. Nous expliquerons ensuite de quelle manière les scènes de genre laissent libre cours à la subjectivité de l'artiste, comme l'a bien vu Hegel en son temps et, subséquemment, comment les intérieurs de Vermeer se démarquent de ceux de ses contemporains. Enfin, ce premier chapitre se terminera sur un bref parcours de la fortune critique de l'œuvre de l'artiste ainsi que sur une description de ses principales influences artistiques.

C'est à partir de ces prémisses que, dans le deuxième chapitre, nous illustrerons de quelles manières l'espace pictural des intérieurs de Vermeer participe tout d'abord de la perspective nordique qui rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau était une *vedute* ouverte sur le monde qui racontait une histoire (*historia*) empruntée aux grands textes de la tradition. Nous prouverons que l'espace pictural, plutôt que de positionner le spectateur omniscient, devant le tableau, autorise tout un ensemble de stratégies visuelles qui ont pour but, d'une part, de contrarier la volonté du spectateur de demeurer uniquement dans ce que le tableau donne à voir et, d'autre part, de rendre ambiguë le déroulement du regard en le faisant douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment. Nous reprendrons, à cet égard, les principales études qui ont traitées de ce sujet.

⁶ « Ces dimensions spatiales, plastique et/ou iconographique du travail sensori-perceptif, qui déterminent d'une part l'acte de réception de l'œuvre et d'autre part l'aspectualisation de l'œuvre elle-même, sont en fait indissociables et solidaires lors de l'expérience esthétique puisque ce sont ces composantes spatiales, plastiques et iconiques de l'œuvre qui induisent les impressions et les conduites sensori-perceptives du spectateur chez qui des affects inhérents à ces espaces (tactile, visuel, thermique, kinesthétique) seront ensuite déclenchés. » (Jocelyne Lupien 2004 : 25.)

Nous nous arrêterons ensuite, dans le troisième chapitre, sur les différentes instances iconographiques (thème, personnage, activités, objets), qui font « dire » à la peinture que la vision est ambiguë en invitant le regard du spectateur dans l'intériorité spirituelle du tableau pour mieux le renvoyer, par le travail de l'imagination, à une invisibilité que la représentation picturale ne fait que pointer. À cet égard, nous verrons qu'un certain nombre de motifs iconographiques propres aux intérieurs de l'artiste (la lettre, la fenêtre, la carte...) mettent en scène des « allégories du voir » qui suggèrent un monde extérieur à la scène représentée, maintenant ce qu'il faut de flottement sémantique pour que le spectateur ait irrésistiblement envie de formuler ses propres hypothèses sur le sens de l'œuvre.

L'objectif de ce mémoire vise donc à expliciter quelles sont les différentes stratégies visuelles et iconographiques utilisées par l'artiste qui rompent radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau est une *vedute* ouverte sur le monde racontant une *historia* empruntée aux grands textes de la tradition. Nous démontrerons comment la structure même de Vermeer, autant formelle que conceptuelle, empêche le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Nous verrons que le visible, chez Vermeer, en ouvrant d'emblée le regard du spectateur sur l'invisible ou sur ce qui est absent de la représentation, constitue sans doute le vrai mystère, la vraie signification de l'œuvre. À cet égard, l'hypothèse formulée par ce mémoire est que sa peinture s'inscrit au seuil de la modernité au sens où elle rompt avec la tradition italienne de la peinture en posant les conditions de regard du spectateur. En effet, le « savoir », chez Vermeer, n'est pas directement lié au « voir », comme le souhaite les tenants de l'école humaniste de l'histoire de l'art; le « voir » devient lui-même source de « savoir ». C'est donc en démontrant de quelles manières les intérieurs de Vermeer mettent en échec la logique de la mimésis par une scission entre l'art et le savoir⁷ que nous serons à même de situer l'œuvre de l'artiste dans une conception moderne de l'histoire de l'art conçue comme histoire de la relation entre les spectateurs et les œuvres; une histoire qui s'intéresse aux évolutions et aux transformations de ces relations de regard, telle que définie par Daniel Arasse⁸.

⁷ Sapir 2005 : 7-8.

⁸ Arasse 2001 : 163-164.

CHAPITRE I

RÉFORME PROTESTANTE ET RENOUVEAU ARTISTIQUE : LE BERCEAU DE VERMEER

Afin de situer l'apport de l'œuvre de Vermeer, dans le développement de la scène de genre, au XVII^e siècle, la première partie de ce chapitre s'attachera au contexte de la Réforme protestante et de l'Indépendance des Pays-Bas qui met en place les conditions possibles d'un renouveau artistique. La seconde partie s'intéressera au contexte artistique spécifique de la Hollande (production, typologie des genres) et au développement de la scène de genre. La dernière partie s'attardera à une catégorie particulière de la scène de genre, celle des « scène d'intérieur » qui se développe durant la deuxième moitié du siècle pour, enfin, situer l'œuvre Vermeer dans cette production. S'en suivra un bref parcours de la fortune critique de l'œuvre ainsi qu'une description des influences artistiques. En somme, ce premier chapitre répondra à deux objectifs: décrire d'abord ce qui caractérise la scène de genre hollandaise pour mieux y préciser la place qu'occupe l'œuvre de Vermeer dans le contexte hollandais.

1.1 Le contexte Hollandais au XVIIe siècle

1.1.1 Chronologie de la Réforme protestante et de l'Indépendance des Pays-Bas

L'histoire des Pays-Bas est rythmée par les bouleversements religieux et politiques, dès la fin du XVIe siècle, où une Réforme protestante s'amorce dans le nord de l'Europe. Les Réformateurs s'opposent, de manière générale, à la corruption et l'abus de pouvoir de l'Église catholique. Les Pays-Bas sont très tôt pénétrés par la Réforme protestante sous l'égide de Jean Calvin. Ce dernier s'oppose à certains dogmes, rites et pratiques de l'Église catholique romaine, tels que le pouvoir du pape et des conciles, la confession auriculaire et le commerce des indulgences⁹. Ce tournant religieux se mute en un tournant politique qui se traduit par l'affirmation de l'indépendance des Princes face à la papauté¹⁰. En conséquence, l'Altération, en 1572, marque le passage du pouvoir de la ville des catholiques aux protestants calvinistes¹¹. L'acte de la Haye, conclut en 1581, rend officiel l'indépendance acquise des sept provinces du nord des dix-sept provinces des Pays-Bas face au royaume catholique d'Espagne¹². En 1585, la prise d'Anvers consolide la sécession des Pays-Bas en deux groupes: le nord protestant et indépendant du royaume espagnol et la Flandre catholique, au sud, restée fidèle à la couronne espagnole. La division entre le nord, marqué par un degré de tolérance religieuse élevé¹³, et le sud, resté catholique, entraîne un exode sans précédent vers le nord qui se traduit par une forte expansion démographique.

⁹ Le Calvinisme est une branche de la religion protestante dont l'écrit le plus important est *l'Institution de la religion chrétienne* qui met en place une approche de la vie chrétienne où l'homme devant vivre dans la crainte de dieu, seul Dieu choisissant ceux qui seront sauvés.

¹⁰ En 1568, la bataille de Heiligerlee oppose les Protestants à la monarchie Espagnole.

¹¹ En 1579, la signature du Traité d'Utrecht confirme les anciennes libertés et privilèges des provinces qui, pour des raisons politiques et religieuses, désirent rester catholiques.

¹² L'Espagne dépêche un nouveau corps expéditionnaire dirigé par Le duc de Parme et reconquiert les Flandres, le Brabant, Liège et Limbourg où la religion catholique est rétablie.

¹³ Une église du Refuge est fondée instaurant la liberté religieuse. On assiste à un afflux de tisserands vers le nord (Leyde et à Haarlem) qui supplantera les Flamands, tout comme le port d'Amsterdam supplantera celui d'Anvers.

Dès 1608, une trêve de 12 ans est conclue entre l'Espagne et les Pays-Bas, garantissant l'indépendance temporaire des sept Provinces du Nord¹⁴. Les États généraux se réunirent: la bourgeoisie prend en main le pouvoir et Amsterdam devient le nouveau centre politique, supplantant la Haye. Le territoire Hollandais vit une période de paix à l'intérieur d'une Europe qui se déchire en une série de conflits armés¹⁵. Le Calvinisme, en élevant le travail et l'effort au rang de pratique religieuse, puis en insistant sur l'austérité et la simplicité du mode de vie, génère des comportements d'épargne chez les Hollandais. Les valeurs véhiculées (sobriété, simplicité et réserve) dictent les comportements sociaux et familiaux à adopter¹⁶. Ce contexte religieux et politique incarne un terreau fertile pour l'émergence de l'esprit du capitalisme, de la pensée politique libérale moderne, du rationalisme en philosophie et d'un essor fulgurant des sciences¹⁷.

1.1.2 Le commerce et la prospérité

Les ports Hollandais, abandonnés par les espagnols dès l'entente de la trêve, font du territoire la plaque tournante du commerce maritime en Europe. Tandis que les Espagnols, les Anglais et les Français sont concentrés dans les efforts de guerre, les flottes du commerce néerlandais ravitaillent l'Europe entière des fruits de leur expansion maritime¹⁸. Ils sont les premiers à commercer avec le Japon; en 1624, ils mettent en place la nouvelle Amsterdam en Amérique ; puis, en 1630, ils accostent au Brésil. Vers 1650, l'hégémonie de l'économie néerlandaise repose sur quatre principaux facteurs: la supériorité navale écrasante; l'extension de l'activité commerciale à toutes les routes océaniques (Batavia, Cadix, Smyrne et Arkhangelsk); le contrôle d'une gamme étendue de produits, particulièrement ceux de luxe

¹⁴ L'indépendance officielle du royaume des Pays-Bas ne sera reconnue qu'en 1648 avec la signature du traité de Westphalie. En 1650, le siège d'Amsterdam provoque la mort du Prince d'Orange, Guillaume II, laissant à la Hollande une victoire d'une vingtaine d'années.

¹⁵ Ces conflits armés sont marqués, sur le plan religieux, par l'affrontement entre protestantisme et catholicisme et, sur le plan politique, par l'affrontement entre féodalité et absolutisme. Cette guerre est nommée guerre de Trente Ans (1618-1648) et se conclue avec la signature du traité de Westphalie.

¹⁶ Weber 2009: 188.

¹⁷ Westermann 1996 : 126.

¹⁸ Épices (marché le plus important : cannelle, poivre noir, clou de girofle), thé (servant aux ordonnances médicinales), porcelaine (d'où découle une industrie de la faïence inspirées des motifs japonais à Delft), tabac, soie, satin, bois précieux, tapis d'orient, monopole du commerce des vins de Bordeaux, marché de céréales.

ou à valeur ajoutée et l'optimisation de l'offre de cale, qui repose sur un remplissage des navires à l'aller comme au retour, introduisant une dépendance économique entre deux pays forts éloignés.

Ce contexte économique florissant donne naissance à la chambre de commerce (1585), des chambres des assurances (1598) puis de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (1602). La création successive de la Bourse d'Amsterdam (1608) et de la première Banque d'échange d'Amsterdam¹⁹(1609) résout le problème du change des devises par une formule de crédit commercial inédite (l'escompte) et une circulation des paiements beaucoup plus fluide, ce qui facilite les transactions internationales. Les grands marchands prospères ne limitent toutefois pas leur activité au commerce maritime: ils s'impliquent en politique et participent autant aux états généraux qu'aux conseils municipaux et au développement du marché interne du pays. Nombre de débats politiques ont lieu entre une oligarchie marchande et urbaine pacifique dont l'administration favorise le commerce et le parti du Prince d'Orange qui s'appuie sur une pensée calviniste plus extrémiste, dite *Armianisme*. Ce mouvement théologique et politique est fondé par le théologien néerlandais Jacobs Arminius et grandit en opposition au calvinisme de Gomar en se positionnant contre la doctrine de Calvin sur la prédestination et favorisent l'usage de la force²⁰.

1.1.3 L'essor de la bourgeoisie comme classe sociale dominante

Tandis que, majoritairement dans l'Europe du XVIIe siècle, le rang social est fondamentalement lié à la naissance et que la noblesse forme la classe dirigeante privilégiée politiquement et socialement²¹, l'on assiste, aux Pays-Bas, comme dans certaines villes de l'Italie, à la consolidation de la grande bourgeoisie marchande comme classe dominante. En s'émancipant des codes traditionnels de la société aristocratique, donc en rejetant le principe hiérarchique du fondement social qui détermine les comportements en fonction de la

¹⁹ Première banque centrale au monde et l'une des premières banques européenne à utiliser la monnaie fiduciaire.

²⁰ Pour eux, la détermination de la destinée de l'homme par Dieu n'est pas absolue et l'acceptation ou le refus de la Grâce par l'homme joue un rôle dans la justification. Ils sont les précurseurs du libéralisme théologique, notamment du protestantisme libéral.

²¹ Todorov 2005 : 151-153. Le principe hiérarchique est rendu légitime par l'origine naturellement divine de l'autorité humaine. L'ordre naturel est normatif; les souffrances des rangs inférieurs étant d'avance justifiées par une nécessité d'accomplissement dans les tâches corporelles. Le « je » ne fait jamais référence à un sujet autonome, mais aux appartenances de naissance.

naissance, la bourgeoisie engendre un bouleversement des rapports que les hommes entretiennent entre eux et le monde²². La relation entre les citoyens bourgeois ne se base pas sur une hiérarchisation tenue pour naturelle et les individus, en tant que citoyens [et non pas encore en tant qu'hommes], se dotent d'un sentiment d'égalité, d'autonomie et d'indépendance²³. Ainsi, plutôt que de juger du statut social selon la naissance et l'ordre naturel, comme le dicte le principe hiérarchique, on juge du statut social d'après la fortune acquise par le commerce, dans la société bourgeoise. Par leur prestige social croissant, les artisans, commerçants, employés et officiers qui composent la classe bourgeoise s'émancipent du pouvoir des castes supérieures [nobles et régents] et éprouvent le besoin de faire valoir leur statut et de rivaliser entre eux comme le font couramment les nobles et les clercs ailleurs en Europe. Les principaux changements politiques et sociaux assujettis au pouvoir de la classe bourgeoise s'incarnent par l'abolition des droits seigneuriaux, la décentralisation du pouvoir politique aux villes et la répartition des terres en petits lotissements cultivés de manière intensive²⁴. Aussi, ce qui peut être connu et appréhendé par les sens humains fait l'objet d'un intérêt nouveau et s'instaure « une nouvelle expérience de la nature ²⁵ » dans un cadre qui reste toutefois très théologique. Dans *L'art de décrire* (1990), l'historienne de l'art Svetlana Alpers démontre que le mysticisme de la nature s'imbrique à l'expérience et l'observation humaine et que la découverte des lois de la nature s'incarne par le développement, en sciences, de l'optique, de l'astronomie et de l'anatomie.

²² L'individu particularisé apparaît quand : « (...) l'expérience d'autrui est l'expérience d'une similitude et d'une altérité logique (...) s'apparaissent les uns aux autres comme des individus personnalisés plutôt que comme des individus anonymes. » (Todorov 2005 : 151-153.)

²³ Todorov 2005: 124-126. L'individu, au sens moderne, est habituellement perçu comme un individu essentiellement singulier en tant qu'homme et cette même singularité est occultée dans les sociétés aristocratiques où chacun est enclin à se comporter selon des appartenances tenues pour naturelles ou essentielles. L'égalité, l'autonomie et l'indépendance individuelle qui caractérisent les principes fondateurs des démocraties modernes ne seront toutefois reconnus officiellement qu'en 1781, en France, avec la signature du traité de Versailles.

²⁴ L'agriculture ne repose plus sur des coutumes ancestrales comme ailleurs en Europe avec les champs communaux, mais se métamorphose avec l'apparition de canaux qui permettent le cheminement de la nourriture jusqu'aux villes. Les nouvelles familles enrichies ont la possibilité d'acheter une seigneurie.

²⁵ Todorov 2005 :174.

1.1.5 L'Église protestante : le principe de dévotion et l'alphabétisation

En 1651, l'Église catholique fait place à l'Église calviniste qui devient Église d'État. Toutefois, les églises comme lieux de culte ont commencé à se métamorphoser, dès le début de la trêve [1609], de manière à correspondre de plus en plus aux exigences du calviniste, en se dépouillant notamment de tout faste relié à la papauté. Une multitude de changements fonctionnels y sont également assujettis : les psaumes remplacent les hymnes, puis la recherche du plaisir et du goût du luxe font l'objet de sermons sur la conduite des individus. Dans la tradition du clergé catholique, les prêtres sont les traducteurs de la bible et le rapport religieux au texte sacré s'accompagne d'un culte des saints dont la figuration prolifère sur les retables. Le calvinisme se défait de ce type d'enseignement en rejetant l'adoration vouée aux représentations d'icônes divines pour favoriser un rapport plus personnel au texte, basé sur le principe de dévotion²⁶. Ainsi, la bible protestante, imprimée en langues vulgaires, retourne aux sources du christianisme, purifiant le texte sacré de toute mention significative quant aux saints, au culte de la Vierge et au Purgatoire, associant ces derniers à une invention de l'Église catholique dans le but d'orienter l'enseignement biblique²⁷.

Ce rapport dévot de l'individu au texte religieux va de pair avec un progrès marqué de l'alphabétisation²⁸. La gestion efficace des domaines qui autrefois appartenaient à l'Église permet la rémunération d'écoles et d'universités de haute qualité pour l'époque²⁹. Le niveau d'éducation devient rapidement très élevé en Hollande et constitue un véhicule important des nouvelles valeurs. L'édition néerlandaise prospère avec une panoplie de publications de gravures, de livres d'emblèmes, de poèmes, d'estampes, d'encyclopédies et d'Atlas³⁰. Plusieurs des images représentées dans ces livres s'accompagnent de textes (énigmes,

²⁶ Todorov 2005 : 134-137.

²⁷ Westermann 1996 : 115.

²⁸ Todorov 2005 : 126-130. Avec la naissance de l'Église, au 4^{ème} siècle, la relation directe entre l'individu et Dieu s'éclipse, soumettant la chair à l'Esprit et tout ce qui appartient au monde terrestre à l'ordre céleste et divin. Les images religieuses signifiant le juste et le vrai, elles ont sacrifiés les détails du monde visible.

²⁹ En 1575, la première université néerlandaise, l'Université de Leyde, est créée par le prince d'Orange afin de remercier les habitants de la ville de leur résistance face aux Espagnols. Son diktat : « Les Pays-Bas comme centre du savoir ».

³⁰ La publication du premier Atlas par Blaeu en douze volumes constitue l'une des formes les plus achevées de la connaissance historique transmise par l'image, largement diffusée par les Hollandais à l'époque.

proverbes, commentaires moraux) qui ne font souvent qu'obscurcir le sens de l'image et participent, selon Westermann, à une subjectivation du rapport de l'individu au sacré³¹.

1.1.6 La fin de l'âge d'or

L'hégémonie de la Hollande sera freinée par la conclusion des quatre guerres anglo-néerlandaises [1652, 1665, 1672, 1674]. En effet, les pays voisins décident de mettre un frein à l'expansion coloniale et la suprématie maritime du territoire hollandais durant la première moitié du XVII^e siècle³². Par ailleurs, le coût du commerce en mer se faisant de plus en plus croissant, cela provoque une dégradation des affaires de la compagnie néerlandaises des Indes orientales. La montée en puissance de l'Angleterre avec leur Glorieuse révolution de 1688, instaurant une monarchie constitutionnelle et parlementaire à la place du roi autocratique des Stuarts, favorisera la centralisation des intérêts de la haute finance et sonnera le glas du Siècle d'Or des Provinces-Unies. Malgré la fin de ce règne commercial, une tradition artistique particulière qui se démarque du reste de l'Europe aura été acquise.

1.2 Le domaine artistique

1.2.1 L'esthétique baroque comme « folie du voir »

Au cours du XVII^e siècle, la production artistique hollandaise se démarque sous plusieurs aspects (acquisition des œuvres, techniques employées, typologies des genres) de celle de ses pays voisins, pour la plupart assujettis aux doctrines de la contre-réforme catholique. Ces peintures relèvent de l'art sacré et ont pour objectif premier de glorifier, dans de grandioses décors, l'Église catholique³³. Les artistes, dans ce cas, dépendent du patronage (seigneurs, églises, confréries). Les guildes, en Hollande, entretiennent quant à elles de moins

³¹ Westermann 1996 : 57.

³² En 1672, la « Guerre de Hollande » est déclenchée par la France de Louis XIV et ses alliés (Angleterre, Münster, Liège, Bavière, Suède) pour s'opposer à la quadruple alliance regroupant les Provinces-Unies, le Saint-Empire Germanique, Le Brandebourg et l'Espagne. En 1678, la fin de la Guerre est conclue par le traité de Nimègue.

³³ En Italie, l'art de la Contre-réforme a pour objectif de réaffirmer le sentiment de piété chez les fidèles. En France, le Classicisme et la peinture d'histoire sont érigés à titre de style national et institutionnalisés par l'Académie française en 1632. La peinture flamande s'inspire du style baroque catholique dominant en Espagne.

en moins de liens privilégiés avec l'Église, comme en témoigne le traité de la Haye qui leur confère indépendance face à l'autorité des villes et de la religion. Elles deviennent, en conséquence, des associations séculaires laïques ouvertes à toutes les religions pratiquées³⁴.

À la lumière de ces différents contextes, la philosophe Christine Buci-Glucksmann précise que deux types de baroque se développent, au XVII^e siècle. D'une part, le baroque relié au mouvement de la Contre-réforme catholique³⁵, dans lequel la forme et le contenu sont inséparables de l'interprétation morale et religieuse (mimèsis classique). D'autre part, se développerait, dans l'Europe protestante, un second type de baroque qu'elle nomme « iconoclasme protestant », dans lequel matériel et spirituel fusionnent dans la représentation de la vie quotidienne. Ce type de baroque met en scène une dialectique entre visible et invisible qu'elle nomme « folie du voir » et qui s'éloigne de la relation privilégiée par la mimèsis classique entre forme et contenu pour favoriser l'émergence d'un « voir » qui est également source de « savoir ». En conséquence, le contenu se sécularise et la forme met l'emphase sur le jeu des apparences³⁶. Ce type de baroque s'implante graduellement, en Hollande, depuis le XVI^e siècle.

1.2.2 La demande bourgeoise et l'éclosion de nouvelles thématiques

Le traité de la peinture de Samuel Van Hoogstraten (1678) codifie les principaux thèmes hollandais en peinture: peinture d'histoire au premier rang, œuvres de cabinet (paysages, scènes de genre, scènes comiques) et natures mortes en dernier lieu. Mariët Westermann note toutefois que la demande est plus forte pour les œuvres de cabinet et les natures mortes, dans la société hollandaise, que pour les peintures d'histoire. Afin d'expliquer cette popularité, elle émet l'hypothèse que ce serait la conséquence directe de la naissance d'un marché de l'art bourgeois: « Comme dans d'autres industries naissantes, l'augmentation de la demande, due à l'ouverture du marché, entraîna une spécialisation accrue des artistes,

³⁴ Montias 1990 : 74. Cela se traduit par une augmentation des effectifs des guildes dans les grands centres artistiques de Delft, Leyde, Haarlem et Amsterdam. On assiste à une immigration non négligeable de peintres venant des provinces du Sud (que l'on chiffre autour de 225 artistes et ce sont également plusieurs amateurs d'art qui s'enregistrent dans les guildes de leur ville (artistes, collectionneurs, mécènes).

³⁵ Aussi, précise-t-elle que « dans le contexte allégorique du quattrocento, la perspective peut être perçue comme le symbole analogique d'une conviction morale (l'œil moral et spirituel) (...) avec le baroque, l'allégorie règne toujours en maître (...). » (Buci-Glucksmann 1986 : 35.)

³⁶ Buci-Glucksmann 1986 : 35-36.

encourageant ceux-ci à se concentrer sur quelques genres picturaux ³⁷. En effet, les principaux consommateurs d'art, en Hollande, sont les bourgeois qui apprécient l'art comme un bien de luxe et en comblent les murs de leurs demeures privées. Face à la demande extrêmement variée, une panoplie de « sous-genres » émergent et une stratégie de différenciation des produits se met en place: il y a en a pour tous les goûts et toutes les bourses. Plusieurs circuits sont mis en place à travers lesquels une personne peut s'approprier un tableau: soit directement de la main d'un maître ou encore par l'intermédiaire d'une nouvelle figure, celle du marchand spécialisé. Le marché de l'art bourgeois représente rapidement un secteur important de l'économie³⁸.

La compréhension d'une demande de plus en plus variée pour de nouveaux genres de peinture, à l'époque, nous semble particulièrement éclairante du point de vue d'un ouvrage peu souvent cité pour parler de l'art hollandais, soit celui de Nicos Hadjinicolaou (1973). Dans la mesure où nous souhaitons nous éloigner d'une histoire de l'art traditionnelle, largement imposée par l'art italien et l'étude de celle-ci, son propos nous semble essentiel puisqu'il s'inscrit dans une ébauche alternative de l'histoire de l'art dominante. En effet, l'auteur nous propose d'étudier l'émergence des différents « sous-genres » d'œuvres de cabinet et de natures mortes à la lumière des caractéristiques de chacune des sous-classes de la bourgeoisie hollandaise.

Expliquons, tout d'abord, la nécessité d'utiliser des outils d'analyse, pour expliquer la singularité de l'art hollandais, qui divergent de ceux qui soutiennent une analyse selon le paradigme du réalisme ou de la méthode iconographique panofskienne. Il faut, pour cela, remonter au XIXe siècle français qui a été le premier à aborder massivement l'art hollandais sous l'angle du réalisme. Influencé par les écrits de Champfleury et de Henri Harvard (1881), le Second Empire applaudit, de manière générale, le caractère profane et l'illusionnisme naturaliste des tableaux hollandais. À cette époque, on a cherché à raconter, à travers les images hollandaises, l'histoire du pays. Différents auteurs affirment que l'instinct national des hollandais exige et provoque la représentation de l'homme réel et de la vie

³⁷ Westermann 1996: 39.

³⁸ À propos de la naissance du marché de l'art bourgeois au XVIIe siècle, en Hollande voir Montias (1990) *Vermeer une biographie. Le peintre et son milieu*.

réelle, tels que les yeux les voient. À cet égard, Eugène Fromentin³⁹ dressent un magnifique portrait de la Hollande à travers ses peintures. C'est cependant marqué par sa propre position politique et sociale que le Second Empire regarde et interprète l'apparente réalité dépeinte par l'art hollandais. Todorov souligne le caractère réducteur d'un tel type d'analyse: « si tous les sujets de tableaux se trouvent bien dans la vie, la réciproque n'est pas vraie : des pans entiers de la vie sociale, et donc de la vie quotidienne, n'y laissent que des traces infimes ⁴⁰». Plus spécifiquement, le problème de cette approche, avance Nicos Hadjinicolaou, consiste à « (...) ne voir dans l'art qu'une superstructure idéologique et un simple reflet d'une réalité entièrement constituée hors de lui ⁴¹». Elle ignore volontairement le développement autonome de l'art qui est en partie indépendant des contingences sociales.

Par ailleurs, selon les tenants de l'histoire de l'art traditionnelle, largement dominée par l'art italien et l'étude de celle-ci, de Vasari à Winckelmann, de Wölfflin à Panofsky et de Hayden White à Warburg, l'histoire est conçue comme une tradition qui progresse vers un idéal. Ce modèle évolutif stipule que les trois grands domaines de la vie, soit l'art, la religion et la philosophie, doivent évoluer vers une seule et même visée: exprimer l'absolu ou le divin. Ainsi, l'art hollandais a longtemps été laissé de côté par les historiens de l'art qui, en regard de cette tradition, le percevaient comme un art pauvre, voire dénué de sens, puisque son iconographie ne puisait pas sa source dans des textes classiques fondateurs qui élèvent l'art vers l'absolu ou le divin. En voulant intégrer l'art non-italien à cette tradition artistique, Panofsky et son modèle iconologique, au XIXe siècle, a mis les aspirations méridionales de certains artistes au-dessus de leur héritage nordique : en prenant le cas de l'œuvre de Dürer, par exemple, où il y lit le génie de la Renaissance, bien que l'artiste déploie davantage l'observation minutieuse et la description des surfaces caractéristiques du Nord plus qu'il ne réalise un art de la description verbale, précise l'historienne de l'art Svetlana Alpers⁴². La méthode panofskienne devient vite un modèle dominant qui incite les historiens de l'art à chercher un symbolisme déguisé grâce auquel les images néerlandaises cacheraient leur signification sous des dehors réalistes, masquant du fait même, dans leur analyse, les

³⁹ Fromentin 1991 : 149 et Harvard 1881 : 10.

⁴⁰ Todorov 1993 : 44.

⁴¹ Hadjinicolaou 1973 : 85.

⁴² Voir à ce sujet Alpers 1990 : chap.2.

conditions de création, en Hollande, qui divergent d'en Italie. Ainsi, maints historiens de l'art se sont employés à cette tâche : Eddy de Jongh (1971) est certainement l'auteur qui a le mieux réussi à faire du réalisme apparent des images hollandaises le lieu de significations morales cachées en prenant pour appui le modèle panofskien. De même pour les textes importants de l'histoire de l'art que constituent ceux de Nanette Salomon (1983), Arthur K. Wheelock (1983), Peter Sutton (1984), Richard Carstensen (1971) et Ivan Gaskell (1984). Prenant en compte la pluralité des interprétations, Daniel Arasse critique le principe d'univocité du sens iconographique conjointement défendu par Panofsky (1967) et Gombrich (1975) pour l'analyse de l'art hollandais: « Choisir une interprétation au détriment d'une autre revient à s'empêcher de comprendre les voies et les finalités même de la représentation ⁴³ ». Pire, cela amène à ne reconnaître dans les œuvres et leur histoire que ce qui offre le moins d'intérêt, soit leur points communs, tandis que les écarts et les différences les plus significatifs sont écrasés ou ignorés : « l'interprétation historique ne fait que reconnaître du commun dans le singulier, du connu dans l'inconnu, du convenu dans l'incongru. » Elle fait en sorte que, toujours, le « savoir » l'emporte sur le « voir ⁴⁴ ».

Hadjinicolaou, en partant du constat selon lequel l'idéologie bourgeoise de classe a écrit l'histoire de l'art que l'on connaît, au détriment de classes ignorées, a voulu éviter les obstacles suivants : une conception de l'histoire de l'art comme participante de l'histoire des civilisations dans laquelle le rapport art-esprit général masque le rapport entre art et idéologies des classes; une histoire des œuvres d'art favorisant les œuvres majeures de l'idéologie bourgeoise dominante; puis une histoire de l'art comme histoire des artistes masquant le rapport entre image et idéologie. En redéfinissant l'objet de la science de l'histoire de l'art par l'introduction des concepts de lutte des classes, d'idéologie et d'idéologie imagée⁴⁵, il nous offre une voie alternative d'analyse. À cet effet, il définit l'*idéologie* comme un concept de classe qui « consiste en un ensemble à cohérence relative de représentations, valeurs, croyances⁴⁶ » et l'*idéologie imagée* comme une catégorie d'images qui rend visible la *conscience de soi* d'une classe à une époque et un lieu donnés.

⁴³ Arasse 1997 : 23.

⁴⁴ Daniel Arasse 2001 :10.

⁴⁵ Hadjinicolaou 1973: 16.

⁴⁶ Hadjinicolaou 1973 : 144.

Ainsi explique-t-il que les différentes sous-catégories de la classe dominante bourgeoise hollandaise n'ayant pas tout à fait la même idéologie -n'exprimant pas tout à fait les mêmes conditions d'existence- leurs idéologies imaginées diffèrent dans la manière d'évoquer la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes et leur vue sur le monde⁴⁷. Selon cet angle d'analyse, autant le contenu que la forme d'une œuvre sert le mode d'expression idéologique d'une classe, le « voir » étant également source de « savoir ». Voyons voir comment il divise la production artistique de l'époque Hollandaise en trois *idéologies imaginées* bien distinctes.

L'auteur différencie, dans un premier temps, la grande bourgeoisie commerciale et financière auquel il associe *l'idéologie imaginée baroque dans sa manifestation hollandaise*. Ses thèmes de prédilections sont l'allégorie, les portraits et la mythologie antique, les représentations restant étroitement liées aux grands principes de la Renaissance italienne. Vient ensuite *l'idéologie imaginée de la bourgeoisie marchande hollandaise du XVIIe siècle*, principale force économique du pays. Libre à l'égard de l'autorité et des corporations, c'est à cette bourgeoisie que sont associés le nouveau format, la nouvelle vue et les nouveaux thèmes [portrait, nature morte, marines et paysages], qui expriment tous le rapport réel et imaginaire qu'entretiennent les hommes à leurs conditions d'existence dans ce que l'auteur nomme être une *illusion-illusion*. La nature morte apparaît, à cet effet, comme un nouveau genre de représentation mêlant figuration d'objets et d'aliments dont le contenu symbolique combine le rapport spirituel des hollandais à la vie matérielle et les préoccupations morales des hommes de l'époque. Elle se substitue à la spiritualité inhérente aux peintures religieuses: le type des vanités suggère une existence terrestre vide et vaine faisant écho à une vie humaine précaire et de peu d'importance. Le portrait de groupe, de son côté, contribue à mettre en image le succès et l'orgueil de la nouvelle classe dominante. Le développement massif du genre des paysages, teinté de ferveur nationaliste, met en image une patrie libérée de l'emprise espagnole. Dans ces paysages, le monde y est davantage enregistré de manière descriptive que narrative: à cet égard, les artistes s'imprègnent des nouveaux savoirs scientifiques qui modifient la relation entre l'œil et le monde et ces nouvelles conditions d'appréhension de la réalité sont exprimées par la forme même des paysages en peinture. Comme l'explique Christine Buci-Glucksmann: « c'est tout le rapport au lieu et à l'espace

⁴⁷ Hadjinicolaou 1973 : 103.

qui se trouve transformé par l'impact de cette tradition topographique dans la genèse du paysage réaliste hollandais. Les représentations deviennent substituts du voyage dans le monde et le paysage comme image du cours de la vie. ⁴⁸» En outre, les vues topographiques de villes incarnent la fierté civique et l'importance de la ville et de la vie en société⁴⁹. L'archétype visuel des cartes, qui fait lui-même l'objet d'intérêt des amateurs d'art, possède des corrélations formelles et thématiques avec ces dernières⁵⁰. La Hollande, comme puissance maritime, est quant à elle exprimée à travers les marines.

Hadjinicolaou définit, en troisième lieu, *l'idéologie imagée de la bourgeoisie protestante-ascétique hollandaise* qu'il associe à la petite bourgeoisie. Cette catégorie d'images a pour caractéristique d'évoquer les conditions d'existence de la moralité baptiste des protestants ascétiques pour lesquels vie matérielle et spirituelle ne s'opposent plus comme dans la religion catholique mais fusionnent plutôt dans la réalité. Dans un contexte spirituel où la valeur de l'existence humaine est rehaussée, cette idéologie imagée exprime « l'humain [qui] existe dans son caractère passager, subordonné à la temporalité et à l'espace, à partir desquels il se forme en images et auxquels il retourne ⁵¹ ». On assiste, dans ce cadre, à un rehaussement global de la valeur de l'existence de la vie quotidienne. Max Weber résume ainsi le rapport de l'existence quotidienne au spirituel, dans la moralité baptiste du XVIIe siècle:

[...] le caractère spécifiquement méthodique de la moralité baptiste reposait avant tout sur l'idée d'attente et d'espoir en les effets de l'Esprit. Pareille attente silencieuse a pour but de surmonter tout ce qu'il y a d'impulsif et d'irrationnel, de passions et d'intérêts subjectifs dans l'homme naturel. Il faut que l'individu se taise afin que s'établisse ce profond silence de l'âme dans lequel, seul, on peut entendre la parole de Dieu.⁵²

⁴⁸ Buci-Glucksmann 1996 : 102. Voir également à ce sujet Svetlana Alpers dans *L'art de décrire* (1990).

⁴⁹ Les représentations de villes sont la plupart du temps regardées au-delà d'un plan d'eau et le niveau du ciel, situé très haut au-dessus de la ville, donne l'impression d'une ville qui se referme sur elle-même, évoquant l'intimité de l'habitat humain. (Alpers 1990 : 224.)

⁵⁰ Les hollandais sont les tous premiers producteurs de cartographies, celles-ci étant essentielles à leurs voyages commerciaux. La mappemonde de Frederik de Wit, publiée à l'apogée du siècle d'or des Pays-Bas par la plus grande maison d'édition géographique de l'époque, symbolise la prépondérance économique, scientifique, culturelle et artistique du pays qui est parvenu au rang de grande puissance. La cartographie constitue un archétype visuel de la relation que conçoivent les hommes aux territoires et à la nature et les paysages en récupèrent certains aspects.

⁵¹ Hadjinicolaou 1973 : 146.

⁵² Weber 2009: 40-42.

Cette idéologie imagée se compose, tout d'abord, des thèmes de l'ancien et du nouveau Testament. Puis, plus massivement durant la deuxième moitié du siècle, elle prend la forme de diverses scènes de genre dans lesquelles est mis en image le silence nécessaire au rapport de l'humain au sacré dans l'existence quotidienne, rendant plus obscure, en conséquence, la relation forme/contenu et l'expression de passions propre à la mimèsis classique. Il y a donc, dans ce type précis d'idéologie imagée, un rehaussement de la valeur de l'existence quotidienne et de la vie séculière. La scène de genre rend sensible, par les moyens qui appartiennent à la peinture (forme/contenu), une valorisation du réel humain ; le quotidien d'êtres anonymes devenant autant son thème central (sujet) que son principe organisateur (forme):

Progressivement, la peinture hollandaise accordera son style à son sujet: à la manière classique, qui souligne le geste dramatique, l'action théâtrale, le moment paroxystique se substituera petit à petit un ton plus calme, une attention égale pour tous les éléments du tableau, une certaine sérénité pour faire place au cours régulier des choses.⁵³

Voyons voir, plus en détails, de quelles manières la mimèsis de la scène de genre, en s'ancrant dans un réel identifiable au quotidien, engage une réforme par rapport à la mimèsis classique tant au niveau du sujet représenté que dans la représentation de la temporalité.

1.2.3 La vie quotidienne comme principe organisateur de la scène de genre

L'origine de la scène de genre se retrouve dans une représentation de la temporalité plus *humaine* qui se détache d'une temporalité associée à un idéal. En effet, la temporalité des scènes de genre se définit négativement par opposition à celle de la peinture d'Histoire : la temporalité de la peinture d'Histoire représente celle du moment unique d'une action rendue visible par la représentation d'un point précis du temps et de l'espace⁵⁴, tandis que la temporalité de la scène de genre évoque celle de la répétition rendue effective par la représentation d'un acte quotidien réitéré dans le temps. La peinture d'Histoire rejette au passé l'évènement pour lui assurer unicité et importance, tandis que la scène de genre fait état

⁵³ Hadjinicolaou 1973 : 118.

⁵⁴ Les principes de la peinture italienne expliquent que le tableau est une *vedute* ouverte sur le monde qui raconte une histoire (*historia*) empruntée aux grands textes de la tradition.

de ce qui arrive chaque jour. La représentation d'une *temporalité* de plus en plus *humaine*, en opposition à un temps idéal, correspond à l'expression de la condition fondamentale de l'existence que nous nommons *durée*:

Le sentiment de la durée se joue à la fois sur l'expérience du changement et sur celle de la continuité. Ce qui dure est ce qui ne cesse de se modifier. C'est aussi ce qui ne change pas soudainement et par sauts discontinus, ce qui ne donne pas l'impression que le nouvel instant est radicalement différent de l'ancien. Il faut que quelque chose subsiste (durable est ce qui résiste au temps), mais ce qui demeure ne cesse pas de se modifier par transitions douces. Il faut que quelque chose passe, mais sans grande portée apparente ; il faut un geste, une attitude par lesquels le passage même du temps deviendra sensible.⁵⁵

Celle-ci s'incarne plus spécifiquement, en peinture, par : « (...) la représentation de gestes qui sont répétitifs dans la vie quotidienne, à chaque fois analogue, mais aussi différents, rendant sensible la progression de la durée. La dialectique de la continuité et du changement caractérise donc l'expérience de la durée : le geste dure, mais n'est pas durable ⁵⁶».

Les origines d'un tel type de représentation de la temporalité se retrouvent précisément dans une prise de conscience, par les artistes, de l'idée selon laquelle l'homme vit dans le temps et est sujet aux états transitoires du monde, comme nous pouvons déjà l'observer dans les enluminures du XIV^e et du XV^e siècle flamand. Destiné à l'usage privé des commanditaires, ce type de représentation jouit d'une grande liberté par rapport aux règles traditionnelles. Les enlumineurs décrivent les traces du temps dans le cycle annuel et journalier, notamment dans le calendrier des *Très riches heures du Duc de Berry*. Les objets sont éclairés d'une lumière variable selon l'heure de la journée, puis on montre la neige ou encore l'ombre jetée par les objets et les personnes. Les traces du temps sont évoquées par les rides et les gestes qui explicitent un ancrage dans le déroulement temporel : « les pieds se lèvent du sol, ils restent ainsi pendant une seconde avant d'atterrir de nouveau, et c'est cette seconde qui est représentée ⁵⁷ ». Ensuite, dans le nord de l'Europe, on temporalise les lieux, puis on humanise les personnages représentés en s'intéressant à des épisodes religieux nouveaux tels que la naissance de Jésus et sa petite enfance. Progressivement, le divin

⁵⁵ Lamblin 1987: 490.

⁵⁶ Scala 1991 :34.

⁵⁷ Todorov 1995 : 30.

devient prétexte à représenter l'homme dans son caractère passager. On représente de plus en plus les scènes religieuses dans un temps *humain*, plutôt qu'*idéal*: « [...] puisque seuls les individus s'offrent aux sens, montrer le visible c'est aussi donner à voir l'individuel ⁵⁸ ». L'origine de ce type de temporalité se retrouve donc, dans un premier temps, dans les enluminures, puis dans les scènes religieuses, comme en témoignent les peintures religieuses du peintre flamand Robert Campin dans lesquelles les personnages bibliques empruntent leurs traits à des habitants de la région et dont le décor s'apprête davantage à celui de la Flandre qu'à Bethléem ou Jérusalem. Ensuite, l'on repère les premières formes de l'individu hors du monde divin, dans la peinture, dans la représentation de l'ermite et du moine, figures qui nouent une relation personnelle avec Dieu.

1.2.3.1 L'évolution de la scène de genre au XVIIe siècle

Cette humanisation progressive du religieux se concrétise, au XVIIe siècle hollandais, par l'intrusion fulgurante et irréversible du monde humain dans la peinture. Au début du siècle, la scène de genre est toujours connotée moralement, puis il y a évacuation graduelle de toute référence morale explicite dans la représentation. Jean Lombard et Tzvetan Todorov se sont questionnés sur les conditions sociales qui ont pu influencer ce repli de plus en plus marqué de l'image hollandaise sur sa dimension anecdotique. Sociologue avant tout, Jean Lombard démontre, dans un essai intitulé *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle* (2001), que la scène de genre connaît une évolution originale par elle-même significative qui se résume par une appropriation suivie d'une liquidation graduelle de la réalité, au courant du siècle⁵⁹. Cette évolution se caractériserait par trois subordinations particulières de l'humain à la temporalité: *l'instant*, le *devenir* et la *durée*. Todorov, de son côté, étudie de quelle manière la scène de genre passe, au cours du siècle, d'une représentation de la réalité sociale connotée moralement à l'indécision morale. Ce que ces deux auteurs démontrent, de manière complémentaire, c'est qu'il y a, au fil du siècle, évacuation autant du symbolisme que de références significatives à la réalité à travers un processus de formalisation du réel dans l'œuvre.

⁵⁸ Todorov 1995 : 29.

⁵⁹ Lombard 2001 : 163-178.

Tout d'abord, Lombard situe la première période de la scène de genre hollandaise de 1609⁶⁰ à 1630. Les tableaux de cette période s'inspirent de la société; les artistes recensent les décors et événements de la vie quotidienne. En termes rhétoriques, ces images présentent des affinités avec le genre épideictique, celui de l'éloge et du blâme, ou encore, de l'idylle et de la satire, puisqu'elles font allusions aux us et coutumes d'un groupe localisé à une époque donnée⁶¹: elles campent « des types [...] dans un décor approprié ⁶² ». Cependant, cette appropriation de la réalité, par les tableaux, se fait déjà, au début du siècle, dans un rapport plus ou moins maintenu au religieux et à l'allégorique puisque les artistes s'affranchissent de plus en plus des conditions imposées par la nature déterminée du contenu et de la forme. En s'intéressant à peindre les traits et les saillies des personnages, les individus représentés en viennent à être si particularisés et immergés dans leur propre univers que la leçon morale recule à l'arrière plan. Hegel explique cette particularité par le fait que la subjectivité des artistes, dans le développement de la scène de genre hollandaise, s'exprime par le procédé de « l'humour subjectif⁶³ » qui offre une liberté totale dans la représentation de la forme :

Dans l'humour, c'est la personne de l'artiste qui se met elle-même en scène tout entière [...] par la puissance de ses idées propres, par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes [...] L'humour ne se propose pas de laisser un sujet se développer de lui-même conformément à sa nature essentielle, prendre ainsi la forme artistique qui lui convient ; comme c'est au contraire l'artiste lui-même qui s'introduit dans son sujet, sa tâche consiste principalement à refouler tout ce qui tend à obtenir ou paraît avoir une valeur objective et une forme fixe dans le monde extérieur [...] à l'effacer par la puissance de ses idées propres, par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes. Par là, le caractère indépendant d'un contenu objectif, l'accord nécessaire de la forme avec ce contenu, qui dérive de la nature du sujet même, sont anéantis, et la représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination. [...] Le fond du récit et la marche des événements est ce qu'il y a de moins intéressant [...] la chose principale, ce sont toujours les traits et les saillies dont ils sont parsemés. Le sujet n'est qu'une occasion pour l'auteur de déployer sa verve humoristique et de faire briller son esprit ⁶⁴.

⁶⁰ Date à laquelle la trêve est signée : les Pays-Bas sont indépendants de la couronne espagnole.

⁶¹ Todorov 1993 : 57. Les éloges se rapportent à la représentation de vertus domestiques dans lesquelles le geste quotidien acquiert une quasi sainteté; la propreté physique, l'éducation, les travaux ménagers évoquent tous la pureté mentale. Les blâmes sont dépeints par les scènes d'intempérance de Jan Steen, par exemple, évoquant les plaisirs de la chair, la paresse, l'insouciance et les professions douteuses qui sont toutes associées à des symboles relevant de l'imaginaire collectif en place.

⁶² Delisle 1996 : 14.

⁶³ Hegel 1997 [1832]: 736.

⁶⁴ Hegel 1997 [1832]: 736-737.

Subséquentement, Lombard caractérise la temporalité de cette période comme étant celle de *l'instant*, considérée comme étant le propre du refus de la temporalité : « [...] c'est un simple constat momentané, riche et évocateur, limité à une apparence éphémère. Rien ne se prépare, rien ne s'achève. C'est l'instant seul qui est représenté, presque isolé de l'écoulement général du temps ⁶⁵ ».

La deuxième période définie par Lombard s'étend des années 1630 à 1648⁶⁶ et se caractérise par un passage de la subordination de l'humain à la temporalité de *l'instant* à celle *du devenir* et présente des personnages engagés dans leur existence. La scène de genre, à ce stade, s'inspire du réel pour mieux s'en détourner en tenant un discours qui s'élabore au-delà de lui. C'est une forme du temps acceptée, celle du projet, où « les personnages se situent dans un temps qui se suffit, dans le temps d'une action dont on voit qu'elle est engagée, qu'elle aura lieu tout entière, à propos de laquelle il n'y a nul doute sur l'avant et sur l'après ⁶⁷ ». Le temps du devenir évoque le temps du consensus social où les projets individuels et collectifs sont affirmés dans et par la peinture : les artistes utilisent l'analogie et la métaphore plutôt que le symbolisme et les emblèmes de la première période : la représentation se situe dans la *participation* au réel plutôt que dans son *commentaire*.

L'année 1648 marque le début d'une domination politique et économique de la grande bourgeoisie (Régents) et un désenchantement conjoint à de la mélancolie pour les sous-classes bourgeoises. La première moitié du siècle étant marquée par un équilibre entre les diverses classes sociales et une prospérité commune, s'en suit un ralentissement de la mobilité sociale jusqu'aux événements politiques de 1648 où la Hollande devient une société d'ordres, fondée sur le groupe des Régents. Lombard émet l'hypothèse que le vide laissé par les aspirations de la première moitié du siècle entraîne des changements rhétoriques et stylistiques importants dans la scène de genre qui fait suite aux événements de 1648. À ce stade, la réduction des thèmes et des styles s'expliquerait par une diversité moindre de publics ; la peinture n'étant plus le langage d'une conquête collective, mais le moyen de

⁶⁵ Lombard 2001 : 171.

⁶⁶ Date de la signature du traité de Westphalie. L'année 1648 est marquée par le conflit entre Orangistes (royaume d'Espagne) et la bourgeoisie.

⁶⁷ Lombard 2001 : 169.

preuve d'un état possédé. À cet égard, il dénote une attention particulière pour la dissimulation, voir le détournement de la vie sociale et s'affirme, dans les tableaux, une attention nouvelle pour le temps vécu.

Les événements représentés étant réduits à leur minimum d'expression, la finalité de la scène de genre y est, de manière proportionnelle, de moins en moins narrative et de plus en plus esthétique [sujette à l'imagination de l'artiste]. En conséquence, nous pouvons dire qu'au cours du siècle, en Hollande, la scène de genre se détourne du réel pour élaborer un discours au-delà de lui⁶⁸. Contrairement à l'art humaniste qui s'adresse à l'Esprit par la transcription d'idées profondes substantielles et fixes, la scène de genre, à son apogée, dépeint une nature changeante assujettie à la temporalité de la durée passagère des gestes quotidiens et des situations accidentelles de la vie.

1.3 Le sujet profane de la scène de genre

Daniel Arasse, dans un article intitulé «Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable» (2002) distingue la mimésis de la peinture d'Histoire de celle des *peintures d'histoires* sur la base d'une différence fondamentale quant au sujet représenté : les *peintures d'histoires* (scènes de genre), à leur apogée, ne demandent aucune culture préalable pour être comprises, contrairement à la peinture d'Histoire, grand genre de la Renaissance italienne. En effet, durant la deuxième moitié du siècle, ces scènes de la vie quotidienne se constituent comme un type profane de peinture qui s'enfonce dans les particularités du réel et qui n'ont aucune valeur symbolique ou allégorique en regard du rapport forme/contenu que sous-tend la mimésis classique. Les éléments domestiques représentés sont aussi variés que la vie elle-même et mettent l'accent sur ce qu'il y a de plus accidentel. C'est pour cette raison que l'art hollandais aurait entraîné, selon Hegel, la dissolution complète de ce qu'il nomme la *forme romantique*⁶⁹ de l'art telle qu'elle s'est incarnée dans la peinture religieuse de la fin du Moyen Âge à la Renaissance. Contrairement à l'équilibre parfait que contient la *forme classique* de l'art entre le contenu intérieur de l'œuvre (la spiritualité) et sa forme extérieure

⁶⁸ Lombard 2001 : 134-140.

⁶⁹ Il ne faut pas mélanger la *forme romantique*, telle que décrite par Hegel, et le courant artistique du romantisme qui réfère à une époque.

(la plastique)⁷⁰, la *forme romantique*, telle que décrite par Hegel, délaisse l'aspect extérieur (la forme) au profit de son contenu (spiritualité)⁷¹. La forme de plus en plus libre qui imite les objets de la vie quotidienne, au XVIIe siècle hollandais, entraîne toutefois, selon Hegel, la dissolution complète de la *forme romantique* de l'art, puisque la scène de genre se détourne de tout rapport évident au religieux⁷². En effet, en étant représentés pour eux-mêmes, dans leur dimension anecdotique, les éléments de la vie commune représentés finissent par vider l'art de tout contenu spirituel, précise Uzel⁷³. En d'autres mots, Foucault mentionne que la peinture hollandaise est marquée par une séparation entre le « vu » et le « lu »⁷⁴, puis Buci-Glucksmann précise que la scène de genre s'inscrit à l'encontre des hiérarchies ontologiques traditionnelles apparence/essence et forme/matière.

Le sujet de la scène de genre, en ne visant plus l'expression de l'absolu ou du divin, devient aussi varié que la réalité elle-même. La Forme, libre, ne renvoie plus à la « belle forme » platonicienne, mais correspond davantage à ce que Buci-Glucksmann nomme être une « Morphée » sans substance ni essence qui n'est redevable qu'à la technique employée par l'artiste⁷⁵. Hegel formule l'hypothèse selon laquelle que la Réforme protestante, en entraînant une spiritualité plus intime, plus dévot, reconduit la représentation religieuse vers l'intériorité de l'âme et de la pensée de l'artiste:

Dans l'art romantique, tout a une place. Toutes les sphères, toutes les manifestations de la vie, de ce qu'il y a de plus grand et de plus petit, de plus élevé et de plus bas, le moral et l'immoral, y figurent également. En particulier, à mesure que l'art devient plus profane, il s'enfonce de plus en plus dans les particularités du monde réel, s'y attache de prédilection, leur attribue une haute valeur, et l'artiste a bien accompli sa tâche du moment où il les a représentés fidèlement⁷⁶.

⁷⁰ Hegel 1997 [1832]: 736.

⁷¹ Uzel 2012: 92.

⁷² Hegel 1997 [1832]: 736.

⁷³ Uzel 2012: 92.

⁷⁴ Foucault 1990: 65.

⁷⁵ Buci-Glucksmann 1986 : 50. *Morphée* est utilisé au sens aristotélicien du terme.

⁷⁶ Hegel 1997 [1832]: 728-29. Le modèle évolutif d'Hegel stipule que l'art, la religion et la philosophie, les trois grands domaines de la vie, doivent évoluer vers une seule et même visée: exprimer l'absolu ou le divin.

Ainsi note-t-il que la peinture hollandaise entraîne la « fin de l'art » tel que conçu selon la rhétorique d'inspiration aristotélicienne, depuis l'antiquité grecque, qui met l'art au service de l'Esprit selon un rapport mimétique forme/contenu.

Néanmoins, cette « fin de l'art » n'est la fin que de ce que Jacques Rancière nomme être le *Régime représentatif* de la peinture. Dans ce régime, l'image (la forme) est la représentation directe d'une pensée ou d'un sentiment rendu explicite par la logique unificatrice de l'action. La scène de genre, explique Rancière, fait le passage entre ce régime et un second, le *Régime esthétique* de la peinture, qui se caractérise par un régime de présence ou de présentation qui interrompt le rapport entre narration et expression, entre forme et contenu⁷⁷. Pour cet auteur, la scène de genre hollandaise est la première manifestation artistique d'un *mélange des hétérogènes* dans lequel les éléments accidentels et disparates de la vie sont traités pour eux-mêmes. Ce type d'image ne nécessite en aucun cas une interprétation de type allégorique ou historique puisqu'il y a absence d'allusion à une référence littéraire explicitée par l'image. Elle fait intervenir une interprétation de type littérale qui demande, pour comprendre le tableau, de reconnaître les gestes quotidiens représentés. À cet égard, Schopenhauer mentionne qu'une scène de la vie journalière peut avoir une signification intérieure considérable du moment qu'elle met en pleine et claire lumière les individus, l'activité humaine et le vouloir humain surpris dans ses replis les plus secrets. L'art profane, en succédant à l'art sacré, permet l'exploration des profondeurs universelles d'un langage commun, profondément humain. C'est ce que suggère également Tocqueville lorsqu'il caractérise *l'art des Temps démocratiques* par une ouverture à l'énigme de la condition humaine⁷⁸.

1.3.1 Du caractère profane à l'imagination de l'artiste

C'est précisément la dimension anecdotique du sujet, soit l'absence de « sujets » historiques ou mythologiques qui, conjointe à une forme plus libre, permet à Svetlana Alpers (1976) de situer la scène de genre aux origines d'un mode de représentation dit *descriptif* de

⁷⁷ Rancière 2004 : 14.

⁷⁸ Todorov 2005 : 220-230.

la peinture, au XVII^e siècle, qui s'oppose à un mode *narratif*⁷⁹. En effet, les visées esthétiques l'emportant sur les visées morales, la peinture est amenée à prendre la place de l'enchaînement narratif de l'image, autorisant tout un ensemble de stratégies visuelles décidées par l'artiste. C'est ce qui fait dire à Hegel, comme nous l'avons souligné au préalable, que le vrai sujet de l'art hollandais ne réside pas tant dans la représentation de la vie quotidienne que dans l'esprit et l'imagination de l'artiste, plus libre :

[...] Mais l'art du peintre, selon Hegel, ne se limite pas à la maîtrise parfaite de sa technique, il consiste aussi à laisser libre court à son imagination afin de recomposer de façon éminemment arbitraire l'ordre naturel des choses au point où sa personnalité envahisse la totalité de sa composition et en devienne le véritable sujet.⁸⁰

Ainsi, l'artiste hollandais rompt avec le principe fondamental de la Renaissance italienne qui unit forme et contenu pour puiser dans sa substance humaine, son talent, afin de composer ses peintures. Le sujet profane de la scène de genre laisse donc libre cours à la subjectivité désormais sans limite de l'artiste et cela implique que les choix esthétiques se développent dans le contenu profane de la personnalité humaine. En ce sens, nous avons mentionné qu'Hegel nomme « humour » le procédé qui permet à l'artiste de se distancier des contenus et formes de nature prédéterminées par la mimèsis classique et de faire valoir son imagination et son talent comme sujet de l'œuvre :

[...] l'artiste se met au dessus de son sujet et de son œuvre, se regarde comme affranchi de toutes les conditions imposées par la nature déterminée du contenu comme de la forme, croit posséder en lui-même aussi bien les idées que la manière de les traiter, et s'imagine que tout dépend de son esprit et de la puissance de son talent⁸¹.

En découle une utilisation singulière des différents codes de vraisemblance (personnages, décor, espace représenté), traités non pas en fonction de leur sens prédéterminé ou d'un particulier souci de fidélité à la réalité observée, mais de l'imagination de l'artiste elle-même. Dans tous les cas, la signification des œuvres recule à l'arrière-plan au profit du talent de l'artiste: « les peintres de genres prouvèrent une fois pour toute que ce n'est pas la

⁷⁹ Alpers 1976 : 16-41.

⁸⁰ Uzel 2012 : 92.

⁸¹ Hegel 1997 [1832]: 738.

noblesse ou la beauté du sujet qui fait un bon tableau, mais seulement la manière dont l'artiste le voit et l'interprète⁸²». Paul Claudel précise :

C'est une grande date dans l'histoire de l'art que celle où la peinture cesse d'avoir un rôle cérémonial ou décoratif, mais commence, sans parti pris, à braquer sur la réalité un objectif intelligent et à constituer un répertoire où lignes et couleurs dégagent un sens. L'artiste hollandais n'exécute plus un plan préconçu, c'est un œil qui choisit et qui saisit, c'est un miroir qui peint, tout ce qu'il fait est le résultat d'une réflexion.⁸³

Nous verrons la thématique de la scène d'intérieur, populaire durant la deuxième moitié du siècle, est élaborée dans un langage proprement choisi par chacun des artistes.

1.3.2 Les scènes d'intérieur bourgeois durant la deuxième moitié du siècle

La deuxième moitié du XVII^e siècle est marquée par une forte tendance générale, dans les différents centres artistiques de la Hollande, à évacuer graduellement les références éminentes à la réalité à travers un processus de formalisation et d'esthétisation du réel. On dénote un engouement, vers la fin des années 1640, pour une forme particulière de la scène de genre, soit les scènes d'intérieurs en milieu bourgeois, qui minimisent la rhétorique et rendent favorables les innovations conceptuelles et stylistiques des artistes: « Chacun de ces artistes révélait à sa façon combien des éléments architecturaux et figuratifs tirés de la vie quotidienne pouvaient efficacement s'intégrer dans une nouvelle vision de la réalité⁸⁴». Ce thème devient rapidement une donnée commune à travers laquelle les artistes développent leur propre langage. Mariët Westermann précise, à ce sujet, que «les artistes formulent une grande partie de leurs idées sous forme picturale, et [que] nombre d'entre eux semblent avoir été conscients de cette tâche⁸⁵». On les voit à Dordrecht avec Maes et Van Hoogstraten, à Leyde avec Gérard Dou⁸⁶, Metsu et Van Mieris le vieux, à Deventer avec Terborch et à Amsterdam avec Jacob van Loo. À Delft, Vermeer et de Hooch en sont les figures de proue.

⁸² De Koning 2001 : 79.

⁸³ Claudel 1946: 40.

⁸⁴ Claudel 1946 : 21.

⁸⁵ Westermann 1996: 176.

⁸⁶ Hadjinicolaou 1973 : 153.

De Hooch et Terborch sont deux peintres dont nous avons sélectionnés les scènes d'intérieur, à titre d'exemples, afin d'explicitier de quelles manières elles se démarquent de celles de Vermeer dans la réappropriation du sujet par la forme.

De Hooch est connu pour s'être réapproprié le sujet par le biais de l'espace représenté (fig. 1.1). Ses scènes d'intérieur se caractérisent par une sanctification de l'espace domestique produite par des jeux de lumière et une perspective rigoureuse définissant les relations spatiales entre les personnages. Le dispositif qu'il développe consiste à rendre floue la frontière public/privée de la scène représentée en situant le cadre architectural de manière ambigu; l'espace est délimité par des murs et des portes qui ouvrent chacune sur d'autres espaces. La problématique de son œuvre tourne autour de la confrontation entre espaces ouverts et fermés qui renvoient à des espaces extérieurs (sociaux) et intérieurs (intimes). Il insiste davantage sur les bases structurelles de ses constructions spatiales que sur les rapports entre les personnages et l'espace créé. L'évolution chronologique de ses œuvres se traduit par une amplification de l'ambiguïté de sens générée par le cadre architectural: « les personnages sont plongés dans une rêverie qui fait reculer la signification morale à l'arrière plan. Ou encore, certains tableaux sont composés à la fois d'éléments de blâmes et de vertus, ce qui vient brouiller la signification de l'image ⁸⁷».

D'un autre côté, dès 1650, les scènes intimistes de Gérard Terborch (fig. 1.2) mettent l'accent, inversement à celles de De Hooch, sur la psychologie des personnages au détriment de l'espace représenté, neutralisé par un sombre décor. Toutefois, bien que la lumière mette l'accent sur les visages des personnages, l'expression de ces derniers reste impénétrable: « Quand on sait que le visage humain est la clé de l'interprétation psychologique, et que la psychologie des personnages est au centre de l'attention du peintre, cela implique qu'on ne veut pas dire les choses clairement ⁸⁸». Lorsque les personnages ne sont ni présentés de dos ou endormis, c'est leur expression énigmatique qui bloque la portée d'un sens clair. Il y a également ambiguïté entre le centre thématique et pictural de l'image: l'impact visuel généré par la couleur et la lumière guide notre attention vers un personnage secondaire qui, à son tour, nous réoriente par un geste ou un regard vers le centre thématique de l'image. La non-

⁸⁷ Todorov 1993 : 108.

⁸⁸ Todorov 1993: 121.

coïncidence de ces deux centres contribue à compliquer notre interprétation de la scène: « ce qu'il perd en élévation morale, il le gagne en finesse psychologique ⁸⁹ ».

1.3.3 La spécificité de Vermeer

Nous venons d'évoquer le fait que les stratégies visuelles utilisées par les artistes, durant la deuxième moitié du XVII^e siècle, mettent en scène la *forme* voire la *structure* choisie par l'artiste au détriment d'un contenu narratif explicite. *L'indécision morale* qui en résulte est générée, par les compatriotes de Vermeer, en évacuant soit le sujet ou l'espace représenté: le sujet, chez De Hooch, est évacué au profit d'une perspective systématique, tandis que chez Terborch, c'est la perspective qui est évacuée au profit d'un jeu ambigu autour de la psychologie des personnages. La spécificité de Vermeer, face à ses contemporains, est avant tout de marquer un détachement par rapport à toute tentation narrative ou psychologisante puisque l'intérêt réel de son œuvre ne réside ni dans la psychologie des personnages, ni dans la représentation de l'espace.

Plus que ses contemporains, l'œuvre de Vermeer se distancie de la longue tradition albertienne de l'*historia*. En effet, il rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau est une *vedute* ouverte sur le monde qui raconte une histoire (*historia*) empruntée aux grands textes sacrés. Il est l'exception de Gérard Lairesse lorsqu'il prévoyait que « comme les peintres modernes changent suivant les périodes, il est certain que leur valeur va progressivement diminuer, puis disparaître (...) mais il est vrai que le caractère moderne de la plupart des tableaux de ce maître [Vermeer], leur enracinement dans leur temps, pose des problèmes particuliers au spectateur ⁹⁰ ». Comme le souligne l'auteur, la singularité de son œuvre consiste à avoir réhabilité la dimension pragmatique du tableau que la peinture d'Histoire masque, confrontant le spectateur à un paradoxe fondamental : malgré leur apparent réalisme, ses tableaux ne cessent de mettre en échec la logique de la mimésis et cachent autant, sinon plus, qu'ils ne montrent. En effet, les tableaux de Vermeer empêchent le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture, d'une part, par les moyens

⁸⁹ Todorov 1993: 163.

⁹⁰ Wheelock 1995 : 31.

conceptuels, donc par le message verbalisé qui fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, mais aussi par le déroulement même du processus visuel du regard posé par le spectateur sur le tableau. « L'effet » singulier de son œuvre, sur le spectateur, ne résultant pas de l'expression de passions relative à un texte narré, mais de la structure même de son tableau, son œuvre engageant une scission entre le « voir » et le « savoir ».

Nous verrons, au cours de ce mémoire, qu'au niveau de la composition de l'espace, sa spécificité réside dans la manière dont il empêche le spectateur d'adopter cette position omnivoyante supposée par la tradition albertienne en dressant différents seuils adressés à l'intention du spectateur de manière à contrarier sa volonté de se projeter dans l'espace du tableau, puis à le faire douter de l'évidence ce qu'il voit vraiment. Nous verrons également que, bien qu'il semble, à prime abord, se jouer des règles iconographiques de manière à évoquer « l'attente silencieuse » caractéristique de la moralité baptiste, la « narrativisation du silence », dans son œuvre, devient vite source de mystère pour celui qui regarde et le renvoie, par le travail de son imagination, à une invisibilité que la représentation picturale ne fait que pointer.

1.3.4 Biographie et fortune critique

Si nous connaissons assez bien la vie culturelle, sociale et politique dans le Delft du XVII^e siècle, en revanche, peu de documents d'époque éclairent la vie de Vermeer. Point d'archives nous permettant de connaître ses années d'apprentissage, sa formation, les tenants et les aboutissants de ses commandes.⁹¹

Pascal Bonafoux décrètera : « Vermeer a peint. Point ⁹² ». Dans un ouvrage biographique de Vermeer, John Michael Montias (1990) est parvenu à remettre à leur place autant de pièces que possible du puzzle éparpillé de la vie de Vermeer, chaque allégation prenant appui sur un document fiable- le plus souvent de nature administrative ou financière. Né et baptisé à Delft en 1632, il se marie en 1653 avec Catharina Bolnes et, la même année, adhère à la guilde de Saint-Luc où il est élu officier en 1662 et 1670. Il décède en 1675 dans un état de pauvreté absolue et laisse onze orphelins derrière lui. Quelques documents

⁹¹ Wheelock 1995: 7

⁹² Bonafoux 1992 : 5.

d'archives seulement attestent que le peintre s'est à diverses reprises porté témoin, a contracté des emprunts ou participé à une expertise en 1672. On y apprend notamment qu'un collectionneur, le riche Pieter Claesz van Ruijven, achète régulièrement ses œuvres entre 1650 et 1674. Un inventaire après décès répertorie en effet quelques tableaux en sa possession. Il lègue, à sa fille, sa collection qui sera vendue aux enchères en 1696. La faible production d'un point de vue quantitatif (que 35 tableaux sont répertoriés à ce jour, dont 25 sont des scènes d'intérieurs) et la détention de plus de la moitié des tableaux par un même collectionneur, Pieter van Ruijven, ainsi que la localisation de cette collection à Delft plutôt qu'Amsterdam ont joué, selon Montias, un rôle décisif dans la limitation de la diffusion et, par conséquence, dans sa méconnaissance du grand public. De son temps, Vermeer n'est qu'une fois cité dans *La description de la cité de Delft* par Dirck van Bleyswycks, en 1667, à l'occasion d'un hommage au peintre Carel Fabritius. L'historien de l'art Arnold van Houbraken, dans un ouvrage nommé *Groote Schonburg der nederlandsche kunstsschilders en schilderessen* (1718-1721), ne fait que reprendre cette citation dans son ouvrage de 1718 tandis que la notoire biographie d'artistes de la vieille école de Samuel Van Hoogstraten, en 1678, semblent ignorer son existence. Les biographes du XVIII^e siècle (Weyerman, van Groot, Descamps...), ne disposant d'aucune source documentaire accessible, continuent de faire perdurer l'oubli.

Le destin de l'œuvre de Vermeer change lorsqu'elle entre dans la collection royale de George III par accident, en 1762, avec sa *La Leçon de musique*, qui était alors attribuée à Frans van Mieris. Le Mauritshuis de La Haye fait l'acquisition de la *Vue de Delft*, en 1822, pour une somme considérable. Une première prémisse de reconsidération se fait alors sentir sous la plume d'historiens de l'art et d'écrivains : dans sa Galerie des peintres flamands, en 1792, Jean-Baptiste Lebrun attire l'attention sur ce « très grand peintre » qu'il compare à Metsu⁹³ ; en Angleterre, au début du 19^{ème} siècle, John Smith le mentionne dans son catalogue consacré à l'œuvre de Pieter de Hooch; Maxime le Camp, dans la « Revue de Paris » (1857) loue la vigueur d'exécution de *La Ruelle* et voit en Vermeer un « Canaletto exagéré »; puis Théophile Gauthier en fait un premier éloge : « Van Meer peint au premier coup avec une force, une justesse et une intimité de ton incroyable. De même, les Goncourt

⁹³ Gabriel Metsu (1629-1667) peintre et graveur hollandais spécialisé dans les scènes de la vie quotidienne

reconnaissent dans leur « Journal » (1861) « un maître diantrement original ». Le Second empire applaudit en général l'illusionnisme réaliste des tableaux de Vermeer⁹⁴.

Il faut cependant attendre le critique français Thoré-Burger, exilé en 1849, en Belgique, où il prit le pseudonyme de William Burger, en 1866, pour que soit réhabilité de manière convaincante le peintre dans un article de la *Gazette des Beaux-arts*. Il consacra 20 ans de sa vie à restituer son œuvre en entier afin de le faire connaître au public. Il se montre sensible à l'exactitude de la lumière et à l'art du coloriste, appréciation partagée par les adeptes de la révolution impressionniste qui firent du traitement de la lumière et de la touche colorée le centre de leurs préoccupations. Pour autant, c'est l'intérêt pour le monde des formes qui amène la génération de peintres suivante à s'intéresser à son œuvre. On le compare à Cézanne, Mondrian, Chardin ; on s'intéresse à sa manière de sentir et de voir.

Nous constatons une attestation de la vitalité de son œuvre dans une tendance qui consiste à la « tirer à soi » par les diverses tendances modernes ; les adeptes des impressionnistes l'ont fait, tout comme les cubistes et les abstraits ensuite qui ont cherché l'abstraction sous la pratique du figuratif apparent : « [...] la toile abstraite que cachent ces prétextes à l'organisation subtile des volumes et des couleurs, reste, je suppose, aussi invisible qu'à l'époque où elle fut peinte [...] »⁹⁵ Jean-Louis Schefer dira que « depuis les aventures picturales du monde moderne, nous sommes devenus sensibles et attentifs aux hypothèses formelles, aux audaces géométriques de la peinture hollandaises⁹⁶ ».

La première exposition consacrée au peintre s'intitule « Vermeer, origine et influence » à Rotterdam, en 1935. Les dernières rétrospectives datent de 1995-96 (La Haye et Washington), de 2001 à Londres et du 5 octobre 2011 au 15 janvier 2012 au musée Fitzwilliam de Cambridge. Aujourd'hui, toutes les œuvres qui lui sont attribuées sont dans les musées, à l'abri du marché de l'art. 8 tableaux figurant sur le catalogue de la vente de 1696 ou dans des inventaires n'ont cependant toujours pas été retrouvés.

⁹⁴ Le Second Empire a applaudi le caractère profane et l'illusionnisme naturaliste des tableaux hollandais. Taine postule « l'instinct national exige et provoque la représentation de l'homme réel et de la vie réelle, tels que les yeux les voient. » Fromentin dresse un magnifique portrait de la Hollande à travers ses peintures. Ce type d'analyse à schéma circulaire voit l'art hollandais comme le simple reflet d'une réalité entièrement constituée hors de lui.

⁹⁵ Noël 2009 : 151.

⁹⁶ Schefer 1995 : 86

1.3.5 Les influences artistiques de Vermeer

Tout porte à croire que Vermeer était moins influencé par la tradition Classique de sa ville d'origine, Delft, et aux commandes princières qui assuraient gloire et fortune aux artistes, qu'aux nouvelles tendances artistiques qui se développèrent dans différents centres des Pays-Bas⁹⁷. Après la mort du prince d'Orange Guillaume II⁹⁸, en novembre 1650, les commandes de peintures d'histoire se font rares et le genre historique devient un sujet sans attrait. Comme nous l'avons indiqué plus tôt, le marché de l'art est croissant et répond à une demande grandissante de la bourgeoisie. Delft, subséquemment, s'ouvre aux courants artistiques qui se développent à d'Amsterdam, où règne le marché de l'art. Des influences, ou du moins des parentés au niveau formel et thématique sont décelables entre les premières œuvres de Vermeer et les nouvelles écoles de peinture qui se développent respectivement à Utrecht, Amsterdam, Haarlem et les Flandres⁹⁹.

C'est à Utrecht que la scène de genre se développe, au début du siècle, à partir de la tradition luministe de cette ville catholique influencée par la révolution Caravagiste¹⁰⁰. L'artiste néerlandais Honthorst (fig. 1.3), ayant étudié à Rome, importe à Utrecht la formule caravagesque qu'Hals sera le premier à nationaliser. Le Caravage, artiste italien, peint des thèmes religieux qu'il moule à la vie quotidienne dans un réalisme dramatisé de façon théâtrale. Le rendu de la lumière, par la technique du clair-obscur, permet de souligner les effets dramatiques et de conférer à la toile une spiritualité reposant sur l'immobilité, le silence et le détachement. Itay Sapir (2005) note que, derrière le paradigme interprétatif dominant du réalisme de sa peinture, l'innovation du Caravage est d'avoir su rompre l'alliance entre art et savoir, nouée par l'idéologie albertienne de l'*historia*. En effet, en baignant ses sujets dans l'obscurité, l'information véhiculée aux spectateurs est limitée, selon la conception albertienne de la peinture, mais cette obscurité, appréhendée autrement, peut

⁹⁷ La ville médiévale de Delft fut la ville de la Défense espagnole en territoire néerlandais durant plus de trois siècles. Durant la première moitié du XVII^e siècle, Leonaert Bramer est le peintre le plus connu et influent de la ville jusqu'en 1650. Bénéficiant de la protection du prince, ses formes d'expression sont issues de la tradition aristocratique et conservatrices de la cour et sa production artistique se concentre sur les portraits, les tableaux historiques et les fresques murales, répondant chacune aux exigences de la décoration de palais.

⁹⁸ Il fut *stathouder* des Provinces-Unies du 14 mars 1647 au 6 novembre 1650.

⁹⁹ Son premier contact avec ces écoles proviendrait des tableaux que possédaient son père, aubergiste et négociant en œuvre d'art.

¹⁰⁰ Elle se déploie ensuite avec les « joyeuses compagnies » pour se replier tranquillement dans les intérieurs bourgeois.

être source de savoir, ouvrant la peinture à des possibilités impensables auparavant. Nous verrons que les œuvres de Vermeer usent, elles aussi, de différents moyens picturaux et thématiques afin de limiter l'information fournie aux spectateurs, mais que ces moyens, appréhendés autrement que selon l'alliance entre art et savoir de l'idéologie albertienne, peuvent également devenir source de « savoir ». Néanmoins, cet ancrage dans le religieux est présent dans les 3 premières œuvres de Vermeer, des scènes bibliques : *L'entremetteuse*, *Diane entourée de ses nymphes* et *le Christ chez Marthe et Marie*. Dans *L'entremetteuse*, on reconnaît plus spécifiquement l'influence de Dick van Baburen, caravagiste (fig. 1.4). Cette toile sera par ailleurs peinte par Vermeer à deux reprises, à l'arrière-plan des tableaux *Dame assise au virginal* et *Le concert*.

Une seconde influence de Vermeer est celle d'un artiste ayant étudié à Rome, au début du XVIIe, siècle, Terbrugghen (fig. 1.5). Ce dernier est influencé par l'artiste italien Gentileschi connu pour avoir mis en place une nouvelle manière de voir et de réaliser, en peinture, qui s'incarne par un passage du mouvement au calme. Dans cette lignée, il accentue le raffinement de l'utilisation de la lumière suave et de tonalités ensoleillées afin de conférer intimité et calme à la scène représentée.

D'autres artistes, ceux là d'Haarlem, ont influencé Vermeer pour l'utilisation qu'ils font de la lumière qui devient le sujet de leurs œuvres. Il faut regarder la nouvelle forme d'expression picturale qui voit le jour dans la peinture architecturale d'intérieurs d'Églises de 1650 à 1660. L'artiste Saenredam (fig. 1.6) est connu, à cet égard, pour avoir utilisé la lumière comme un matériau lui permettant de travailler la profondeur de l'espace en subordonnant les personnages à l'effet d'ensemble dans une absence notable de discours. Wheelock précise :

Au début des années 50, les œuvres des artistes Gerard Houckgeest, Emmanuel de Witte et Hendrick van Vliet représentent l'intérieur de deux église de Delft, la Nieuwe Kerk et l'Oude Kerk « de manière à faire participer émotionnellement le spectateur [...] ils y parviennent non seulement en utilisant des points stratégiques inhabituels, une perspective en diagonale et un puissant clair-obscur, mais aussi en intégrant des personnages dans l'espace intérieur. ¹⁰¹

¹⁰¹ Wheelock 1983 : 19.

Enfin, Carel Fabritius (fig. 1.7), élève de Rembrandt à Amsterdam et qui arrive à Delft, en 1650, est peut-être celui qui a le plus enrichi l'expérience artistique de Vermeer qui en possédait trois tableaux. Doué pour les peintures murales, il est le premier à intégrer la perspective illusionniste issue de la peinture d'intérieurs d'Église afin d'élargir les limites de la peinture de genre. Son utilisation de la perspective mixant rigueur mathématique, angles de vue précis, climat intimiste et palette claire, confère à l'espace une composition spatiale et architecturale expressive transmettant un message profond sur le comportement humain éclipsant la simple image de la vie quotidienne. Il doit sa notoriété artistique pour avoir su peindre des états d'âme complexe; l'interaction entre les personnages et leur environnement est sans doute l'apport le plus constructif que fit Fabritius à l'art Hollandais et qui influença le plus Vermeer. Arnold Bon dira que « des cendres de Fabritius naquit Vermeer qui perpétue sa science de maître ¹⁰² ».

¹⁰² Wheelock 1983 : 16.

CHAPITRE II

L'ESPACE REPRÉSENTÉ DE VERMEER : AU-DELÀ DU MYSTÈRE

Tout au long de ce deuxième chapitre, nous démontrerons de quelles manières, au niveau de l'espace représenté de ses intérieurs, Vermeer s'inspire a priori des codes culturels de son époque afin d'élaborer un langage qui lui est propre. Nous verrons plus spécifiquement que, bien qu'il marque sa structure du « silence » propre à l'idéologie imagée de la moralité baptiste, affirmant une intériorité réservée aux personnages représentés, il met en place diverses stratégies visuelles qui se jouent du regard du spectateur, l'empêchant d'adopter cette position omni-voyante supposée par la tradition albertainne de la peinture.

Nous recenserons, dans un premier temps, quelles sont les normes et codes culturels qui, à son époque, modifient la relation de l'humain à l'image et influencent au préalable sa représentation de l'espace pictural. Dans un deuxième temps, nous déterminerons quels sont les différents seuils spatiaux et plastiques qu'il dresse spécifiquement à l'intention du spectateur de manière à contrarier sa volonté de se projeter dans l'espace du tableau et de le faire douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment, rompant, en conséquence, avec les grands principes de la Renaissance italienne. Par ailleurs, nous comprendrons que, bien que ses intérieurs présentent les caractéristiques d'un « en soi » forclos et silencieux, les tableaux de Vermeer ne prennent sens qu'en fonction du regard d'un spectateur qu'il attire au plus près de l'œuvre, orientant spécifiquement son regard sur un mystère à la fois intérieur au tableau lui-même et à la visibilité des figures. Au final, nous aurons démontré que le tableau dirige le regard du spectateur vers des seuils d'invisibilité qui se traduisent par une réflexion critique sur la manière de modaliser sa visualité, positionnant son œuvre au seuil de la modernité artistique.

2.1 La poésie intérieure de Vermeer

C'est en 1866 que William Burger, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, réhabilite de manière convaincante le peintre dans un article de la *Gazette des Beaux-arts*. Dans la lignée de cet auteur, plusieurs écrivains et critiques d'art prennent leur distance avec une interprétation de types allégorique ou historique pour analyser son œuvre. S'intéressant à décrire « l'effet » particulier de sa peinture sur le spectateur, ils la qualifient de « poésie intérieure », décrivant une composition employée de « la manière la plus secrète, la plus dissimulée¹ » faisant de lui un « sphinx² » voir un « magicien³ ». Paul Claudel, dans *l'Œil Écoute*, a recours à deux langues afin de traduire la particulière étrangeté ressentie devant ses œuvres :

Parmi ces maîtres dont nous nous rappelons les œuvres et les noms avec tant de plaisir [...] – il est quelqu'un [...] de plus parfait, de plus rare et de plus exquis, et s'il fallait d'autres adjectifs, ce seraient ceux qu'une autre langue nous fournit, eery, uncanny.⁴

Par ailleurs, la mythologie personnelle de Claudel l'amène à développer une notion d'écoute picturale: le cadre, les lignes et les teintes constituant une sorte de partition dont il se fait l'interprète⁵. L'intense pouvoir sensoriel qui se dégage du petit format résiderait, pour d'autres, dans l'art de la métonymie: « un secret habite les tableaux de Vermeer. Comme dans ces miroirs convexes très judicieusement nommés *sorcière*, la réalité est en même temps miniaturisée et dilatée. Plus petite mais plus intense, elle acquiert un pouvoir magique sans cesser d'être elle-même de la manière la plus littérale⁶ ».

Vaudoyer s'inscrit lui aussi dans cette lignée d'auteurs qui ont louangé le mystère du « sphinx » de Delft, questionnant le « sortilège » émanant de ses représentations « banales »

¹ Vaudoyer 1921: 199-200.

² Thoré-Burger 1866: 16

³ Thoré-Burger 1866: 14

⁴ Claudel 1946 :47.

⁵ Claudel 1946 : 47-48.

⁶ Aillaud 1968 : 8.

du quotidien, puis recourant à une métaphore gustative afin de rendre compte des impressions vermeeriennes, comme si seule une poétique de la synesthésie pouvait traduire l'inexprimable⁷. En tant que critique d'art, il s'est intéressé à définir de quoi est fait l'attrait singulier et profond de ses tableaux; saisir par quel sortilège, en représentant le quotidien le plus banal, Vermeer parvient à donner au spectateur une émotion aussi mystérieuse : « [...] cette pesanteur, cette lenteur de la matière dans les tableaux de Vermeer [...] nous procurent souvent une impression qui ressemble à celle que l'on éprouve en voyant la surface lustrée et comme couverte de vernis gras d'une blessure [...] »⁸. Car c'est bien dans sa manière de peindre que réside l'originalité de Vermeer qui est moins pris par les conventions narratives des scènes de genre que ses contemporains. Le « mystère » propre à la structure de son œuvre fait naître des « effets » étonnants chez le spectateur moderne, comme en témoigne une littérature abondante sur le sujet, au XIXe siècle.

Bien que le caractère silencieux du « lieu Vermeer »⁹ puisse néanmoins s'expliquer par l'éthique baptiste telle que l'a définie Max Weber, la visée de son œuvre semble avoir été de dépasser cet objectif. Différentes stratégies visuelles sont mises en place par l'artiste de manière à se jouer du regard du spectateur et d'exercer leur plein effet sur celui qui regarde. Afin d'explicitier ce qui compose le « mystère » qui caractérise la structure de ses intérieurs, nous allons analyser, dans cette section, les différentes stratégies visuelles mises en place par l'artiste qui questionnent le déroulement même du processus visuel du regard posé par le spectateur sur le tableau en l'empêchant d'adopter la position omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Nous verrons, qu'à cet effet, la représentation contrarie la volonté du spectateur de se projeter dans l'espace du tableau et que le traitement des éléments plastiques le fait douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment. En conséquence, nous comprendrons que l'aporie de la vision, dans son œuvre, plus qu'une source de mystère pour celui qui regarde, pose d'emblée les conditions de regard du spectateur que la théorie albertienne de la peinture masque.

⁷ Noel 2009: 235.

⁸ Vaudoyer 1921 : 199-200.

⁹ Expression empruntée à Daniel Arasse. Voir Daniel Arasse 2001 : 141.

2.2 La perspective nordique

La « structure Vermeer », pour emprunter ce terme à Merleau-Ponty, « constitue un système d'équivalences particulier qui fait que tous les moments du tableau comme cent aiguilles sur cent cadrans, indiquent la même et irremplaçable déviation ¹⁰ ». Avant de mettre en évidence ce qui participe de la « structure Vermeer », il est important de prendre en considération que la représentation de l'espace repose, *a priori*, sur des normes et codes culturels à partir desquels il est rendu possible, pour un artiste, de sémiotiser sa propre expérience sensible du monde. À cet égard, les différentes techniques de représentation en perspective ont toutes en commun l'intention de représenter la vue d'objets en trois dimensions sur une surface, en tenant compte des effets de l'éloignement et de leur position dans l'espace par rapport à l'observateur.

Svetlana Alpers distingue, dans son essai *L'art de décrire* (1990), deux types de perspectives qui permettent la représentation de l'espace euclidien, au XVII^e siècle, en Europe: le monde que nous voyons (la fenêtre albertienne) et le monde qui est vu (la perspective nordique). Elle situe ces deux types de représentations de l'espace à la lumière de deux traditions artistiques qui se côtoient, au XVII^e siècle: une tradition nordique et une tradition italienne de la peinture. La tradition italienne, telle que décrite par l'auteure, repose sur la théorie albertienne selon laquelle le tableau est conçu comme une « surface encadrée, située à une certaine distance du spectateur qui regarde, à travers elle, un deuxième monde ou un monde de substitution ¹¹ ». Ce monde second doit ressembler à une scène sur laquelle des figures humaines jouent des actions importantes fondées sur des textes de poètes (*Ut pictura poesis*). Cette conception de la peinture est à la base des principes de la Renaissance italienne et repose sur l'idée que la peinture est *narrative* au sens où la littérature rend légitime les images en relation aux textes anciens et consacrés. Au niveau de la représentation de l'espace pictural, la définition albertienne du tableau implique que le spectateur est situé à un point précis, *devant* le tableau, d'où son point de vue omniscient et omni-voyant lui permet de saisir immédiatement le « voir » et de le mettre au service du « savoir ». Ce type de

¹⁰ Merleau-Ponty 1969 : 99.

¹¹ Alpers 1983 : 72.

représentation nécessite, pour être compris par le spectateur, une interprétation de type allégorique ou historique.

Le modèle de l'art-récit que sous-tend la conception albertienne de la peinture ne permet cependant pas d'interpréter l'art hollandais dans toute sa complexité. Face à ce constat, l'art hollandais sert à Alpers de prototype pour l'élaboration d'un nouveau modèle théorique d'interprétation des œuvres d'art qui se distingue du modèle dominant d'interprétation historique ou allégorique que nous venons de décrire. En effet, l'image hollandaise s'insère, selon l'auteure, dans une culture nordique plus large qu'elle nomme *Ut pictura visio* et qui relie la peinture au développement du domaine des sciences, notamment de l'optique et de la cartographie, à l'époque. Le développement de la perspective nordique s'inscrirait alors, plus largement, dans un intérêt marqué pour l'expérimentalisme visuel¹². En ce sens, ce qu'elle nomme être la perspective nordique se déploie, contrairement à la fenêtre albertienne, par des passages et met en péril la conception d'un réel globalisant : « Échappant au modèle italien de l'art, leurs œuvres n'apparaissent pas comme une fenêtre mais comme une carte, une surface sur laquelle s'étale le monde assemblé ¹³ ». Dans son ouvrage *L'œil cartographique de l'art* (1996), Christine Buci-Glucksmann appuie l'hypothèse selon laquelle l'émergence d'un type de perspective dit nordique s'explique par un changement de regard sur le monde qui s'opère du XVe au XVIIe siècle, dans le nord de l'Europe. Ce serait précisément l'essor de la cartographie qui aurait favorisé l'émergence d'un nouveau régime de visualité qui abandonne le symbolisme au profit de représentations plus descriptives du monde. Participant d'un processus graduel de sécularisation de l'image, le mode de représentation cartographique aurait, en conséquence, influencé la conception de l'espace dans les peintures du nord de l'Europe.

Plus précisément, la perspective nordique se caractérise par une libération des points de vue et une multiplication des points d'observation à l'intérieur même de l'image, de manière opposée à l'espace albertien dans lequel les éléments sont organisés pour être vus d'un point de vue fixe et extérieur à l'image. Le type de perspective qui se manifeste, dans le nord de l'Europe, ne vise pas à ordonner et à construire le tableau comme une fenêtre sur le monde offerte au spectateur, au contraire: « [...] en l'absence insistante d'un spectateur situé,

¹² Buci-Glucksmann 1986 : 41.

¹³ Alpers 1983 : 75.

le monde est donné comme premier et l'absence d'un cadre imposant par avance lui permet de s'étendre sans limite; le tableau devient une surface- miroir et non fenêtre ¹⁴». À ce titre, les peintres du XVII^e siècle lisent le traité de *La perspective nordique*, énoncé par Jan Vredeman de Vries (1604) qui stipule que les lignes orthogonales des sols, des plafonds, des portes ouvertes et des fenêtres doivent se rejoindre sur une seule et même ligne d'horizon qui doit se trouver à la hauteur du regard d'une personne de 1.90m, puis que tous les personnages doivent être alignés à cette ligne¹⁵. Par ailleurs, le traité nordique de la perspective, écrit par Jean Pèlerin dit Viator, nous informe que l'œil du spectateur, extérieur à la représentation chez Alberti, et l'unique point de fuite central qui s'y rattache, est démultiplié à l'intérieur même de la peinture dans la perspective nordique : les points de vue sont situés sur la surface même du tableau, là où la ligne d'horizon indique le niveau de l'œil des personnages¹⁶. La représentation de divers reflets (vitres, miroirs) qui exhibent les diverses facettes d'une même figure dans maints tableaux flamands et hollandais témoignent de cette intention de multiplier les points de vue¹⁷.

Ce que ce type de perspective nordique implique, dans un premier temps, est que « l'effet » de la peinture, sur le spectateur, est davantage relié au sens de la vue, à l'acte de voir, donc à une culture plus visuelle que narrative. « Le voir » n'étant pas masqué pour être exclusivement mis au service du « savoir », comme dans la peinture italienne, il génère ses propres effets sur le spectateur. Voyons maintenant de quelles manières ces « effets » du « voir » se traduisent d'une manière singulière chez Vermeer.

2.3 L'espace forclos de Vermeer

Participant de la perspective nordique qui rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne, la singularité de l'espace représenté par Vermeer réside, dans un premier temps, en ce que l'artiste peint différents seuils visuels qui ont pour effet de contrarier la volonté du spectateur de se projeter dans l'espace du tableau, lui refusant la

¹⁴ Alpers 1983 : 72.

¹⁵ Jan Vredeman de Vries est le grand théoricien de la perspective hollandaise du début du 17^e siècle qui explique, dans un traité écrit en 1604, comment appliquer les concepts abstraits de la perspective linéaire à la peinture.

¹⁶ Alpers 1993 : 30-35.

¹⁷ Gombrich 2002 : 20

position omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Conçu de manière paradoxale, l'espace représenté par Vermeer, bien qu'il invite le spectateur au plus près du tableau, le met aussitôt à distance, réservant à l'image un « dedans du dedans » auquel le spectateur n'a pas accès. Jean Paris affirme, à cet effet, que la structure de l'espace, chez Vermeer, se constitue comme une violente dissociation face à l'espace du spectateur de manière à conférer une autonomie à son œuvre: « l'espace se ferme vis-à-vis du nôtre par le système fini qu'il compose ainsi que par une élaboration complexe de mises à distance et d'occultation intérieure ¹⁸ ». Nous avons noté, à cet égard, l'usage de trois stratégies visuelles complémentaires: d'une part, il clôt l'espace représenté, il obstrue visuellement la porte d'entrée du spectateur dans l'œuvre, puis il occulte son point de vue dans l'œuvre.

2.3.1 La clôture de l'espace

Tout d'abord, l'espace représenté se conçoit comme une cellule intime auquel répond le motif de la chambre d'intérieur : la clôture de l'espace se manifeste avant tout par une absence totale de vue sur la nature. Seule la première scène d'intérieur qu'il réalise, *Jeune femme assoupie* (fig. 2.1), manifeste visuellement une échappée pour le regard par une porte entrouverte à l'arrière. Autrement, fait notable chez Vermeer, le mur du fond est en tout temps visible : « walls, with all their flaking plaster and nail-holes, were rarely seen in other seventeenth-Century paintings with bourgeois interiors ¹⁹ ». Par ailleurs, les lignes horizontales et verticales confèrent une sorte d'armature à l'espace dans laquelle sont « coincés » les objets et les personnages. Accentuant cet effet, la paroi gauche de la pièce se compose, de manière répétée, d'une fenêtre dont: « l'angle de leur présentation en fait de véritables murs de lumière qui excluent du champ de la visibilité toute présence extérieure ²⁰ ». De même pour la présence de meubles qui, au premier plan, sont coupés par le cadre et/ou présentés en angle, resserrant, en conséquence, latéralement la scène ²¹. Enfin, le cadrage de forme carré, en laissant paraître visiblement les 6 arêtes ainsi que les 4 parois de la pièce, a pour effet de

¹⁸ Paris 1973 : 73-77.

¹⁹ Paris 1973 : 261.

²⁰ Pour autant, l'aveuglement lumineux des fenêtres ne fait pas partie intrinsèque du thème des scènes d'intérieur à l'époque et constitue en cela un aspect particulier des œuvres de Vermeer.

²¹ Bazin 1950: 37.

limiter latéralement l'espace de la représentation au volume habitable restreint : en refusant les fuites en perspective de manière à centrer le sujet, c'est l'ensemble de la scène que Vermeer donne à voir²².

Il est intéressant de mettre en relation cette particularité de l'espace conçu par Vermeer, dans ses intérieurs, avec le développement d'un nouveau paradigme de la vision issu de la chambre noire, au XVII^e siècle, que Jonathan Crary oppose à celui de la fenêtre albertienne. Il caractérise la chambre noire (fig. 2.2) d'*objet social* en ce qu'elle modifie, comme le fera de manière différente la photographie, au XIX^e siècle, la relation de l'observateur au monde observé²³. Situé à l'intérieur de cette boîte optique, l'observateur est amené à regarder dans un espace indéterminé et, en conséquence, à subjectiviser sa vision. La chambre noire situe donc un « sujet observateur » du monde actif, plutôt que passif, comme devant une fenêtre albertienne. De même, l'espace de ses tableaux se présente comme un cube laissant entrer la lumière par une fissure (la fenêtre) qui donne à voir l'ensemble de la scène dans la clarté.

Cependant, au volume clos dépeint par Vermeer s'ajoute une stratégie visuelle qui agit comme une clôture de l'espace représenté en direction du spectateur : en effet, ce dernier est confronté à un volume habitable extrêmement restreint et autonome au point qu'il lui semble difficile d'y prendre visuellement place. Jean Paris nomme *combinatoire*, cette stratégie visuelle utilisée par l'artiste qui vise à renforcer la fermeture de l'espace sur lui-même : « cet emprisonnement de l'espace s'indique d'ailleurs subtilement par sa propre mise en abîme²⁴ ». Dans *La Laitière* (fig. 2.3), cela s'incarne par le dialogue entre objets creux et ouverts (corbeille, pot, jatte) et fermés (cruche, panetière, chaufferette). Le paroxysme de ce procédé s'incarne d'ailleurs dans sa seule représentation d'une façade extérieure de maison : *la Ruelle* (fig. 2.4). La façade se morcelle sous le regard en pièces emboîtées les unes sur les autres : quatre bandes horizontales, parallèles, se superposent et comptent chacune un nombre

²² Origines de cette composition dans les vues d'intérieur d'Église (ex : de Witt) qui affirme la propension des Hollandais à refuser les fuites en perspective pour centrer le sujet. (Delisle 1986 : 102.)

²³ La chambre noire ne représente pas qu'un appareil technique, mais aussi un amalgame complexe social dont l'identité est multiple et son statut mixte. Crary la compare au rôle que joue la photographie au XIX^e siècle qui met en place un nouveau paradigme de la vision. « machines are social before being technical » (Crary 1990 : 31.)

²⁴ Paris 1973: 50.

d'éléments dont la décroissance traduit l'allègement graduel de l'édifice²⁵. La *combinatoire* lui permet ainsi de diminuer ou d'annuler les distances apparentes entre les objets, dans un espace clos, en les faisant se recouvrir ponctuellement les uns les autres, de manière à consolider le forclos de l'espace²⁶.

À cet égard, la clôture de l'espace représenté par Vermeer présente des affinités avec le concept de monade tel que décrit par Leibniz et revu par Deleuze dans sa définition du baroque en art. Le concept de monade, issu de la pensée philosophique du Préformisme, définit l'unité dans laquelle est incluse l'infinité du monde [matérialité + spiritualité] et découle d'une appréhension matérialiste du monde où dieu n'est pas exclus, mais immanent au monde naturel. Ce concept est en vogue à l'époque hollandaise puisqu'il rend légitime l'étude de la nature et du monde humain : il s'inscrit dans une approche théologique de la nature. La clôture de la monade face au monde extérieur est précisément ce qui lui donne la possibilité de se recommencer : « Il faut mettre le monde dans le sujet afin que le sujet soit pour le monde ²⁷ ». Ce concept est appliqué en art dans l'architecture baroque, précise Deleuze, qui se conçoit comme une scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur : « la monade est une cellule, une pièce sans porte ni fenêtres où toutes les actions sont internes ²⁸ ». C'est ce qui fait dire à Pierre Sterckx que la maison vermeerienne peut s'appréhender comme une maison-monade par la dissociation violente qu'elle engage avec l'extérieur²⁹.

Le forclos de l'espace représenté et la clôture qu'il dresse face au spectateur assure une certaine autonomie à la représentation en refusant au spectateur sa position omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Nous allons voir, plus loin dans ce chapitre, qu'en empêchant le spectateur de se « projeter » dans l'espace du tableau, la peinture le confronte à sa surface, ce qui permet de maximiser la relation interne entre les

²⁵ Au Rez-de-chaussée, la porte se situe entre deux bancs, entre les rouges et volets verts. Au dessus, dans le prolongement de leurs verticales, au deuxième étage, trois fenêtres, puis au troisième étage, deux fenêtres identiques, décalées et finalement, au grenier, une seule fenêtre minuscule, encadrée.

²⁶ Arasse 2001 : 193.

²⁷ Deleuze 1988 : 36.

²⁸ Deleuze 1988 : 39.

²⁹ Sterckx 2009 : 50-56.

différents éléments de la composition et de produire un effet du « voir » qui est singulier sur le spectateur.

2.3.2 L'obstacle visuel au premier plan

La mise à distance du spectateur est également accentuée par la présence de divers obstacles visuels au premier plan. En conséquence, la volonté du spectateur de se projeter dans l'espace du tableau est d'autant plus contrariée: « Vermeer ne se contente pas d'aveugler lumineusement l'ouverture de la fenêtre et de n'ouvrir aucun espace derrière ses figures [...] aucune porte; il élabore le premier plan de ses tableaux de façon à ce qu'une barrière y soit visuellement dressée à l'approche du spectateur ³⁰ ». Daniel Arasse nomme ce dispositif utilisé par l'artiste *mise à distance par obstacles et écrans interposés*³¹. Sur les 26 représentations d'intérieurs qui nous sont parvenues, 3 seulement laissent libre l'espace qui, fictivement, sépare le spectateur du tableau; dans 5 autres, le passage est encombré de petits objets; dans 8 autres, ces objets deviennent imposants et élèvent quelque chose comme une « barrière » et, dans les 10 derniers, ils se transforment en véritables « fortifications³². » Rideaux, tentures, tables, tapis, objets, chaises, instruments de musique, meubles positionnés en angle; tous ces éléments contribuent à obstruer l'entrée visuelle et à gêner le parcours en profondeur du spectateur, ce qui a pour conséquence d'accentuer la surface du tableau³³. Dans la tardive *Lettre d'amour* (fig. 2.5), ce dispositif se fait plus sophistiqué, le spectateur étant situé dans une pièce subordonnée au seuil de l'espace privé des personnages:

Si Vermeer permet au spectateur d'être le témoin de cette rencontre privée par la porte d'une antichambre sombre, il évite soigneusement toute intrusion. La perspective du dallage attire le regard vers l'intérieur très éclairé, mais le point de fuite se situe sur le mur de l'antichambre, un peu au dessus de la boule de la chaise.

³⁴

³⁰ Arasse 2001: 150.

³¹ Arasse 2001: 150.

³² Arasse 2001: 150-151.

³³ Arasse 2001: 150-151.

³⁴ Wheelock 1995: 189.

Le balai apposé en diagonale, le rideau partiellement drapé ainsi que les chaussures déposées au seuil de la pièce complètent la scénographie de l'obstruction visuelle.

Dans tous les cas, l'effet général qui en résulte est un ralentissement de l'entrée visuelle du regard du spectateur dans l'œuvre.

2.3.4 Une distance inhérente à la structure de l'œuvre

Un second type de barrière visuelle indissociable à la structure même du tableau a pour effet de consolider le forclos de l'espace représenté. Il résulte d'une indétermination du seuil produite à la fois par un abaissement du sol et une légère contre-plongée: « La contre-plongée légère sur les figures constitue en effet une donnée typique des tableaux de Vermeer [...] loin de dépendre de la nature de ceux-ci, elle tend à organiser a priori leur représentation ³⁵». En situant le point de vue du spectateur sous le niveau des yeux des personnages, le spectateur est maintenu à une certaine distance. Comme nous avons une vue catoptrique, d'en bas, les figures paraissent automatiquement plus grandes, même dans un tableau de petit format³⁶. Dans 20 des 26 scènes d'intérieur de Vermeer, le point de fuite fixe la position théorique de l'œil du spectateur en situation de faible contre-plongée par rapport aux figures peintes.

L'indétermination de seuil est également renforcée par un léger abaissement de la ligne d'horizon du tableau par rapport aux personnages. Vermeer développe cette stratégie visuelle très progressivement, entre 1656 et 1661: « [...] s'il rabaisse en général l'horizon géométrique de ses toiles, c'est qu'il choisit de le faire et ce choix met en jeu à la fois la construction de ses tableaux et leur effet sur le spectateur ³⁷». Dans *Jeune femme assoupie*, l'horizon est très élevé et le point de fuite est situé sur la porte, légèrement au-dessus du cadre du miroir visible en arrière-plan; l'effet produit est celui d'une plongée très forte sur la figure endormie³⁸. Au

³⁵ Arasse 2001: 141.

³⁶ Wheelock 1995: 72.

³⁷ Arasse 2001: 142-143. L'auteur explique qu'on a pensé que ce point de vue reflétait celui du peintre au travail qui peignait probablement assis. Cette explication est toutefois insuffisante puisqu'elle ne permet pas d'expliquer ce même point de vue lorsque le personnage représenté est également assis. L'argument de l'utilisation d'une chambre noire posée sur une table en légère contre-plongée face aux figures peintes est aussi rejeté par Arasse: la chambre noire est mal adaptée à la peinture de scène d'intérieur: il aurait pu surélever sa chambre noire pour la faire coïncider avec le point de vue du peintre.

³⁸ Les hauts horizons et compositions spatiales complexes des œuvres de Maes semblent avoir influencé les premières œuvres de Vermeer. Il met en place une perspective intuitive sans être parfaitement précise. Il met vite au point une approche

premier plan, la table, les objets ainsi que la chaise en angle jouent à eux seul le rôle de barrière visuelle. À partir de *La liseuse* (fig. 2.6), Vermeer renonce graduellement à ce type de structure; bien que l'horizon demeure légèrement plus élevé que le regard du personnage, le premier plan s'est quant à lui abaissé. Dans *Gentilhomme et Dame buvant du vin* (fig. 2.7), puis *Le Concert interrompu* (fig. 2.8), l'horizon descend graduellement. L'affaissement de l'horizon engendre un éloignement des points de distance de la scène et rend, subséquemment, moins visible la distorsion du carrelage³⁹. Pour autant, le point de fuite est progressivement déplacé vers le bord de la peinture : l'angle visuel passe de 53 degrés dans *Officier et jeune fille souriant* (fig. 2.9) à 22 degrés dans *Dame assise au virginal* (fig. 2.10). Dans *Jeune fille au verre de vin* (fig. 2.11), il semble être arrivé à un équilibre parfait: l'horizon est plus bas que le regard du personnage et la barrière visuelle, plus subtile: une simple chaise est disposée en angle, au premier plan.

Fait remarquable, l'abaissement de l'horizon géométrique par rapport aux figures représentées s'associe à une seconde donnée singulière relative à la construction de son espace: « dans quatorze des vingt-quatre tableaux qui nous sont parvenus, l'horizon est situé dans la moitié supérieure de la toile. Vermeer tend donc à combiner une légère contre-plongée par rapport aux figures et une surélévation (légère) de l'horizon sur la surface de la toile ⁴⁰ ». Cette disposition est paradoxale en ce qu'elle a pour effet de rapprocher visuellement le spectateur du tableau: en abaissant l'horizon par rapport aux figures, tout en le relevant à la fois sur la surface de la toile, ce double-jeu cherche l'effet spécifique suivant, observe Arasse:

Vue un peu d'en dessous, la figure est légèrement monumentalisée mais, conjointement, l'horizon un peu surélevé dans la toile rapproche doublement le spectateur du tableau : [...] la monumentalisation propre à toute vue d'en dessous est atténuée par la proximité relative des deux points de vue [...] en haussant son horizon géométrique, Vermeer relève du même coup le sol et, surtout, il rapproche visuellement le mur qui sert de fond au tableau. ⁴¹

plus scientifique peut-être sous l'influence de De Hooch, de Fabritius et des peintres architecturaux de Delft. (Wheelock 1995 : 95.)

³⁹ Wheelock 1995 : 69.

⁴⁰ Wheelock 1995 : 143.

⁴¹ Wheelock 1995 : 144.

En conséquence, la structure de l'œuvre, donc ce qui est donné à « voir » au spectateur, comporte l'effet singulier suivant : en l'amenant visuellement à se rapprocher de l'espace du tableau pour être finalement mis à distance, Vermeer refuse au spectateur la position omnisciente supposée par la théorie albertienne qui lui permet de se projeter dans l'espace représenté et en résulte une accentuation de l'effet de surface du tableau.

2.3.5 Le point de vue du spectateur mystifié

Le dispositif de clôture de l'espace représenté se conclut par une troisième stratégie visuelle qui consiste à mystifier le point de vue du spectateur dans l'œuvre. Ce vers quoi tendent les lignes de fuite échappe toujours au regard du spectateur : soit notre vision est dirigée vers un obstacle visuel ou un espace extérieur à l'espace représenté, soit il nous est impossible de percevoir ce qui fait l'objet d'attention du personnage principal. Pierre Sterckx résume :

Que ses personnages soient présentés de face, de dos ou de profil, chaque fois le spectateur désireux de se mêler à la scène, de pénétrer en son intimité enchanteresse, affronte les meubles en avant-plan, se heurte à leurs barrières infranchissables et se voit ignoré par les protagonistes du tableau, pourtant extrêmement proches de lui et qui pourraient tacitement l'inviter parmi eux.⁴²

Dans le cas où le point de vue du personnage nous est mystifié, il faut voir, par exemple, la *Dentellière* (fig. 2.12), *La Laitière*, *La Femme à la balance* (fig. 2.13), puis la *Dame au collier de perles* (2.14). Dans cette dernière, le regard du personnage est plongé dans une glace positionnée de manière perpendiculaire à notre point de vue, ce qui nous empêche de percevoir le point de vue du personnage. Cette technique est portée à son comble dans la *Laitière* et la *Dentellière* par l'économie des moyens qui sont mis en œuvre. Dans la *Laitière*, tout est organisé subtilement de manière à ce que le spectateur ne voie rien du point de vue du personnage: la position légèrement oblique de la femme ainsi que la position en contre-plongée du spectateur emmène son regard précisément là où il est impossible de voir le filet de lait couler dans la cruche.

⁴² Sterckx 2009: 127.

Dans d'autres cas, la perspective dirige délibérément le point de vue du spectateur vers un obstacle visuel. À titre d'exemple, les lignes de fuite de la fenêtre, dans *La liseuse*, convergent tous vers le rideau qui occupe verticalement près du tiers de la surface de l'image. Le rideau indique spécifiquement au spectateur qu'il ne voit pas tout et que cette invisibilité relative est l'objet même qui est proposé à sa vision, fixant le paradoxe d'une visibilité à la fois offerte et partiellement dérobée⁴³.

À d'autres moments, c'est le cadrage lui-même qui mystifie le point de vue du spectateur dans l'œuvre: quelque chose ou quelqu'un appartenant à un hors champ de l'image capte l'attention du personnage. *La joueuse de guitare* (fig. 2.15) explicite bien ce procédé : en offrant un sourire complice exactement là où le cadre est coupé, la scène exclut de notre visibilité le destinataire de ce sourire. De manière similaire, *la Jeune femme à l'Aiguière* (fig. 2.16) regarde précisément là, à l'extérieur de la fenêtre, où nous n'avons pas accès.

Chacun de ces exemples contribue à illustrer le fait que le « voir » du spectateur passe par une dialectique entre présence et absence qui s'inscrit à même la structure du tableau. L'espace intime de la scène représentée, qui semble tout d'abord s'offrir complètement à la visualité du spectateur, s'appréhende toutefois comme espace inaccessible en tant que sphère de connaissance partagée. L'aporie de la vision pose d'emblée les conditions de regard du spectateur, l'empêche d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture, par le déroulement même du processus visuel, du regard posé par le spectateur sur le tableau⁴⁴. Buci-Glucksmann nomme *irregardable* un tel type de procédé visuel qui livre le regard du spectateur aux pouvoirs de l'absence⁴⁵. Nous verrons plus attentivement, dans le troisième chapitre, quels sont les différents moyens conceptuels qui font également « dire » à la peinture que la vision est ambiguë en venant renforcer cette dialectique entre présence-absence.

⁴³ Sterckx 2009 : 127.

⁴⁴ Sapir 2005 : 9.

⁴⁵ Buci-Glucksmann 1986 : 199.

2.3.6 La structure du voyeurisme

Nous avons démontré que l'espace représenté, chez Vermeer, rompt radicalement avec la conception albertienne de la peinture qui définit le tableau comme une *vedute* ouverte sur le monde, puisqu'il met en scène différents seuils qui font obstacle au parcours visuel du spectateur dans l'œuvre. En effet, pour l'observateur de la fenêtre albertienne, l'espace énoncé n'est qu'un espace visuel : le champ est libre et les personnages avancent dans un espace que Jacques Fontanille nomme « travelling »⁴⁶. Cependant, lorsque l'espace est encombré au premier ou au second plan et/ou que les personnages sont perçus de manière discontinue, l'espace de perception est nommé par l'auteur « travelling par éclipse ». Cela décrit un régime d'antagonisme entre le sujet observateur et le sujet informateur (entre l'espace énoncé et l'espace d'énonciation) et la position d'identification pour le spectateur relève, dans ce cas, de la configuration de l'espionnage ou du voyeurisme, précise l'auteur⁴⁷. Dans un tel cas, comme ce l'est dans les tableaux de Vermeer, il en résulte une limitation de la compétence cognitive du spectateur par une alternance entre le pouvoir observer/ et le/ ne pas pouvoir observer/ également perçu comme une manière de pouvoir « voir sans être vu »⁴⁸. Le spectateur est donc associé à la position du *voyeur* qui résulte « [...] de la confrontation entre un /vouloir/ ne pas informer et un vouloir/observer »⁴⁹. Au final, la structure du tableau confronte le regard du spectateur à un paradoxe fondamental: bien qu'il soit attiré au plus près de l'œuvre, l'espace représenté met en échec la logique de la fenêtre albertienne en contrariant la volonté du spectateur de se maintenir dans l'espace du tableau.

En conséquence, nous verrons que le « vouloir observer » du spectateur se transforme en un parcours visuel inusité, à la surface de l'œuvre.

⁴⁶ Fontanille 1989: 101.

⁴⁷ L'énonciation énoncée foisonnant de positions d'identification possible pour l'énonciataire; les quatre régimes intersubjectifs principaux (collusion, discorde, antagonisme, conciliation) pouvant apparaître entre les sujets observateurs et les sujets informateurs aussi bien qu'entre les différents types d'observateurs eux-mêmes. Fontanille 1989: 99.

⁴⁸ Fontanille 1989. : 99.

⁴⁹ Fontanille 1989: 101.

2.4 La fonction des éléments plastiques de l'œuvre

Au début du présent chapitre, nous avons soulevé l'hypothèse défendue par Svetlana Alpers selon laquelle la différence fondamentale entre la culture littéraire (italienne) et la culture visuelle (nordique), au XVII^e siècle, est d'ordre épistémologique. Dans la culture littéraire italienne, le « voir » est au service du « savoir » tandis que dans la tradition nordique, le « voir » est également source de « savoir », comme en témoigne l'intérêt des artistes hollandais pour les problèmes de la vision et la recherche de nouveaux moyens afin de traiter de la réalité perceptible. Par ailleurs, nous avons au préalable démontré que l'espace représenté par Vermeer rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau était une *vedute* ouverte sur le monde ; le regard du spectateur est davantage amené à parcourir le tableau en surface plutôt qu'en profondeur et, en conséquence, la volonté de ce dernier de se maintenir dans l'espace du tableau est contrariée. Nous verrons que les éléments plastiques renforcent cette aporie de la vision du spectateur en le faisant douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment, à la « surface » du tableau, questionnant, en conséquence, les conditions de regard du spectateur. En l'empêchant d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne, nous verrons que les différents effets optiques dépeints, comme autant d'effets du « voir », modélisent la visualité du spectateur indépendamment de ce qui lui est raconté et constituent, en ce sens, des sources de « savoir ».

2.4.1 L'effet de surface du tableau

2.4.1.1 Le rôle uniformisant de la lumière

Selon les principes de la Renaissance italienne, la lumière sert à dramatiser le tableau en soulignant l'action des personnages représentés. Elle est donc soumise au propos narratif de l'image. Chez Vermeer, la lumière est uniforme : nous voyons « d'une lumière totale où les couleurs ne servent jamais à évoquer la profondeur du monde ⁵⁰ ». La lumière vermeerienne ne sert jamais à dramatiser le tableau, elle ne se rapporte qu'à elle-même: « La

⁵⁰ Diodato 2006 18-19.

lumière de Vermeer n'est jamais une lumière d'ailleurs, qui nous emporterait dans un autre univers. Elle fait sentir que ce monde-ci est ineffablement l'unique⁵¹». La minimisation des ombres qui en résulte a pour effet de perpétuer l'instant représenté, renforçant l'effet de « clôture » qui sépare l'image de toute référence à l'extérieur. En résulte la perception d'une sorte de suspens temporel par le spectateur⁵². La lumière ne sert donc jamais à figurer une liaison temporelle, un intervalle de temps ou un ordre de l'idée narratif⁵³ puisqu'elle souligne de manière égale une succession de plans qui se juxtaposent les uns aux autres. En conséquence, elle semble venir de la peinture elle-même⁵⁴ et fait voir le « voir »: « [...] Le résultat n'est pas une représentation temporelle [...] mais précision de la vision⁵⁵». La lumière donne donc à voir l'entièreté de la surface de l'image en peignant autant les éléments du premier que de l'arrière-plan, dans la clarté.

2.4.1.2 La fonction de raccordement et la fonction signalétique des couleurs

Dans une perspective de type nordique, l'œil du spectateur est délocalisé et destitué de sa place impérieuse et mesurable à l'extérieur du tableau comme l'exige la perspective à un point de fuite de la fenêtre albertienne. Les points de fuite sont internes et relèvent des distances entre les personnages et les objets dépeints: « l'œil est le tableau⁵⁶». Par ailleurs, la lumière ne servant pas à orienter le regard du spectateur vers l'action représentée, l'importance du rôle dit de « raccordement » de la couleur devient essentielle pour la progression de l'œil du spectateur dans l'espace. Vermeer est, à cet égard, conscient des rapports que les couleurs entretiennent entre elles et il les utilise à l'aune de la perception qu'il veut qu'on ait des espaces⁵⁷.

⁵¹ Aillaud 1986 : 8.

⁵² Saenredam de Haarlem est l'un des premiers artistes, en Hollande, à avoir utilisé la lumière comme matériau lui permettant de travailler la profondeur de l'espace tout en subordonnant les personnages à l'effet d'ensemble.

⁵³ Scala 1991: 58.

⁵⁴ Arasse 2001 : 168.

⁵⁵ Diodato 2006 : 8.

⁵⁶ Buci-Glucksmann 1996: 63. Pour autant, Alpers dira que la représentation picturale est la réplique de la vision appréhendée comme œil mobile réfléchissant la lumière qu'il reçoit comme un miroir ardent. Pour plus de détails à ce propos, (Alpers 1990 : 114.)

⁵⁷ Laroche 2007: 54-58.

Kandinsky, dans un ouvrage intitulé *Du spirituel dans l'art* (1911), considère le jaune et le bleu, les deux couleurs prédominantes des intérieurs de Vermeer, comme l'un des contrastes fondamentaux à partir duquel il va constituer sa théorie du langage des couleurs. En effet, le bleu et le jaune se constituent comme un mouvement dynamique combinant un mouvement excentrique (jaune) et un mouvement concentrique (bleu). Le jaune se rapproche dans un mouvement excentrique vers le spectateur, tandis que le bleu, en revanche, développe un mouvement concentrique qui s'en éloigne. De la même manière, le « chaud » de la couleur jaune avance vers le spectateur, tandis que le bleu, « froid », s'en éloigne. Ainsi, les couleurs bleues et jaunes induisent visuellement un rapport entre proximité et éloignement, par leurs effets propres, et Vermeer les utilise dans chacun de ses tableaux de manière à orienter la progression de l'œil du spectateur sur la surface du tableau. L'œil étant naturellement attiré par le jaune il sert, de manière générale, à « attirer le regard » du spectateur vers une zone importante du tableau. Dans la *Dentellière*, l'absorbement total de la jeune fille dans son travail est suggéré au moyen de sa pose, mais également du jaune lumineux de son corsage, une couleur active et psychologiquement intense. De même, les accents éclatants de lumière qui éclairent son front et ses doigts soulignent la précision et la vision claire que réclame sa concentration.

Dans *Dame au collier de perles*, le fond est plein d'une lumière monochrome qui empêche toute évasion du regard en profondeur. En baignant dans la lumière des murs qui auraient du, dans un souci de réalisme, se retrouver en partie dans l'ombre⁵⁸, notre regard est amené à voyager latéralement dans le tableau. Subséquemment, divers rappels de couleurs sont mis en scène par les objets qui jalonnent latéralement l'espace de manière à faciliter la progression de l'œil. Un dégradé de jaune est subtilement distribué sur le rideau, le mantelet, le plumeau et les fleurs du dossier de la chaise de manière à construire, visuellement, la distance qui sépare le miroir du personnage, nous rendant témoin du dialogue muet de la jeune femme devant son reflet.

De manière similaire, mais plus complexe, dans *La leçon de musique* (fig. 2.17), le carrelage dallé au sol ralenti la course de notre regard vers le miroir posé au mur du fond qui

⁵⁸ Dans *La leçon de musique* et *la Jeune femme en bleu*, certains murs qui baignent dans la lumière auraient du, dans un souci de réalisme, être représentés dans l'ombre.

donne à voir le visage de la jeune femme qui nous fait dos. La course de notre regard s'arrête là, dans le miroir, pour revenir dans la pièce. Entre en jeu la fourche que dessine le dos de la robe de la femme qui ouvre notre regard sur trois parcours possibles. C'est précisément là que la fonction de raccordement du bleu du fauteuil entre en jeu pour rééquilibrer l'espace en réunissant à la fois l'espace devant et derrière le personnage.

Dans *Officier et jeune femme riant*, c'est la grande masse noire du chapeau du soldat, présenté de manière oblique, qui fait la liaison entre « l'espace/fenêtre » et « l'espace/personnage »; la fenêtre serait une échappée pour l'œil du spectateur si le chapeau n'intervenait pas pour faire visuellement pression afin d'éviter au regard un échappé vers l'extérieur. Pour autant, les couleurs se conjuguent aux lignes orthogonales de la perspective qui nous amènent entre les deux personnages afin d'accentuer toute notre attention sur cette zone capitale du tableau : le jaune parlant des vêtements tout comme les effets scintillants de la lumière sur les manches rayées de la femme et de la carte à l'arrière-plan accentuent l'accent visuel sur cet espace.

L'apogée de cette technique réside dans *L'art de la peinture* (fig. 2.18). L'espace est structuré sur deux niveaux : celui qui précède le rideau et celui que le rideau ouvre, nous donnant à voir l'atelier du peintre. Le premier est l'espace supposé du spectateur tandis que le second est divisé en trois niveaux de profondeur : entre le peintre et le rideau, entre le peintre et le modèle, puis entre la modèle et la carte. Les touches de bleus et d'ocre dispersées dans l'ensemble du tableau équilibrent la composition. Pour autant, d'où le spectateur est situé, il ne peut saisir l'ensemble de l'espace représenté. La représentation de l'espace exige donc une interprétation qui respecte l'indication des différents niveaux de traitement de la surface peinte. Dans un premier temps, la lumière, conjointement aux lignes qui dynamisent le plan, conduisent notre regard vers le personnage féminin qui comporte tous les attraits de Clio, muse de l'Histoire. Le peintre, en peignant sa couronne de laurier, oriente également notre parcours visuel vers elle : « Par rapport au dos du peintre le modèle est un point de fuite pour le regard : visage dénié, dialogue interdit, il ne communique pas avec nous, et mais il appartient quand même à la communication ⁵⁹ ». Cependant, par la masse noire que représentent ses vêtements et le rouge vif de ses bas, le peintre s'impose lui-même

⁵⁹ Diodato 2006 :13.

visuellement à notre regard. La couleur joue un rôle signalétique lorsqu'elle attire l'œil du spectateur sur un élément particulier du tableau en lui désignant ce qu'il doit regarder en priorité dans une portion d'espace donnée et homogène, précise Laroche⁶⁰. C'est donc deux espaces qui nous sont simultanément donnés à voir : celui de la production (le peintre) et celui du sujet représenté (La Muse). Néanmoins, en peignant aussi minutieusement la Muse que la grande carte géographique sur le mur du fond, dont il est d'ailleurs possible de lire les inscriptions « 1581 » et « *descriptio* », le tableau met en scène, côte à côte, deux types de connaissances, deux genres de peinture : l'un historique et l'autre descriptif. Le parcours visuel du spectateur engendre donc une remise en question de la hiérarchisation des genres de peinture en fonction du contenu. Le spectateur, ne sachant distinguer le réel sujet du tableau, est amené à s'identifier au peintre et à se construire lui-même l'*historia* : « c'est ce qu'illustre parfaitement *l'Art de la peinture* : dans cette toile, Vermeer nous invite à pénétrer dans l'espace de l'atelier, on peut prendre la place du peintre assis sur un tabouret et terminer le tableau qu'il est en train de peindre ⁶¹ ». Cet exemple explicite bien la conception différente de la peinture italienne que Vermeer affirme ; l'interprétation de type allégorique ou historique est vaine ; c'est par la relation au spectateur, par le relai entre ce qui est vu et son imaginaire que l'œuvre fait sens.

2.4.2 Une redéfinition du rapport fond/forme

Svetlana Alpers, dans un texte intitulé « Describe or Narrate? A problem in Realistic Representation » (1976) soutient l'hypothèse selon laquelle les peintres de scènes de genre du XVIIe siècle auraient mis en place un nouveau mode de représentation dit descriptif qui s'oppose au mode narratif de la représentation picturale⁶². Le mode descriptif de la peinture que décrit Alpers se caractérise par une trame narrative qui s'estompe dans un effet de pause

⁶⁰ Laroche 2007 : 85.

⁶¹ Laroche 2007 : 90.

⁶² Alpers 1976 : 16-41. Svetlana Alpers explique que le XVIIe et le XIXe siècle correspondent à deux étapes de ce qu'elle nomme être la *représentation descriptive* qui se développe à partir de la suspension de l'action narrative dans l'image. Le mode descriptif de la peinture fait le passage, au XVIIe siècle, entre la représentation de la vie humaine et la représentation de ce qui est l'artifice de la représentation (peinture, planéité), au XIXe siècle. On passerait, sous ce régime descriptif, de la représentation de la vie humaine à la représentation de la peinture.

sur la vie quotidienne qui bloque la structure syntaxique du récit porteur d'un sens clair et cohérent. En résulte une libération du descriptif qui n'assume plus le rôle de véhicule d'information comme dans le mode narratif de la peinture, l'effet de parenthèse produit favorisant l'émancipation des éléments formels de la peinture; en conséquence, les éléments de peinture prennent la place de l'enchaînement narratif de l'image. Le contenu narratif des œuvres fait alors place à une démarche descriptive qui autorise tout un ensemble d'effets optiques qui ont des effets propres sur le spectateur.

À cet égard, Louis Marin (1994) se questionne sur les origines d'un tel type de langage descriptif en peinture, au XVII^e siècle, qui se caractérise par un intérêt des artistes pour la représentation d'effets optiques dans les tableaux. Selon lui, cet intérêt des artistes provient de l'influence de la première théorie de la vision développée par l'astrophysicien allemand Johannes Kepler (1571-1630), dans un ouvrage intitulé *Astronomia pars Optica* (1604), où il nomme l'inversion de l'image rétinienne formée par la concentration sur une surface de tous les rayons disponibles, *pictura*. Fait notable, il est le premier à théoriser la connaissance d'une image optique réelle formée à l'intérieur de l'œil et indépendante de l'esprit. La conscience nouvelle d'un « miroir inversé » de la nature apparaissant, en premier lieu, sur la rétine de l'œil, avant d'être conceptualisé par l'esprit, aurait, selon Marin, influencé la manière dont certains artistes conçoivent les images⁶³. Il fait référence à l'analogie du miroir et de la fenêtre afin de différencier les langages descriptifs et narratifs de la peinture. Il explique que le langage pictural dit descriptif se conçoit de manière semblable à l'image d'un « miroir » tandis que le langage narratif se déploie davantage comme une « fenêtre » de type albertienne. En effet, « la fenêtre albertienne » est créée de façon à raconter une histoire au spectateur ; elle valorise la prééminence de l'esprit sur les sens. Au contraire, l'image dite descriptive s'intéresse avant tout à modéliser le regard du spectateur, à interroger le sens de sa vue, à questionner « toute l'opérativité du concept de description qui fait que l'on passe de la nomination des contenus figuratifs à la conceptualisation des

⁶³ Marin 1994 [1986]: 235-250. Par ailleurs, Svetlana Alpers explique longuement de quelle manière une tradition picturale et artisanale déjà établie dans le nord de l'Europe explique le fait que les artistes de cette région vont davantage s'intéresser au rendu de différents effets optiques dans leurs représentations picturales que ceux issus de la tradition italienne de la peinture, davantage littéraire que visuelle. Voir Alpers dans *L'art de décrire* (1990).

manières de les saisir et de les fixer sur la surface ⁶⁴». En conséquence, le spectateur est invité à affiner sa capacité de voir, le sens de l'image résidant alors dans ce que les yeux sont à même de saisir.

Plus précisément, affirme Marin, le mode descriptif de la peinture a cela de particulier qu'il force le regard du spectateur à se rapprocher visuellement de la surface, effaçant du fait même toutes les données constructrices de la représentation albertienne : «[...] la mise en mouvement du point de vue déplace non seulement le site de vision, mais le cadrage et la distance et dès lors l'objet même du regard, le spectateur cachée, distancie le monde à l'œil, se disperse ⁶⁵». Par ailleurs, il précise que cela engendre un rapport « oscillatoire » entre le fond et la forme du tableau : il y a un « [...] va-et-vient incessant du regard entre matière des choses et matière peinture ⁶⁶». Plus la vision du spectateur se rapproche de la surface, plus le lexique se défait et le monde conceptuel des noms et du savoir est oublié pour donner à voir la matière peinture et, au contraire, plus on s'éloigne, plus la vision du tout est claire. Diodato décrit ainsi la présence de ce phénomène, chez Vermeer :

Il [Vermeer] ne semble pas intéressé à approcher le spectateur en sollicitant son regard rapproché [...] à distance rapprochée la réticence liquide de la même peinture rend le sujet irréductiblement lointain [...] l'effet substantiel est celui d'établir une distance entre le spectateur et le modèle [...] c'est un moyen pour l'image d'exiger du respect pour leur vie intime, pour leur existence fragile et précieuse de laquelle nous sommes de quelques manières exclus. ⁶⁷

Nous allons maintenant énumérer les différentes stratégies visuelles mises en œuvre par l'artiste qui décrivent différents effets optiques qui ont pour conséquence de brouiller le rapport entre le fond et la forme du tableau et d'affiner la visualité du spectateur en le faisant douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment, de manière opposée à la position omnisciente du spectateur albertien.

⁶⁴ « The initial mechanical stage of vision occurred when the convex lens of the eye focused rays of light unto the retina. This inverted and reversed projected image, now known as the 'real image' Kepler identified as a picture 'pictura' » (Filipcak 2006 : 269.)

⁶⁵ Marin 1994 [1986] : 245.

⁶⁶ Marin 1994 [1986] : 244.

⁶⁷ Diodato 2006 : 221.

2.4.2.1 Le flou et le net

Vermeer est considéré comme un peintre fin (*fijnschilder*) selon les critères de l'époque, c'est-à-dire un peintre minutieux de scènes dont le prestige tient à la méticulosité descriptive du rendu, à la précision des détails⁶⁸. Bien que nous ayons l'impression d'être en présence d'une peinture à vocation naturaliste, nous notons que l'intérêt visuel des scènes est privilégié au détriment d'un réel souci de vraisemblance ou de l'*historia*. Nous avons au préalable souligné que Louis Marin explique le langage pictural de type descriptif par un rapport « oscillatoire » entre le fond et la forme du tableau. Chez Vermeer, ce type de langage est utilisé de manière à faire interagir un contenu à la fois visible et invisible qui met en échec la logique de la mimésis en remettant en question la certitude de ce que le spectateur voit vraiment à distance rapprochée du tableau.

À ce sujet, la littérature est abondante : plusieurs historiens de l'art ont noté que Vermeer crée une sorte de brouillage entre le fond et la figure notamment par un jeu entre le flou et le net dans sa peinture. Vermeer peint « flou » lorsqu'il « ne définit pas linéairement l'objet qu'il dépeint ⁶⁹ ». Selon l'historien de l'art anglais Lawrence Gowing, l'absence de dessin linéaire dans l'ombre constitue le trait personnel le plus palpable de la méthode de Vermeer, inhabituel à l'époque⁷⁰. Le paradoxe est donc celui d'un miniaturiste dont l'imprécision descriptive consiste en une part fondamentale de sa méthode picturale.

Selon l'historien de l'art Zirka Filipczak, l'imprécision descriptive des intérieurs de Vermeer réside dans l'utilisation inusitée qu'il fait de l'appareil optique qu'est la chambre noire. Nous avons noté, qu'au XVIIe siècle, il y a un vif intérêt pour la vision, l'optique et l'observation, dans le nord de l'Europe. On prend en compte la relativité de la vision humaine et des outils tels que les lentilles permettent de voir ce qui autrement serait invisible à l'œil nu. En outre, la chambre noire rend possible l'observation de la nature observée sur

⁶⁸ Au plan stylistique, deux techniques sont principalement employées au XVIIe siècle : la peinture lisse et la peinture rugueuse. La peinture lisse exige une vue rapprochée puisqu'elle privilégie une imitation descriptive de la surface des choses, tandis que les tableaux rugueux exigent un regard de loin.

⁶⁹ Arasse 2001 : 154.

⁷⁰ Gowing 1952 : 20.

une surface projetée à l'intérieur d'une boîte sombre dans laquelle est positionné l'observateur⁷¹. Vermeer n'utiliserait cependant pas cet appareil optique afin de décrire le plus fidèlement possible la réalité observée comme le font d'autres artistes à l'époque, note Filipczak. Par ailleurs, précise l'auteur, les peintres de scènes de genre n'avaient pas besoin de cet appareil pour voir clairement les sujets représentés et même s'ils l'utilisaient, il était toujours possible de « re focaliser » plusieurs fois ou encore de déplacer le modèle afin que l'ensemble de la scène représentée soit peinte sans présence de flou⁷². Il pose alors l'audacieuse hypothèse que Vermeer aurait fait usage de la chambre noire afin de voir « flou » et qu'il en aurait déplacé l'utilisation afin de créer un effet purement visuel de manière à créer une forme de brouillage entre le fond et les figures représentées⁷³. Ainsi, si on suit le raisonnement de cet auteur, la présence de flou dans ses tableaux résulterait d'un choix esthétique fait par l'artiste : « Vermeer did not articulate details, and sometimes sprinkled discs of confusion on hair or clothing, including shadowed locations and dull surfaces where they could not appear in reality ⁷⁴ ». Les tableaux de Vermeer donnent à voir, en conséquence, le paradoxe suivant : un satiné des surfaces, une extrême finesse dans le dessin des détails (voir à titre d'exemple les minces fils blancs regardés par la *Dentellière*) alors que les contours des personnages sont émoussés : « C'est cette extraordinaire combinaison d'un fondu enveloppant avec une rigoureuse précision qui donne à ses meilleurs ouvrages leur résonance unique ⁷⁵ ».

Dès 1650, les tableaux de l'artiste présentent cette contradiction : les points de fuite sont orientés, de manière générale, vers le bras ou l'œil du sujet féminin représenté [voir *Jeune femme debout devant le virginal* (fig. 2.19) et *La lettre* (fig. 2.20)], tandis que leur modelé et leur contour sont allusifs, voire invisibles. Cet effet est remarquable dans l'épaule de la femme d'*Officier et jeune fille souriant* et de *Dame et sa servante* (fig.2.21), ainsi que dans le contour de la robe bleue de la *Jeune femme à l'aiguillère*. En attirant notre regard vers

⁷¹ Filipczak 2006 : 260. Dès 1580, cet appareil optique est équipé d'une lentille et d'un miroir qui inverse l'image observée de l'extérieur sur une surface projetée par un seul petit trou lumineux dans une boîte sombre dans laquelle est positionné l'observateur.

⁷² La présence de « flou » était bel et bien visible dans l'appareil optique lorsqu'il marque les objets situés en périphérie du focus.

⁷³ Filipczak 2006 : 259-272.

⁷⁴ Filipczak 2006 : 265.

⁷⁵ Gombrich 1967 : 142.

la femme représentée pour nous la représenter dans le flou, Vermeer inscrit le parcours visuel du regard dans une dialectique entre visible et invisible inusitée pour l'époque. En effet, en peignant flou son « focus » iconographique, ce n'est qu'à partir de lui qu'il précise : « The presence of a detailed section of background accentuates her indistinctness ⁷⁶ ». Les contemporains de Vermeer, au contraire, focalisent sur l'action représentée au premier plan, là où les points de fuite convergent et rendent flou ce qui se retrouve en périphérie. À l'inverse, dans *La lettre*, le point de fuite est dirigé sous l'œil gauche de la dame écrivant dont les contours sont flous, tandis que le fond est empreint de clarté; on y voit même la trace d'un clou retiré du mur. De la même manière, le ruban rose dans les cheveux de la *Dame au collier de perles* est si clairement peint qu'il contraste avec tout le reste du personnage. Pareillement, dans *Jeune femme et soldat souriant*, la carte à l'arrière-plan est si détaillée, en contraste avec les personnages, que les critiques ont pu attribuer l'original au cartographe Blaeu-van Berckenrode : « Though not quite in focus, that map looks highly detailed when compared with the brightly illuminated young woman seated in front of it. Her unfocused form cannot be seen clearly, and discs of confusion add a sprinkling of gleaming abstraction ⁷⁷ ».

C'est cependant dans les portraits de têtes et épaules en trois quart (*Tête de jeune fille* (fig. 2.22) et *Jeune fille à la perle* (fig. 2.23)) que Vermeer va au bout de cette technique en réduisant la ligne contour à néant: ces figures donnent à voir, affirme Arasse, « le caractère indéfinissable de son commencement et de sa fin ⁷⁸ », le flou créant une zone incertaine de passages réciproques entre le fond et les figures. L'effet saisissant qui en résulte est une « compénétration locale du fond et de la figure, un brouillage de la ligne de démarcation ⁷⁹ ». Il faut voir, à cet égard, tant la ligne des cils de l'œil droit de la *Jeune fille à la perle* que la tache inexploquée anatomiquement au point de départ du nez de la servante, dans *Dame et sa servante*, qui se mêlent au fond du tableau.

En créant une scission entre focus visuel et focus iconographique, sa peinture met en branle, localement et ponctuellement, ce que Panofsky nomme être la description pré-

⁷⁶ Filipczak 2006 : 265.

⁷⁷ Filipczak 2006 : 261.

⁷⁸ Arasse 2001 : 166.

⁷⁹ Arasse 2001 : 160.

iconographique. En mettant l'accent sur les éléments accidentels et en rendant flou les personnages représentés, Vermeer crée une ambiguïté qui questionne le processus visuel du spectateur en le faisant douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment. En conséquence, ce sont précisément deux systèmes qui s'opposent dans sa peinture: par rapport à la hiérarchie des sujets, la figure féminine semble être l'élément principal de ses tableaux, mais si on prend en compte la manière dont elle est peinte, elle devient secondaire [flou]. Inversement, une section peinte sur le mur du fond peut servir d'arrière-plan, mais aussi de focus visuel de la scène [net]. Contrairement à ses contemporains qui conservent l'unité du rapport optique/iconographique chère au mode pictural de la Renaissance italienne, Vermeer questionne le stade de la vision et le stade conceptuel. Quel est le focus visuel et quel est le focus iconographique dans sa peinture? « It depends on whether the mental or mechanical mode of establishing a focus receives priority ⁸⁰ ».

Filipczak y perçoit une référence au stade conceptuel de la vision tel que décrit par Descartes comme une opération de l'esprit nécessitant les habilités innées du spectateur à reconnaître les formes et les signes naturels⁸¹. Katherine Weber renchérit : « [Vermeer] peignait la manière dont nous voyons, pas seulement ce que nous voyons ⁸² ». Par ailleurs, Laroche suggère que l'intérêt de l'œuvre de Vermeer se retrouve spécifiquement dans la manière dont elle reproduit notre regard dans l'action quotidienne où « nous sélectionnons dans le chaos ⁸³ ». Le sujet dépeint donnant l'impression d'être regardé en périphérie : « Only Vermeer's works suggest that he lingered over what happens on the screen if the lens remains focused away from the ostensible main subject⁸⁴ ». Regardons, par exemple, la main de la jeune fille dans *Officier et jeune fille souriant*: « Only with its context this almost amorphous form can be identified as a hand, and even the nits specific action remains uncertain ⁸⁵ ». La théorie du doute de Descartes mentionne, à cet effet, que « la vérité se trouve au-delà du

⁸⁰ Filipczak 2006 : 272.

⁸¹ « [He] distinguished the mechanical stage of vision for which the camera obscura served as a model from the subsequent mental stage, which he thought took place in the brain. This stage is depending on the viewer's innate ideas and ability to recognize natural signs. » (Filipczak 2006 : 270)

⁸² Weber 1999: 126.

⁸³ Laroche 2007 :52.

⁸⁴ Filipczak 2006 : 270.

⁸⁵ Filipczak 2006 : 270.

visible⁸⁶». En ce sens, le rapport flou/net que met en scène la peinture de Vermeer, fait le passage entre un voir passif, inerte, devant la fenêtre albertienne, au travail du regard, par une genèse active-passive de la vision : « [...] tout un modèle d'engendrement des apparences se construit, au point où construire c'est voir⁸⁷».

Quoi qu'il en soit, la tendance du regard à vouloir définir le visible sera confirmée par Kandinsky et les tenants de la Gestalt-théorie qui nous apprendrons que la pression de la bonne forme est irrépressible pour le spectateur qui cherchera toujours à identifier et catégoriser le perçu parce que demeurer dans l'indécidable est source d'inconfort, voire d'angoisse⁸⁸. Nous constatons alors le fait suivant : il y a une scission entre « art » et « savoir », dans l'œuvre de Vermeer, l'un n'étant plus nécessairement au service de l'autre, comme dans la mimésis classique. L'interprétation du rapport fond/forme questionne les conditions de regard du spectateur que masque la position omni-voyante et omnisciente du spectateur supposée par la théorie albertienne de la peinture au profit de l'action représentée.

2.4.2.2 Le pan de peinture

L'origine du terme « pan » de peinture se retrouve dans la littérature du XIXe siècle, dans un roman de Marcel Proust, *La Prisonnière* (1988). Le terme « pan » est utilisé par Proust afin de décrire un élément de peinture de la *Vue de Delft*, œuvre de Vermeer, qui génère un effet puissant sur le personnage de l'écrivain Bergotte qui meurt, stupéfait par la vision d'un « petit pan de mur jaune » : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire [...] Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune⁸⁹ ». Ce qu'exprime ce témoignage littéraire est que l'effet propre de la vision d'un élément de peinture, sur le personnage, a lieu sans médiation de l'esprit sur les sens; qu'il y a un effet du « voir » qui est spécifique.

L'historien de l'art Didi-Huberman, dans un chapitre de son ouvrage *Devant l'image* (1990), différencie le détail iconique, le trait, qui sert le discours narratif, du détail

⁸⁶ Germain 2004 : 61.

⁸⁷ Buci-Glucksmann 1986 : 77.

⁸⁸ Lupien 2008 : 97.

⁸⁹ Proust 1988 [1923], III : 693.

pictural, qui correspond à un moment de peinture nous donnant à voir, par son caractère d'intrusion colorée, une tache plutôt qu'une forme mimétique. C'est dans cette ligne de pensée qu'il va reprendre l'expression « pan » de peinture, utilisée par Proust, afin de définir le symptôme de la peinture dans le tableau⁹⁰. Cela lui permet de mettre en lumière le fait que la couleur et la matière picturale peuvent être riches en contenus sémantiques indépendamment de toute traduction verbale, produisant un « punctum » chez le spectateur, généralement entendu comme émotions ressenties devant une œuvre.

Regardons, à ce titre, l'exemple qu'utilise Didi-Huberman afin d'explicitier ce point : l'éclat coloré au premier plan de *la Dentellière* qui occupe une aire si remarquable et si extensive qu'on se prend à lui supposer quelque étrange pouvoir d'éblouissement, d'aveuglement. Comme l'affirme l'auteur, il est difficile, dans ce cas, de parler de détail iconique, lorsque l'on sait que ce type de détail porte au discours, qu'il aide à raconter une histoire, à décrire un objet. Au contraire, une telle zone colorée et texturée s'épand brusquement et fait dans le tableau l'équivalent d'une détonation puisqu'elle contraste avec les deux traits blancs, les deux signes iconiques qui font références à des fils et qui se retrouvent entre les doigts de *la Dentellière*. Que représente alors cette opacité matérielle qui surgit du sac à coutures bleu qui ressemble à un coussin? Ce n'est ni plus ni moins qu'une coulée de peinture rouge ; un *dripping* rouge et blanc, rétorque Didi-Huberman⁹¹. Il s'effiloche devant le spectateur, comme affirmation subite de l'existence verticale et frontale du tableau : cette peinture liquide coule de haut en bas, décrivant « le jeu erratique d'un pinceau [...] qui aurait quitté sa capacité d'exactitude, de contrôle formel, comme dans le détail juste en face de la figure, les deux fils entre les doigts de *la Dentellière*⁹². » Comme c'est également le cas pour le flou, dans son œuvre, qui surgit en relation à une zone plus net du tableau, c'est spécifiquement le contexte mimétique d'où surgit le pan de peinture qui permet au spectateur de caractériser le perçu comme étant des fils rouges et blancs: « il [le pan de peinture] imite du fil, mais il n'est pas dépeint comme du fil, il est peint, peint comme

⁹⁰ Didi-Huberman 1990 : 271-318.

⁹¹ Didi-Huberman 1990 : 274.

⁹² Didi-Huberman 1990 : 275.

de la peinture ⁹³». C'est donc seulement le contexte figuratif qui entoure ce pan de peinture qui permet au spectateur de les identifier comme des fils.

Daniel Arasse précise que ce double traitement des fils s'adresse spécifiquement à la visualité du spectateur⁹⁴. En effet, la perspective ainsi que l'utilisation de la couleur jaune oriente notre regard vers le personnage féminin, concentré sur son travail. Cependant, les paupières baissées de la dentellière ainsi que la légère oblique masquent ce qui fait précisément l'objet de son regard, soit l'endroit exact où les deux fils blancs convergent. Le tableau rend ambigu la vision du spectateur en orientant son regard exactement là où la peinture l'empêche d'adopter la position omnivoyante supposée par la tradition albertienne. Par ailleurs, ce sont les fils rouges et blancs qui sortent du coussin comme autant de coulis de peinture qui s'adressent frontalement à son regard. La signification de ce tableau se retrouve précisément là, dans une dialectique qui inscrit le regard du spectateur entre visible et invisible : le personnage voit quelque chose que nous ne voyons pas et nous voyons quelque chose qu'il ne voit pas. Plus encore, on donne à voir au spectateur la peinture dans un état de matérialité qui, en faisant contraste avec l'exactitude de la représentation d'autres éléments du tableau, engage le spectateur non pas tant dans une réflexion sur l'*historia* racontée que sur les conditions de son regard.

Outre la *Dentellière*, précise Didi-Huberman, le rouge se retrouve souvent à l'état de « pan de peinture » dans l'œuvre de Vermeer. Le rouge est une couleur vivante, gai, vive, agitée, qui comporte une force immense et qui attire l'œil, affirme Kandinsky⁹⁵. Attirant l'œil, le rouge dans le chapeau du soldat dans *Officier et jeune fille souriant* le désappointe aussitôt : on y voit les traces de pinceaux, la matière peinture qui surgit. Ces « états autres » de la peinture dans le système représentatif du tableau ne prenant sens, pour le spectateur, qu'en fonction du tout⁹⁶. Il en va de même pour les étoffes, pannis, robes, rideaux et tapis qui agissent comme autant d'auto-représentation de la peinture elle-même, faisant osciller le regard entre le fond et la surface du tableau. Observons la délimitation problématique du chapeau de *La jeune femme au chapeau rouge* (fig. 2.24): vers l'intérieur, il tend à se

⁹³ Didi-Huberman 1990 : 275.

⁹⁴ Arasse 2001 : 154-162.

⁹⁵ Kandinsky 1954 : 158.

⁹⁶ Didi-Huberman 1990: 310.

confondre avec la masse des cheveux et devient ombre, creusant en profondeur le tableau ; vers l'extérieur, il produit au contraire un effet de matérialité qui surgit à la surface du tableau « qui tient à la fois du ouateux, de la flammèche et de la projection liquide ⁹⁷ ». Il est donc modelé à gauche et frontal à droite : « Son intensité picturale fait en sorte qu'il ne ressemble plus exactement à un chapeau, mais à quelque chose comme une immense lèvre, ou bien une aile ⁹⁸ ». Ces pans de peinture ne valent rien pour eux mêmes, pris séparément : ils n'ont aucune pertinence interprétative, relevant chacun de ce que Didi-Huberman nomme une *visibilité flottante* qui ne fait sens que lorsque le regard d'un spectateur se pose sur eux.

2.4.2.3 Le pointillisme

Utilisé couramment à l'époque, en peinture, ce procédé nommé pointillisme consiste à poser des gouttes de couleur figurant la réflexion de la lumière sur une texture. Partout où la lumière accroche un scintillement, il pigmente ainsi : « [...] application d'une couleur encore légèrement fraîche en touche un peu confondue sur les bords, qu'il dépose [...] au compte-goutte, suffisamment fluide pour qu'il s'étale un peu et suffisamment dense pour qu'il garde son relief ⁹⁹ ». Cependant, de la même manière que pour le « flou », Vermeer utilise à des fins strictement picturales un phénomène visuel observé dans la chambre noire. Examinons, à titre d'exemple, *La Laitière* : on constate qu'une disposition unique de grains de lumière se multiplie dans le pain de miche et le panier en osier du mur. L'emploi qu'en fait l'artiste est tout à fait originale et paradoxale puisque les gouttes lumineuses peintes se retrouvent sur des surfaces dont la texture matérielle interdit que s'y constituent des « cercles de confusion » tels qu'observés dans une chambre noire ¹⁰⁰. Dans la réalité observée de l'appareil, les cercles de confusion apparaissent, en effet, sur des surfaces brillantes, mouillées ou métalliques, frappées par un éclairage violent. Vermeer, en les situant délibérément là où ils ne peuvent apparaître techniquement, récupère un phénomène observé à des fins purement artistiques et confirme que « l'utilisation (déplacée) d'un phénomène visuel est partie intégrante des choix

⁹⁷ Didi-Huberman 1990: 316.

⁹⁸ Didi-Huberman 1990: 316.

⁹⁹ Huyghe 1968: 7.

¹⁰⁰ Arasse 2001 : 156-157.

artistiques de Vermeer ¹⁰¹». En conséquence, nous notons que la lumière se retrouve taillée dans autant de perles, de verres, de tissus, de mur, chaque élément de matière étant transformé en petits grains géométriques de couleur vive: « [...] lumière et couleur sont réfractées dans les tissus du peintre ¹⁰²».

Par ailleurs, René Huyghe affirme que le pointillisme constitue l'apogée de la technique de Vermeer puisque la couleur renonce à se limiter à une superposition de glacis strictement imitatifs et se retrouve dans la consistance de la matière réelle:

Elle va épanouir sa vie propre, dilater sa masse charnue, se gonfler, couler en filet, s'étaler en nappe savoureuse, mais elle s'astreint à une stricte discipline, elle ne s'écarte jamais de l'absolue vérité de la valeur colorée qui la relie à son modèle et la confond avec elle. [...] La différence est qu'elle ne s'efface jamais comme jadis dans l'anonymat de l'imitation, elle s'affirme, au contraire, mais sans jamais contredire le réel [...] c'est la justesse de l'œil qui rétablit le lien entre la matière des choses et la matière de la peinture [...]. ¹⁰³

Comme en témoigne également le pan de peinture, le pointillisme confirme le fait que Vermeer ne sacrifie ni l'imitation exigeante de la matière réelle ni l'exaltation de la matière picturale:

Il procède comme Cézanne, placé en face d'un dilemme analogue, et sollicité d'opter entre la solidité des formes de la tradition et la vibration de la couleur des impressionnistes [...] Cézanne, par un coup de génie, oblige la couleur, véhicule de la lumière, à suggérer son adversaire, la forme, par sa seule justesse et par sa plénitude. Vermeer agit de même: entre ces deux matières concurrentes et qui cherchent à se supplanter, la matière du réel et celle de la peinture, il ne choisit pas: il les conjure. ¹⁰⁴

L'utilisation du pointillisme lui permet donc de conjuguer matière peinture et matière lumière: « Il [Vermeer] ne cache pas le fait que le spectateur regarde une surface bidimensionnelle sur laquelle existe une représentation peinte d'un sujet tridimensionnel [...] les textures que créent l'artiste avec sa technique picturale rappellent sans cesse à

¹⁰¹ Arasse 2001 : 157.

¹⁰² Martin 2011 : 56.

¹⁰³ Huyghe 1968: 7.

¹⁰⁴ Diodato 2006: 38.

l'observateur qu'il regarde une peinture de la nature et non la nature elle-même¹⁰⁵. » Comme c'est le cas pour l'utilisation du flou et du pan de peinture, le pointillisme participe de ces « excès de visible » qui consistent à rendre de manière différée l'iconique au spectateur, nécessitant la participation de sa visualité : c'est précisément la « justesse de l'œil qui rétablit le lien entre la matière des choses et la matière peinture¹⁰⁶ ».

2.4.2.4 La géométrie vivante de la peinture

Dans la lignée d'Alpers qui justifie l'émergence d'un mode de représentation dit descriptif, au XVIII^e siècle, par une réduction de la narrativité des scènes de genre, engendrant une libération du descriptif, l'historien de l'art Jean-Louis Scheffer affirme que la restriction du catalogue iconographique de la scène de genre entraîne également une progression du formalisme dans la peinture¹⁰⁷. Il ne faut toutefois pas comprendre ici le terme « formalisme » au sens où le XX^e siècle l'entendra, mais dans le sens d'une certaine tendance à simplifier les formes, à les schématiser, à les réduire à leur essence géométrique; à faire coexister géométrie et instant narratif¹⁰⁸. En effet, en l'absence d'*historia* telle que définie par la tradition albertienne, l'uniformité de la lumière et la minimisation des ombres engendrent une expansion et une spatialisation des formes dans le pur éclat de leur apparence : « [...] la peinture éblouit le savoir de l'objet peint dans la lumière qui le fait voir¹⁰⁹ ». C'est ce qui nous permet de percevoir les formes féminines de manière particulièrement schématisées, comme en témoignent le nez, les phalanges de la main droite et les cheveux de la *Dentellière*, puis le collet de *La jeune femme à l'aiguière* et le corps monumental de la *Laitière*.

Par ailleurs, la multiplication des points de vue par une panoplie de détails, de textures et de reflets, dans l'œuvre, libère une sorte d'énergie qui génère des ouvertures, démontre Pierre Sterckx, tout au long de son livre intitulé *Les mondes de Vermeer* (2009). L'auteur s'inspire, à cet égard, du premier chapitre de l'ouvrage *Milles plateaux* de Deleuze (1980) pour

¹⁰⁵ Wheelock 1995 : 24.

¹⁰⁶ Marin 1994 [1986] : 240.

¹⁰⁷ Scheffer 1995: 86.

¹⁰⁸ Sterckx 2009 : 120.

¹⁰⁹ Arasse 2001 : 145.

expliquer qu'une énergie se libère d'une œuvre qui s'émancipe du carcan narratif par la profusion de divers « plis » qui mettent en péril l'opposition classique entre un régime molaire [grands ensembles, charge narrative, relation fond/forme] et moléculaire [Forme qui existe en tant que telle]. Pour cet auteur, les intérieurs de Vermeer explicitent particulièrement bien cette coexistence entre deux régimes de la peinture que masque la conception albertienne de la peinture. Ainsi, Sterckx explique que l'univers clos représenté par Vermeer, en s'éloignant des exigences de la narrativité, ouvre la représentation sur une distance locale mêlant fond et forme, entre premier plan et profondeur, qui donne à voir la « géométrie vivante de la peinture ¹¹⁰». L'œil du spectateur s'inscrit, en conséquence, entre deux strates du visible que Michel Serres nomme respectivement théâtrale, où se joue le lisible [le régime molaire] et abstraite, où se joue le visible [le régime moléculaire]¹¹¹.

Les forces dites *moléculaires* de la peinture, habituellement masquées dans un mode de représentation narratif, sont rendues visibles lorsque le fond et la forme se constituent comme un éternel aller-retour sur la surface libidinale du tableau, explique Sterckx¹¹². En effet, bien que Vermeer ne quitte jamais le seuil de la figuration, la représentation de la vie humaine se dégage à un point tel de toute référence aux textes de la tradition, dans sa peinture, que le descriptif, libéré, génère des interstices qui laissent poindre le régime moléculaire: « *L'abstraction*, chez Vermeer, ne suppose pas la séparation totale d'avec les images mais un certain degré incandescent ¹¹³». En résulte une communication entre chose reconnaissable et forme géométrique. Certaines incongruités se donnent à voir et font offense à l'espace scénographique : « On ne pourra jamais totaliser ce que la *Jeune femme en bleu* (fig. 2.25) et *L'astronome* (fig. 2.26) donnent à voir et ce que les personnages voient car le tableau bascule d'un monde à l'autre, d'une représentation à une présentation, d'un point de vue interne à un point de vue externe, d'une image à une géométrie ¹¹⁴».

Ainsi, lorsque la narrativité est réduite au minimum, le rapport entre fond et forme du tableau se brouille légèrement et il est possible d'appréhender certaines coïncidences

¹¹⁰ Sterckx 2009 : 71.

¹¹¹ Arasse 2001 : 99.

¹¹² Sterckx 2009 : 132.

¹¹³ Sterckx 2009 : 65.

¹¹⁴ Buci-Glucksmann 1996: 23.

visuelles où la vue en perspective accouche de petits plans géométriques, précise Sterckx¹¹⁵. Dans *L'Astronome*, l'espace représenté du tableau est clivé; dépliée entre surface et profondeur, la chaise sur laquelle est assis l'astronome devient, dans notre champ de vision, un losange qui affirme la perspective oblique sous laquelle elle se trouve prise. C'est ce qui fait dire à Sterckx que l'affirmation géométrique des formes ne sert pas la narrativité, que les objets désobéissent à leur rôle de motifs iconographiques et qu'il faut chercher leur sens ailleurs : « Peindre un rectangle perçu dans le piège de la perspective comme losange aussi stable et premier que son concept formel de base, c'est toute l'affaire des assiettes de Cézanne, qui ne sont ni rondes, ni ovales, et qui hésitent¹¹⁶. » Dans la *Jeune femme en bleu*, c'est le losange blanc de la lettre qui ne se laisse pas coincer dans la seule couche littéraire de l'œuvre. Le tableau est clivé par un pli audacieux: « il déplie la lettre entre surface et profondeur, entre l'actrice du tableau et son spectateur¹¹⁷ ». La lettre devient losange et le papier retrouve sa géométrie fondamentale : blanc, symétrique, plane. Le losange blanc ne lui favorise pas la lecture, ni le losange de la chaise de *L'astronome* ne lui favorise un appui. Il se produit un saut d'une strate à une autre : on passe du régime molaire au régime moléculaire et vice-versa. De tels fragments sont extrêmement ambigus : d'une part, ils s'inscrivent dans l'ensemble de la représentation et, d'autre part, ils s'en détachent. Ce sont des points géométriques parfaitement intégrés en leurs univers scénographiques autant qu'ils sont des trouées abstraites données à voir. Le passage de la strate liseuse à la strate losange remet en question la conception humaniste de la peinture basée sur le rapport fond/forme, puisque, ce lieu vide dans le « savoir » du spectateur s'ouvre à un potentiel non pas seulement narratif, mais méta-pictural, voir ontologique. Jean-Clet Martin dira que l'œuvre de Vermeer laisse paraître une quatrième dimension qui :

[...] naît dans le temps mais semble éternelle. [...] Une idée vraie suspendue là où seule l'intuition [expérience subjective de la vision] peut aller. [...] une vue sortie du temps, figé sous l'instant géométrique impossible à réduire à une époque datée, tant

¹¹⁵ Sterckx 2009 : 70.

¹¹⁶ Sterckx 2009 : 70.

¹¹⁷ Pour Deleuze, l'informel n'est pas la négation de la forme, mais la pose comme pliée. Les matières, c'est le fond et les formes pliées sont des manières. L'esthétique deleuzienne du pli d'appréhender les passages du molaire au moléculaire dans les œuvres de Vermeer.

elle se porte elle-même [...] une cause à soi tirant de son propre fond la puissance de perdurer dans l'être. Force éternelle de la vue, rayonnement interne.¹¹⁸

2.5 L'effet de la structure Vermeer

Dans cette section du mémoire, avons tout d'abord démontré que l'espace pictural des intérieurs de Vermeer participe de la perspective nordique qui rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne selon lesquels le tableau est une *vedute* ouverte sur le monde qui raconte une histoire (*historia*) empruntée au grands textes de la tradition. Au contraire, chez Vermeer, le contenu narratif des œuvres autorise une démarche descriptive qui admet tout un ensemble de stratégies visuelles qui vont se jouer du regard du spectateur. Nous avons démontré que la cohérence extérieure et objective de la scène albertienne est confuse chez le spectateur de Vermeer, ce qui pose d'emblée les conditions de regard du spectateur. Subséquemment, nous avons démontré que le tableau, qui se présente comme un espace clos, empêche le spectateur de se projeter dans l'espace représenté, puis nous sommes attardés sur différentes stratégies visuelles qui le font de l'évidence de ce qu'il voit vraiment, en reprenant les principales études qui ont traités de ce sujet. Ainsi, nous avons évoqué le « pan » de peinture comme accident de la mimésis que Didi-Huberman observe dans *la Dentellière*, l'obstruction visuelle qui, selon Daniel Arasse, empêche le spectateur de se maintenir dans l'espace du tableau, le jeu entre flou et net souligné par plusieurs auteurs (Arasse, Gowing, Filipczak) qui crée une forme de brouillage entre le fond et la figure, puis la géométrie vivante comme symptôme du moléculaire dans la représentation, évoquée par Pierre Sterckx. Au final, chacune de ces démonstrations contribue à illustrer qu'autant au niveau de l'espace représenté que du traitement plastique, les stratégies visuelles utilisées par Vermeer situent délibérément l'observateur sur le seuil de l'invisibilité, entre matière peinture et matière réelle, entre forme abstraite et forme reconnaissable, instaurant l'ambiguïté dans le déroulement du processus visuel qui engendre une scission de l'art et du savoir.

En effet, la mise à distance de l'observateur par l'objet même de son observation oriente son attention sur les éléments de peinture et ce, aux dépens de la narration: « De

¹¹⁸ Martin 2011 : 53.

même le regard du spectateur répondant à l'appel du tableau de Vermeer s'approche de la toile jusqu'à la myopie absolue [...] il découvre sur cette surface [...] la même étrange, paradoxale défaillance par excès de la description¹¹⁹». Sa peinture engage le regard du spectateur dans une aventure qui se détourne du réel représenté en l'invitant à assembler des tons et des valeurs, voire à se perdre dans l'excès de la matière qui lui est exposée. L'espace représenté favorise donc l'émergence d'un «voir» habituellement masqué par la théorie albertienne de la peinture ; plus précisément, sa peinture libère des éléments de structure et de picturalité généralement cachés par la mimésis classique : «[...] la structure, selon une longue tradition méditerranéenne, c'est ce qui soutient la forme, ce qui la construit sans se laisser voir [...] Ce pivot bascule avec Vermeer et ce caractère énigmatique provoqué par l'ambiguïté qui règne entre structure et image apparaît ici comme une prémisse à la modernité en peinture, modernité entendue comme *allant à l'encontre des codes de la traditions*¹²⁰. »

Dans le prochain chapitre, nous nous arrêterons sur un certain nombre de motifs iconographiques propres aux intérieurs de Vermeer qui participent de cette affirmation d'une conception de la peinture qui empêche le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne en le renvoyant, par le travail de l'imagination, à une invisibilité que la représentation picturale ne fait que pointer. Nous verrons également que l'aporie de la vision ne constitue pas en soi une perte de sens mais un gain ; l'ambiguïté des éléments représentés devenant polysémique dans l'esprit du spectateur.

¹¹⁹ Marin 1994 [1986] : 248.

¹²⁰ Sterckx 2009 : 71.

CHAPITRE III

LES INTÉRIEURS DE VERMEER : L'ENJEU NARRATIF DU SILENCE

Afin d'explorer l'ensemble des stratégies visuelles mises en œuvre par l'artiste qui affirment une conception de la peinture qui diffère des principes de la Renaissance italienne, nous allons procéder, dans un deuxième temps, à une analyse plus approfondie du thème iconographique et des éléments représentés. Nous verrons que l'aporie de la vision, dans son œuvre, se retrouve également au niveau du message verbalisé qui fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë et qui empêche le spectateur d'adopter la position omni-voyante supposée par la théorie albertienne. Nous verrons que la signification excède largement le visible sur la surface peinte : ce qui est représenté ne « dit » pas tout et le « vrai » tableau se poursuit dans l'esprit du spectateur, au-delà de l'image.

Nous étudierons systématiquement comment la thématique, les personnages, leurs activités et les objets représentés font « dire » à la peinture que la vision est équivoque en dissimulant un sens caché-invisible qui renvoie toujours le spectateur, par le travail de l'imagination, à se formuler diverses hypothèses de manière à tenter de comprendre en quoi réside le vrai sens de l'histoire qui est dépeinte.

3.1 Le vraisemblable et le silence chez Vermeer

L'ensemble des peintures de Vermeer qui nous est parvenu forme un corpus de 35 tableaux. Mis à part 8 toiles dont le sujet est soit mythologique, religieux, scientifique ou urbain, 26 correspondent à des scènes d'intérieurs paisibles composées d'objets silencieux et de femmes tranquilles. Comme l'évoque Albert Blanckert, la typologie des intérieurs représentés par Vermeer est tout d'abord ancrée dans une tradition iconographique bien établie: scènes de musiques, scènes galantes, servantes et maîtresse, femme ou homme seul(e) dans un intérieur (libation, lettre, toilette, besogne utile)¹.

Nous avons expliqué, dans le premier chapitre, que les peintres de scènes d'intérieur, durant la deuxième moitié du siècle, se sont détachés, plus que leurs prédécesseurs, de l'idée derrière la forme représentée, faisant le passage de la représentation symbolique à l'indécision morale. En conséquence, le talent de l'artiste dont l'imagination est plus libre envahit la composition et permet le déploiement d'une manière personnelle de sentir et de concevoir les œuvres. Vermeer se distingue de ses contemporains par les transformations révolutionnaires qu'il apportera à ces thèmes récurrents de l'iconographie contemporaine². En nous livrant des personnages totalement éloignés des vicissitudes de l'existence, plongés dans les petits fragments de la vie, il semble se désintéresser complètement de la réalité historique, des troubles divers dont l'époque est pourtant affectée, préférant nous offrir l'image d'un monde serein, paisible. Que lit la *Liseuse* ? À quoi songe la *Laitière* ? Ce sont des questions sans réponses, l'incertitude des lieux où elles se nidifient en étant également assujetti. L'espace du dehors est d'ailleurs complètement silencieux : aucune rumeur ne pénètre la maison, aucun bruit n'arrive jusqu'à la pièce où un personnage lit, médite, joue d'un instrument. Germain Bazin dira que « nul artiste n'a suggéré de manière aussi prenante, par des moyens en apparence d'une simplicité nue, la vie silencieuse des êtres et des choses ³ ». Comme nous l'avons soulevé dans le premier chapitre, à prime abord, le silence

¹ Blanckert 1995: 18.

² Wheelock 1983 : 23.

³ Bazin 1950: 37.

omniprésent dans lequel sont absorbés les personnages peut néanmoins s'expliquer par l'idéologie imagée des protestants-ascétiques auquel est associée l'éthique baptiste telle que l'a définie Max Weber: « Il faut que l'individu se taise afin que s'établisse ce profond silence de l'âme dans lequel, seul, on peut entendre la parole de Dieu ⁴ ».

La portée de ce « silence » signifie toutefois davantage : il indique que Vermeer extrait, plus que ses contemporains, toute *historia* évidente, rendant impossible une analyse autant du point de vue du réalisme que de la méthode iconographique panofskienne. À cet égard, l'historienne de l'art Marjorie Wieseman observe que Vermeer privilégie le silence au détriment de ce qu'était réellement la vie intérieure de la maison familiale, à l'époque : plusieurs tâches quotidiennes sont peu dépeintes, tandis que d'autres, telles que coudre, sont choisies par l'artiste en fonction de l'atmosphère silencieuse qu'elles permettent d'illustrer : « Si tous les sujets de tableaux se trouvent bien dans la vie, le réciproque n'est pas vrai : des pans entiers de la vie sociale, et donc de la vie quotidienne, n'y laissent que des traces infimes⁵. Les activités choisies, telles que lire, écrire, jouer d'un instrument de musique, soutiennent davantage le thème narratif du silence qu'elles ne consistent à dépeindre une réalité de l'époque : « [Vermeer] jette (le réel) dans ses ténèbres et ses étincellements pour le brasser et le transfigurer au brasier de son alchimie personnelle ⁶ ».

Par ailleurs, sous l'apparence d'une scène de la vie quotidienne qui semble s'ouvrir sur une réalité observée, le tableau ne fait que créer une *illusion* de réalité. L'ambition suprême des peintres du XVIIe siècle, s'il faut en croire van Hoogstraten⁷, consistait précisément à *nous faire croire* à la réalité des scènes illustrées : « faire de la peinture une exacte restitution de la réalité serait réduire sa vocation, nier qu'elle a une épaisseur et qu'elle est le fruit d'une vision de l'artiste ⁸ ». En ce sens, il ne faut pas se demander comment la réalité est-elle dépeinte mais plutôt comment la représentation fait-elle croire qu'elle copie la réalité, nous suggère Philippe Hamon⁹. Les procédés utilisés par les artistes ne visant pas à

⁴ Weber 2009 : 40-42.

⁵ Todorov 1993 : 44.

⁶ Huygues 1968: 6.

⁷ Wheelock 1995 : 78.

⁸ Didi-Huberman 1990 : 287.

⁹ En littérature, la structure du roman est souvent comparée à celle de la scène de genre, en peinture en ce qu'elle nécessite une interprétation de type littérale plutôt qu'allégorique ou historique.

mettre en scène une copie d'un réel observé, mais plutôt le *vraisemblable* définit comme un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur qui assure la lisibilité du message « par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de réel¹⁰. » En conséquence, la représentation donne à voir des « détails concrets » issus de « la collusion directe d'un référent et d'un signifiant¹¹ ». Subséquemment, le tableau se développe de manière à permettre au spectateur d'adhérer au monde de la représentation, en faisant le passage de la narration à la troisième personne, le « il », implicite au récit allégorique ou mythologique, au « on » de l'anecdote, précise Linda Delisle¹². Le réel revenant à titre de signifié de connotation (extra-texte), cela implique que les détails qui le dénotent signifient « nous sommes le réel », produisant un *effet de réel* qui interpelle le spectateur par le sentiment de familiarité que le tableau évoque. En ce sens, le vraisemblable de la scène de genre, explique René Payant, a l'apport majeur, dans l'histoire de la peinture figurative, d'avoir réhabilité la dimension pragmatique du discours que la scène d'histoire masque lorsqu'elle situe le spectateur dans une relation de pure vision, comme si le tableau était simplement vu (la fenêtre sur le monde) et ne s'adressait pas directement à lui¹³.

La thématique du silence et la présence du vraisemblable, dans les intérieurs de Vermeer, s'affranchissent ainsi d'une conception de la peinture basée sur le principe de la fenêtre albertienne qui situe le spectateur à un point précis, *devant* le tableau et à partir duquel son regard est orienté de manière à se construire le récit regardé. L'enjeu narratif du silence, en taisant spécifiquement toute référence explicite à une *historia*, est d'une nature autre que celle auquel fait référence Fumaroli lorsqu'il mentionne que la peinture est « l'école du silence » au sens où elle est « [...] une poésie muette¹⁴ ». La peinture de Vermeer n'est pas une poésie muette ; elle s'éloigne, au contraire, de toute référence explicite aux grands textes de la tradition. Le « silence », chez Vermeer, est de nature davantage épistémologique que

¹⁰ Delisle 1986 : 129.

¹¹ Delisle 1986 : 124.

¹² Delisle 1986: 33.

¹³ Payant 1980 : 259.

¹⁴ Fumaroli 1998 : 5.

thématique : il participe, nous le verrons, de cette scission entre art et savoir en affirmant une conception de la peinture qui s'oppose à celle de la mimèsis classique.

Nous démontrerons, au courant du chapitre, que les divers motifs iconographiques utilisés par l'artiste ne visent qu'à réaffirmer la dimension pragmatique masquée par la définition albertienne du tableau en renvoyant le spectateur, par le travail de l'imagination, à une invisibilité que la représentation ne fait que pointer. La littérature ne précédant jamais la peinture, dans ses œuvres, elle s'écrit dans l'imaginaire de chacun des spectateurs. Nous verrons que le savoir n'étant jamais directement issu du rapport forme/contenu, propre à la mimèsis classique, il résulte davantage d'un discours au « on » qu'engage le tableau avec le spectateur qui, en ne lui disant pas tout, l'oblige à se formuler des hypothèses sur le sens de ce qu'il voit.

3.2 Les personnages anonymes

L'historien de l'art Aloïs Riegl, dans son ouvrage majeur de l'histoire de l'art *Das holländische Gruppenportrat* (1902)¹⁵, met en place une méthode d'analyse d'images non-albertiennes en prenant pour objet d'étude les portraits hollandais. Il détermine que leur particularité consiste à avoir mis en scène un art de l'intériorité par la relation que le tableau établit avec le spectateur, en rendant les figures à la fois proches et inaccessibles. Ce type de représentation de l'intériorité est également présent dans les intérieurs de Vermeer où, dans 24 de ses peintures d'intérieur, le personnage principal est une femme. D'abord, les personnages féminins attirent le regard du spectateur dans la mesure où, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, les points de fuite et les couleurs utilisées orientent notre regard vers elles. Par ailleurs, les personnages secondaires, souvent incarnés par des servantes ou des soldats, jouent une fonction déictique dans le tableau ; en figurant l'acte d'énonciation à même l'énoncé, ils attirent notre regard et le dirige vers le personnage principal. En effet, présentés soit de dos ou encore le visage de profil, les personnages secondaires captent notre attention, la lumière et la couleur jouant un travail rhétorique

¹⁵ Important livre dans l'histoire moderne de l'art qui met en place une analyse d'œuvres d'art qui diffère de celle de la méthode iconographique en s'intéressant à l'histoire de la relation entre les spectateurs et les œuvres.

essentiel à cet effet¹⁶. Alberti nomme *commentateur* ces personnages secondaires dont la fonction consiste à être embrayeur de l'énoncé en redirigeant notre attention vers le centre thématique du tableau (le personnage féminin). Todorov note également, à cet égard, que « la non-coïncidence des deux centres complique l'interprétation, les accents thématique et pictural du tableau étant en distribution inverse¹⁷. » À titre d'exemple, dans *Le soldat et femme riant*, l'importante masse noire du chapeau du soldat, présenté de dos, oriente notre regard spécifiquement vers le personnage femme situé en face de lui. Dans *La Servante et la lettre*, c'est le visage de la servante, illuminé, qui oriente notre œil vers sa maîtresse, assise, en train de composer une lettre.

Toutefois, nous notons une exclusion graduelle, au fil du temps, des personnages secondaires dans l'espace représenté. En effet, Vermeer réduit progressivement le nombre de personnages représentés pour nous donner à voir les femmes seules. Notre hypothèse, à ce sujet, est que Vermeer élimine, du même coup, toute résonance érotique explicite que la présence de personnages secondaires peut engendrer, simplifiant davantage la narration de manière à rendre énigmatique le message verbalisé par l'œuvre. À la fin de sa carrière, l'apogée de ce dispositif pictural consiste à suggérer la présence d'un personnage secondaire dans un hors champ de la représentation. Il nous faut regarder le sourire que jette *La joueuse de guitare* spécifiquement là où le cadre est coupé, cette zone absente de notre visualité qui capte l'attention du personnage représenté et demande au spectateur de s'imaginer une invisibilité pointée par la représentation.

Par ailleurs, les lieux, *filtrants*, contribuent à simplifier la narration en ne s'intéressant jamais aux causes qui feraient le malheur et/ou le bonheur de ses protagonistes. Dépourvues de toute fébrilité, de tension ou de nervosité, l'expression des visages féminins reste impassible, nous rappelant que Vermeer peignait « un monde de sérénité, antithétique des troubles de son époque¹⁸ ». Le visage peint à moitié dans l'ombre de la *Femme à la balance* et de la *Jeune Femme assoupie* masque l'émotion du personnage qui ne devient qu'un: « [...] glissement dans les pièces silencieuses, des lèvres entrouvertes, un joli front

¹⁶ Delisle 1986: 39.

¹⁷ Todorov 1993 : 122

¹⁸ Noel 2009 : 90.

lisse, une nuque qui s'incline avec grâce, des paupières baissées ou un regard limpide, des doigts qui effleurent le clavier ou les cordes¹⁹». Lorsqu'on « [...] sait que le visage humain est la clé de l'interprétation psychologique, et que la psychologie des personnages est au centre de l'attention du peintre, cela signifie qu'on ne veut pas dire les choses clairement²⁰», précise Todorov. Par ailleurs, lorsqu'elles ne sont pas présentées en angle ou de dos, c'est l'expression énigmatique de leur visage qui a pour but de surmonter tout ce qu'il y a « d'impulsif et d'irrationnel, de passions et d'intérêts subjectifs dans l'homme naturel²¹ ». Ce type de représentation de l'intériorité, en même temps qu'il correspond à l'éthique baptiste selon laquelle taire les passions permet d'entendre la parole de Dieu, s'éloigne d'une conception albertienne de la peinture impliquant que le pouvoir du tableau réside dans sa capacité à rendre l'émotion des acteurs de la scène par l'expression de passions.

À la lumière de ce que nous venons de démontrer, nous pouvons affirmer que les figures peintes par Vermeer s'apparentent davantage à des archétypes qu'à des personnages. En effet, chronologiquement, depuis *Jeune femme assoupie*, les femmes peintes sont anonymes, elles apparaissent comme des motifs interchangeable : « l'utilisation des mêmes modèles d'une peinture à l'autre en accentue la relation inter picturale au détriment toujours du référent. On ne voit que l'emprunt; un type et non un personnage relevant plus du répertoire de formes que de la réalité²² ». Barthes dira que cette particularité de la représentation de la figure féminine est issue de la tradition iconographique de l'époque dans laquelle « la femme n'est donnée à voir que dans son rôle instrumental, comme fonctionnaire de la charité ou gardienne d'une économie domestique. C'est l'homme et l'homme seul qui est humain²³ ». Quoi qu'il en soit, l'accent étant moins mis sur l'expression des figures représentées que sur leur appareil, ce sont les costumes qui, par le rendu des textures et des couleurs, attirent l'œil du spectateur. En conséquence, les personnages répondent davantage à un intérêt visuel que narratif ou psychologisant.

¹⁹ Huyghe 1968 : 8.

²⁰ Todorov 1993: 121.

²¹ Weber 2009: 40-42.

²² Delisle 1986 : 178.

²³ Barthes 1986 : 24.

3.3 Les activités introspectives

L'espace représenté et les personnages secondaires orientant notre regard vers le personnage féminin, leur intériorité leur est toutefois préservée par la représentation lorsqu'elles «accomplissent tous les actes muets où l'esprit s'applique et pourtant se détend : écrire, soupeser une perle, en mirer d'autres dans une glace, regarder couler un filet de lait, peindre, faire de la musique, méditer, rêver²⁴». Les différentes activités qui occupent les personnages représentés se distancient donc d'une gestuelle sociale ou religieuse riche en signification explicite; elles sont sans littérature, sans théâtralité. Laroche analyse les différentes activités dépeintes chronologiquement dans l'œuvre de Vermeer et détermine qu'elles se déploient dans un passage de l'ensommeillement vers l'enseulement: au départ, le personnage féminin est endormi dans les tons terreux de bruns et de rouge [*Jeune femme assoupie*] puis, il se réveille dans des accords aériens de bleus [*Femme debout au virginal*]. Sterckx suggère que ces deux types d'activités engagent deux régimes spécifiques de l'image que nous considérons comme autant de « seuils » adressés à l'intention du spectateur: il s'agit des activités « à tête baissée » puis « à tête relevée²⁵ ». Les têtes de ces personnages ont en commun de n'être jamais expressives ou narratives: soit elles sont territorialisées dans la maison, soit elles se déterritorialisent vers un ailleurs. Voyons voir, plus spécifiquement, de quelle manière ces deux types d'activités dépeintes par l'artiste empêchent le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture en préservant aux personnages une intériorité qui leur est propre.

3.3.1 Les activités à têtes baissées

Michael Fried associe les notions de silence et de solitude aux thèmes et aux effets de l'absorbement²⁶. Cet historien de l'art met en place une méthode d'analyse des images non-albertiennes, antithéâtrales, qui s'opposent aux structures que soutiennent l'action. Il note, à cet effet, que la structure de l'absorbement est profondément antithéâtrale en ce qu'elle

²⁴ Huyghe 1968 : 9.

²⁵ Sterckx 2009 : 12-15.

²⁶ Michael Fried explique que la dominance de l'absorbement dans la peinture des années 1750-1755, en France, s'inscrit dans la réaction anti-rococo apparue quelques années auparavant (1747). Cette réaction est caractérisée par un rejet de la peinture exquise, sensuelle et décorative qui régnait depuis une trentaine d'années. On souhaite faire revenir la peinture à une essence plus sérieuse, à la moralité et aux principes esthétiques atemporels du grand art (les Anciens). (Michael Fried : 44-50.)

s'oppose à la conception albertienne de la peinture selon laquelle le pouvoir du tableau réside dans sa capacité à rendre l'émotion des acteurs de la scène par l'expression de passions. Jean Baudrillard précise qu'il n'y a rien de moins théâtral que l'absorbement où « toute l'intensité est repliée vers l'intérieur, vers l'opération interne de la règle, à la différence de la scène et du spectacle, qui sont ouverts au regard ²⁷ ».

À cet égard, les activités à « tête baissée » décrivent bien la structure de l'absorbement : l'action étant suspendue au profit d'une capture de l'attention des personnages représentés, cela a l'effet d'un « retrait » de leur monde environnant et l'activité dans laquelle est plongé le personnage, en taisant toute expression de passions, neutralise toute portée narrative. La structure de l'absorbement agit alors comme un seuil adressé au spectateur, une barrière qui fait « dire » à la peinture que tout n'est pas donné à voir. En effet, par l'absorbement que décrit le personnage féminin, celui-ci génère son propre espace, un « privé du privé » marqué par une opposition et une dissociation de l'espace qui l'entoure à l'intérieur même du tableau. Ce « privé du privé » signifie au spectateur que l'espace du personnage se referme sur lui-même à l'intérieur même de la représentation. Diodato mentionne que « les sujets paraissent totalement concentrés dans les actions de façon qu'ils s'expriment complètement au travers d'elles ²⁸ » et Sterckx précise que baisser la tête veut dire « ne jouir que de soi ²⁹ ». C'est précisément ce dispositif de « l'absorbement de l'image en elle-même » que donne à voir la *Liseuse* : le visage et la main du personnage s'axent simultanément en direction de l'objet d'attention (la lettre). L'absorbement du regard est prolongé par le corps du personnage et agit comme une clôture à l'espace même qui l'entoure. Le reflet du visage dans la fenêtre contribue à resserrer l'arène autour d'elle.

Par ailleurs, l'ombre dessinée au-dessus de l'orbite des personnages à tête baissée, par les effets de regard impénétrables qu'elle décrit, contribue à rendre ces femmes interdites, intouchables. Itay Sapir précise que lorsqu'une ombre est posée sur les yeux d'un personnage, cela contribue à rendre l'effet de « yeux invisibles ». Il nomme ce phénomène « métonymie de la cécité » et, par association, cela indique qu'on ne peut jamais deviner

²⁷ Baudrillard 1983: 181.

²⁸ Diodato 2006 : 8.

²⁹ Sterckx 2009 : 13.

précisément sur quoi les personnages posent leur regard. Cela rompt radicalement avec les principes de la Renaissance italienne, explique-t-il :

L'aporie de la vision pose d'emblée les conditions de regard du spectateur, l'empêche d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Non seulement par des moyens conceptuels-par le message verbalisé qui fait « dire » à cette peinture que la vision est ambiguë, opaque et fragile, mais aussi par le déroulement même du processus visuel- de ce regard posé par le spectateur sur le tableau.³⁰

En conséquence, cela implique que le spectateur comme « public » situé devant le tableau est nié par la structure même de l'œuvre. En effet, la représentation de l'absorbement empêche le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture en ne lui permettant jamais de comprendre ce qui fait précisément l'objet du regard du personnage. Absorbées dans leur tâche, ces femmes ne nous disent rien sauf leur intériorité et peut-être, d'une certaine manière, notre propre expérience visuelle en tant que spectateur « absorbé » par l'image. En ce sens, ces tableaux incarnent une sorte de mise en abîme de notre propre relation au tableau; nous sommes absorbés par la représentation, fascinés par le caractère mystérieux de ce qui nous est donné à voir, comme ces femmes sont absorbées dans leur activité. Vermeer aurait, à cet égard, transformé les conventions de la peinture qu'il connaissait en renouvelant les règles de certains types de représentations de femmes dans les intérieurs³¹. Wieseman émet l'hypothèse, de son côté, que la conception de la peinture qu'affirme Vermeer « intégrité, concentration et précision » s'oppose à la conception albertienne en ce que l'absorption des personnages fait écho à celle de l'artiste à son travail.

3.3.2 Les activités à têtes relevées

Ces activités décrivent des personnages qui sont tout aussi absorbés mais dont l'objet de leur regard est déterritorialisé ; ancré ailleurs que dans l'espace représenté. Ces personnages se refusent un espace clos et transpercent l'espace du tableau. Leurs mains sont ancrées dans une action à l'intérieur de l'espace représenté, tandis que leur regard est dirigé

³⁰ Sapir 2005 : 9.

³¹ Wieseman 2011: 89.

vers un hors-champs; vers un lieu que notre position de spectateur nous empêche de bien voir (vers une fenêtre, par exemple). On ne sait, en conséquence, si les figures vont faire quelque chose ou viennent de le faire; soit leur regard implique un arrêt de mouvement, soit le mouvement lié à une action prend une autre direction que celle du regard; le geste se déploie dans l'image mais il n'est pas durable. Suspendues entre deux instants, ces personnages féminins expriment deux directions et deux temporalités (le présent et le futur) à la fois : « C'est un passage que peint Vermeer [...] Il peint un suspens. Entre quelque chose qui a eu lieu et quelque chose qui va avoir lieu... ce qui est engagé s'interrompt. Et va reprendre ³²».

Laroche nomme «procédé de dissociation» ce qui sert spécifiquement à créer, entre le spectateur et le tableau, une interaction efficace où «l'action immobile du personnage est activée par un point d'ancrage qui se situe entre le spectateur et la représentation ³³». Ce point d'ancrage n'appartient ni au monde du tableau ni à celui du spectateur, il se situe entre lui et le tableau ; entre le personnage et l'action qu'il est en train d'accomplir. Il est spécifiquement là, entre l'action exécutée par les mains et le visage relevé du personnage, comme nous pouvons le constater dans *L'Astronome*, *La jeune femme à l'aiguillère*, *Dame au collier de perles*, *Dame écrivant une lettre et sa servante* et *La femme au luth*. Lorsque le regard du personnage se tend vers l'extérieur, nous sommes dans la « thématization du pouvoir-voir du personnage³⁴», précise Philippe Hamon, et cela devient moteur d'une dynamique narrative chez le spectateur.

En conséquence, la représentation empêche le spectateur d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture : l'action représentée étant suspendue par l'image, plutôt que de mettre en scène l'expression claire d'une passion, elle invite le spectateur à questionner l'ambiguïté du moment représenté. Le tableau engage donc celui qui le regarde dans une relation qui n'est ni passive, ni contemplative ; il suscite un déplacement entre sa visualité et son imaginaire : le spectateur est amené à décider du « avant » et du « après », à s'imaginer le moment absent de la représentation où l'action vient de se réaliser ou se réalisera. *La jeune femme avec une servante tenant une lettre* va cesser d'écrire, elle va parler, tendre la main... C'est à partir du

³² Bonafoux 1992 : 20.

³³ Laroche 2007: 91.

³⁴ Hamon 1981: 174.

visible, de ce qui représenté, de ce « point d'ancrage » que le spectateur est renvoyé à un au-delà de la vision, à s'imaginer la suite des choses.

3.4 Les objets représentés : des motifs récurrents

De même que pour les personnages représentés, les mêmes motifs se déclinent comme dans des variations, d'une toile à l'autre, renchérissant la relation interpicturale et l'impression d'unité des intérieurs de Vermeer plutôt qu'une symbolique particulière. Cela contribue à clore l'espace représenté sur lui-même, puis à minimiser la portée narrative; à rendre la peinture antithéâtrale. Ces objets récurrents sont la chaise en cuir à clous de cuivre et aux montants en lion, les tentures persanes aux plis profonds, les tapis de table aux tentures persanes aux plis profonds, le pichet de faïence blanche, les perles, les assiettes, les plats, les vases chinois, les lettres, les cartes, les carrelages à damiers, les fenêtres, le tapis oriental, les vestes jaune à fourrure d'hermine, les colliers de perles, les tableaux ... Mêmes les couleurs, jaunes et bleues, reviennent comme des motifs récurrents³⁵. Vermeer réduit la portée narrative de l'image en montrant peu de choses et toujours les mêmes; il raconte moins des histoires qu'il ne crée une impression de déjà vu autant par la familiarité du sujet que par la répétition du même intérieur, des mêmes motifs.

La récurrence des accessoires et des décors, par variation et répétition, contribue à isoler l'espace représenté du monde extérieur. En conséquence, la représentation neutralise le réalisme, d'une toile à l'autre, en le dénonçant comme artifice. En effet, le refrain que composent les motifs et la fonction signifiante des emprunts constitue un signe dans sa valeur de représentation « comme représentation d'une représentation ³⁶ ». On reconnaît déjà la constance que mirent les cubistes à limiter leur répertoire à une guitare, un compotier, un paquet de tabac et un journal. À cet effet, Schefer précise que « [...] les figures et les objets servent l'alphabet, épèlent un dispositif purement fictif, sans fonction. Ils se sont vidés de tous affect, de toute mémoire. Par l'habitude d'être là ³⁷ ». Nous verrons que les détails séculiers qui sont subordonnés aux actions, dans les scènes religieuses, mythologiques et allégoriques, selon la mimésis classique, deviennent autonomes dans les intérieurs de

³⁵ Koning 2001 : 18.

³⁶ Damisch 1972: 132.

³⁷ Schefer 1995 : 16.

Vermeer. Structurellement, les objets servent à équilibrer la composition du tableau puis, conceptuellement, ils s'éloignent des exigences narratives reliées à l'*historia* en ne demandant aucune culture préalable afin d'être compris; en conséquence, ils font « dire » à la peinture que ce qui est donné à voir est équivoque et stimulent, en conséquence, l'imaginaire du spectateur.

3.4.1 Le rôle structurel

En obscurcissant toute portée narrative évidente, le rôle structurel que jouent les objets dans la représentation est accentué. En effet, le positionnement des objets répond tout d'abord aux principaux défis qu'engendre la transposition d'une perspective nordique dans la représentation d'un intérieur [scène de genre ou nature morte], à la base conçue pour la représentation d'une vue large [cartographie, paysage]. La multiplication des points de distance qui en découle, ayant pour effet de confronter l'avant et l'arrière-plan du tableau, génère des disparités dans l'œuvre. Afin d'atténuer cet effet, les artistes ajustent les proportions et les positions des objets représentés de manière à équilibrer la composition³⁸. Barthes précise que les objets représentés, dans les peintures hollandaises, s'inscrivent dans une « scénographie du positionnement » qui met en place un espace topologique de fonctions et non de formes³⁹. Dans un tel type d'espace, c'est la valeur dite « d'usage » des objets, plutôt que leur symbolique, qui est retenue: « Chaque objet est accompagné de ses adjectifs [...] ouvert et étalé ⁴⁰ ». Les tableaux accumulent « [...] les vibrations secondes de l'apparence, car il faut incorporer à l'espace humain, des couches d'air, des surfaces, et non des formes ou des idées ⁴¹ ».

Ces « vibrations secondes des apparences » que confèrent les objets au tableau prennent également en charge la fonction phatique du regard par l'*effet de réel* qu'elles suscitent⁴². En effet, les qualités esthétiques des objets attirent le regard du spectateur dans

³⁸ Cela est particulièrement visible dans *Dame écrivant une lettre et sa servante*, *La leçon de musique*, *Jeune fille au verre de vin*, *Le verre de vin*, *Une femme debout à l'épingle*, *L'atelier du peintre*, *Le Concert* et *La lettre*.

³⁹ Barthes 1981 : 24.

⁴⁰ Barthes 1981 : 21.

⁴¹ Barthes 1981 : 20-21.

⁴² Jakobson 1966 : 31-41.

l'œuvre en mettant en place une atmosphère feutrée propice à l'écoute: « les objets et les sujets ne comptent que comme taches de couleurs, ils sont des choses identifiées par la lumière⁴³. » Par ailleurs, l'œil est séduit par la diversité, la profusion, la richesse, la variation des vues, les angles et les positions de présentation, bref, par la mise en scène du « désordre » des objets. Les qualités esthétiques des objets contribuent donc à affirmer la dimension pragmatique du tableau en attirant le regard du spectateur dans l'œuvre. Dans *la Laitière*, c'est précisément le désordre des objets au premier plan qui, en basculant vers l'œil du spectateur, l'oriente par la suite dans l'œuvre : le regard voit l'ordre se clarifier par le volume du corps de la femme, puis la tension s'évacuer par le mince filet de lait.

3.4.2 Les objets silencieux et l'ouverture sémantique

Plusieurs artistes du temps de Vermeer respectent la tradition iconographique des emblèmes, forte en Hollande, en se référant principalement au livre d'emblèmes de Jacob Cats et au lexique allégorique extrêmement célèbre en son temps, l'*Iconologia* de l'italien Cesare Ripa (1593). S'inscrivant dans la tradition aristotélicienne du rapport didactique image/concept, le traité de Ripa dresse toute une taxinomie des vertus et vices accompagnés de leurs allégories visuelles. Bien que certains contemporains de Vermeer restent étroitement associés à cette méthode de définition visuelle, Vermeer s'en dégage notablement; ses objets, comme ses personnages, se taisent. À ce titre, les analyses au réflectogramme à infrarouges ont révélé une occultation volontaire de divers objets à connotations symboliques dans les tableaux de Vermeer: « as recent studies emphasized, the unreadability of his faces and the lack or ambiguity of narrative clues leave viewers confused about what is happening in the scenes [...] He even eliminated conventional iconographic motifs he had already painted⁴⁴ ». À titre d'exemple, un examen radioscopique dévoile que, dans *Jeune fille assoupie*, un chien dans l'encadrement de la porte ainsi qu'un homme se tenaient au préalable dans la pièce du fond : ils ont toutefois été recouverts de peinture, ouvrant du même coup le caractère sémantique de la composition à plus d'une interprétation possible⁴⁵. Pareillement, le peigne et

⁴³ Diodato 2006 : 8.

⁴⁴ Filipczak 2006 : 271.

⁴⁵ Schneider 1994 : 25.

le miroir, couramment conjoints à la représentation de la jatte, selon la tradition hollandaise des emblèmes, symbolisant la pureté et l'innocence, ont été dissimulés de peinture grise, dans *Jeune femme à l'aiguière*, obscurcissant par le fait même le sens de l'œuvre, en ne laissant voir que la jatte comme « vestige » iconique du tableau. Dans *Femme à la balance*, c'est un luth que Vermeer élimine (signifiant traditionnellement le monde sensuel) ainsi qu'une carte murale (signifiant le monde physique).

Arthur K. Wheelock fait, à cet égard, la constatation suivante : « Un des aspects les plus remarquables du génie de Vermeer est la nature insaisissable de ses intentions [...] Il a évité de faire ouvertement des déclarations didactiques. Au lieu de recourir à des gestes explicites ou à des objets ayant un sens iconographique sans équivoque, il transmet la signification par l'ambiance ⁴⁶ ». Depuis sa première scène d'intérieur, *Jeune fille assoupie*, les éléments représentés se refusent d'alimenter des anecdotes : rien d'anecdotique ni d'amusant, qu'une distance froide qui nous rend étranger à la scène. Sterckx traduit ce phénomène par l'analogie suivante : « Ses œuvres ne sont pas des mélodies, mais des accords. Elles extraient l'harmonie de la mélodie comme Vermeer extraie la narrativité de la peinture ⁴⁷ ». Aucun trajet narratif, dans son œuvre, n'est concluant, résume Schefer :

Les espaces sont nettoyés. Balais posés sur les murs comme de gros pinceaux : une brosse de peintre placée dans le portrait ou l'autoportrait d'espaces : il vient lustrer le carrelage, en effacer la poussière, d'en finir le poli pour aider au glissement des palets de lumière, d'en déloger un surcroît d'ombres, faire de ces dalles de la perspective, sur la scène de l'histoire, place nette de tout résidu allégorique. Le rendu précis, net des surfaces est tel que les personnages deviennent des fonctions du plan, des charnières de son articulation. La servante polit la surface dans le fond du tableau, lave, inonde, éponge, les autres personnages tendent de petits écrans à la lumière, offrent, versent des liquides à son soutien, lait, vin. ⁴⁸

Si Vermeer occulte l'information fournie par les éléments représentés et cela, au détriment d'une narration explicite, les moyens conceptuels utilisés font « dire » à la peinture que le message verbalisé est ambigu. Itay Sapir, en se référant lui-même à Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte* (1979), affirme que la présence de sens « vide », dans un tableau, n'est jamais sans signification bien qu'il ne véhicule pas d'informations précises en regard du

⁴⁶ Wheelock 1995 : 154.

⁴⁷ Sterckx 2009 : 31.

⁴⁸ Schefer 1995 : 89.

rapport symbolique de la mimésis classique selon lequel chacun des éléments représentés constitue une « unité visuelle de savoir »⁴⁹. Aussitôt que nous abordons les œuvres de Vermeer autrement que selon un angle d'analyse de type allégorique ou historique⁵⁰, on découvre qu'elles ne sont pas a-signifiantes et que c'est précisément à partir d'un ancrage narratif *minimal* que s'ouvre l'imaginaire du spectateur, invité à se jouer par complétion les pistes narratives du tableau. Les conditions de possibilités de l'œuvre, appréhendées autrement que selon la conception albertienne de la peinture, résident dans une scission entre l'art et le savoir, le spectateur étant invité à se construire, pour lui-même, la signification laissée *ouverte* par l'image. Subséquemment, ses œuvres ne peuvent être que plus riches en significations puisque *polysémiques*.

Prenons, pour exemple, *La laitière*, dans laquelle le mur du fond laisse voir les traces d'un accrochage, d'un clou arraché. Le « savoir » véhiculé par cette trace du clou reste ambigu si l'on cherche sa signification selon la tradition humaniste et plus spécifiquement en regard de la méthode iconographique Panofskienne (forme/contenu). Toutefois, nous savons qu'il était coutume de positionner un tableau sur le mur du fond de manière à susciter des appels de sens chez le spectateur, à l'époque. Vermeer nous donne à voir la représentation d'une surface de mur sur lequel il a volontairement rendu visible la trace d'un clou retiré, suggérant qu'il y avait, au préalable, un tableau ou une carte accroché qui, traditionnellement, commente ou développe la scène principale, en suscitant des appels de sens. La signification de ce clou peut, en conséquence, être riche si on l'aborde autrement que selon le rapport symbolique forme/contenu: il peut être appréhendé comme un signe indiciel de la peinture capable de déclencher, dans l'esprit du spectateur, des scénarios et des hypothèses diverses, l'invitant à y accrocher sa propre histoire. L'œuvre, flottante sémantiquement, ne vient jamais confirmer ou infirmer ces hypothèses, ne faisant que déclencher diverses énonciations mentales tout aussi véridiques et vraisemblables les unes que les autres.

Voyons voir un certain nombre de motifs iconographiques récurrents dans les intérieurs de Vermeer qui, à l'instar de ce clou, font « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, stimulant en conséquence l'imagination du spectateur. Nous verrons que ces

⁴⁹ Sapir 2005 : 5-7.

⁵⁰ Voir à ce sujet Arasse 2001 : 58-75. Il démontre qu'une analyse iconographique est vouée à l'échec pour l'analyse des œuvres de Vermeer. Chacun des historiens de l'art qui s'est évertué à cette tâche arrive à une conclusion qui diffère de celle des autres.

différents motifs suggèrent un monde extérieur à l'espace forçlo représenté et renvoie, au final, le spectateur à une invisibilité que l'image ne fait que lui pointer.

3.4.3 Les objets comme indices ouverts

Le souhait de Pline l'ancien était que la peinture travaille à promettre ce qu'elle ne montre pas; que les tableaux se déclinent comme de perpétuelles invocations du lointain⁵¹. Vasari, au milieu du XVIe siècle, synthétise cet objectif de la peinture en une fonction décisive : la qualité essentielle du beau style est la « grâce » qui excède la mesure et qui apparaît entre le « vu et non vu ⁵² ». Pour Daniel Arasse, Vermeer réalise cette tâche d'une manière particulière : « sa peinture promet ce qu'elle cache et fait espérer ce qu'elle ne montre pas (...) sa peinture n'est pas là pour faire connaître son objet mais pour rendre celui qui regarde témoin d'une présence ⁵³ ». En ce sens, les intérieurs de l'artiste visent la fin extrême de la peinture: rendre l'absent présent.

La singularité de la peinture de Vermeer consiste à rendre compte de cet objectif tout en se dégageant des grands principes de la Renaissance italienne qui permettent au spectateur d'adopter une position omni-voyante et omnisciente. En effet, Vermeer utilise un certain nombre de motifs iconographiques qui suggèrent un monde extérieur à la scène représentée de manière à rendre « l'absent » présent, faisant « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, qu'elle ne voit pas tout. Ce que ces différents motifs donnent à voir est précisément le pendant conceptuel de l'aporie de la vision du spectateur évoquée dans le deuxième chapitre lorsque le déroulement même du processus visuel l'empêche de prendre une position omnisciente face au tableau. L'imaginaire du spectateur prend le relai du visible lorsque les pistes narratives présentent dans l'œuvre lui demandent d'être attentif à quelque chose qui est absent de sa visibilité, qui se retrouve dans un temps ou un espace autre que celui représenté et l'empêchent de prendre cette position omnisciente supposée par la théorie albertienne⁵⁴.

⁵¹ Pline l'ancien 1985 : 66.

⁵² Vasari 1981 : 19.

⁵³ Arasse 2001 : 162.

⁵⁴ Arasse 2001 : 163.

Ces différentes références au monde extérieur sont symbolisées, dans le champ pictural, sous forme symbolique du monde naturel et social, notamment par les motifs de la fenêtre, de la lettre, du tableau et de la carte. La précision avec laquelle Vermeer organise l'exclusion du monde extérieur et son retour sous forme allusive dans le tableau se marque d'ailleurs au fait que ces motifs ne se présentent jamais plus de deux à la fois. En économisant avec rigueur les allusions associées aux objets relais du monde visible, Vermeer obscurcit l'anecdote, rend moins explicite le sens de l'action et renforce la relative incommunicabilité du contenu. En conséquence, ces motifs font office de passage entre le dedans et le dehors, se déclinant comme des ouvertures par lesquelles la vie se prolonge et soutiennent, par le fait même, le « silence » caractéristique des tableaux du peintre en obscurcissant toute forme de « savoir » directement issue du visible. En effet, plutôt que de constituer les symboles explicites d'une réalité extra-picturale signifiante (littéraire), qui susciteraient des appels de sens, ces motifs se composent comme de strictes « allégories de la vue » comprises comme « splendeur et toute-puissance du voir ⁵⁵».

À cet égard, Jonathan Crary compare le format des intérieurs de Vermeer à celui de la chambre noire⁵⁶ dans lequel l'observateur regarde une image du monde extérieur projetée par l'interstice d'une petite fente de lumière. Le motif de la fenêtre, présente dans 15 des intérieurs de Vermeer, incarne symboliquement une frontière entre deux espaces mitoyens antithétiques, un intérieur et un extérieur : « la fenêtre sépare l'espace du dedans, référé à celui du peintre et reproduit sur la toile, et le monde extérieur ⁵⁷ ». Ce que ce motif donne à voir sur l'extérieur n'est jamais rendu visible au spectateur : soit les fenêtres sont fermées, soit leur angle de présentation en fait de véritables murs de lumière. Agissant comme cadre, dans le tableau, elles pointent l'invisibilité même d'un espace public qui existe au-delà de l'espace représenté. La fenêtre de Vermeer est donc conçue autrement que selon la métaphore albertienne du tableau qui la rend symbolique d'une ouverture sur le monde en positionnant le spectateur omniscient devant le spectacle qui lui est donné à voir.

En ce sens, explique Crary, l'espace intérieur du tableau fait écho à celui de la chambre noire, le monde extérieur revenant sous forme de tableaux et de cartes sur les murs du fond.

⁵⁵ Buci-Glucksmann 1986 : 29.

⁵⁶ Crary 1990: 43-44.

⁵⁷ Noel 2009: 155.

Ces motifs iconographiques ne sont pas choisis en fonction de leur portée narrative, mais plutôt de manière à mettre en scène une vision allégorique du « voir » lui-même; la peinture d'une peinture ou l'image d'un territoire, précise Buci-Glucksmann⁵⁸. De la sorte, l'artiste, en ne s'intéressant plus à peindre l'absolu ou le divin, délaisse toute référence allégorique au profit de récupération de diverses représentations du monde. Nous verrons que ce que le tableau met en scène sont des images du « voir » choisis par l'artiste qui amènent le spectateur à s'imaginer ces « ailleurs » pointés par le tableau. Ce que le visible donne à voir n'est donc pas l'idéal ou l'Esprit telle que le souhaitait les tenants de l'école classique de la peinture, mais ce qu'Hegel nomme être le talent de l'artiste, comme nous le rappelle Jean-Clet Martin:

Rien de surnaturel en ce monde. La nature ne dépend que d'elle, elle est elle-même sa cause, sa propre création. [...] En se suffisant à soi, il [l'artiste] ne cherchera pas de signe en amont pour justifier sa lucidité : captation d'une lumière qui va montrer la chose de l'intérieur comme le ferait une camera obscura, une machine à vision [...] sa clarté s'anime elle-même sur la toile de l'esprit, luit comme une perle.⁵⁹

Voyons voir maintenant quels sont les divers motifs utilisés par Vermeer qui contribuent à mettre en scène cette aporie de la vision spécifique de son œuvre qui empêche le spectateur d'adopter la position omni-voyante supposée par la définition albertienne de la peinture en l'obligeant, au contraire, à s'imaginer ce qu'il ne voit pas.

3.4.3.1 Le tableau dans le tableau

13 des tableaux de Vermeer comportent au minimum un tableau-dans-le-tableau, à l'arrière-plan: on décompte 6 paysages dont 1 marine [on pourrait même compter 3 paysages de plus peints sur les couvercles d'instruments de musique], 4 tableaux religieux [deux *Moïse sauvé des eaux*, un *Jugement dernier* et un *Christ en croix*], 1 figure de Cupidon reprise dans 3 œuvres différentes, 1 scène de genre reprise 2 fois [*L'entremetteuse* de Dick van Baburen], 1 portrait et 1 nature morte aux instruments de musique. On a pu attribuer 2 toiles originales citées par Vermeer : *L'entremetteuse* de Dick van Baburen, peinte en 1622, présente à la fois

⁵⁸ Buci-Glucksmann 1986 :30.

⁵⁹ Martin 2011 : 34.

dans *le Concert* et la *Femme assise devant sa virginal*, puis *Le Christ en croix*, peint par Jacob Jordaens, à l'arrière-plan de *l'Allégorie de la foi*⁶⁰.

L'emploi d'un « tableau dans le tableau », dans la tradition hollandaise, est courant. Avant d'exercer un effet théorique, il confirme le rapport étroit que la peinture entretient avec le cadre dans lequel se déroule la vie concrète des habitants. Eddy de Jongh s'est toutefois intéressé au commentaire emblématique et moral qu'ils apportent à la scène principale. Il indique, à cet effet, que les tableaux-dans-le-tableau suscitent *un appel de sens* qui surgit de la confrontation entre le sujet principal et le sujet secondaire⁶¹.

À première vue, les tableaux-dans-le-tableau de Vermeer ne diffèrent pas fondamentalement de cette tradition. Cependant, c'est dans la manière de les intégrer à son espace que Vermeer se démarque de ses contemporains. Prenons pour exemple *L'Entremetteuse* de Dick Van Baburen, citée à la fois dans *le Concert* et dans *Femme assise devant sa virginal*. Force est de constater que Vermeer en a réélaboré la composition originale, la citation étant, dans les deux cas, « inexactes, déformée, jouée pour être soumise à l'organisation du tableau ⁶² ». Dans *Femme assise devant son virginal*, les dimensions sont plus imposantes et le format a changé : il acquiert une allure nettement plus verticale alors qu'il est en fait horizontal, ce qui renforce l'impact visuel de la citation. Pour autant, le tableau est tronqué en hauteur et en largeur par le bord de la toile. Force est de constater qu'il a été modifié afin de répondre à un souci d'équilibre. À ce sujet, Filipczak mentionne : « The most striking example is the *Finding of Moses* that is huge in *Femme écrivant une lettre et sa servante* and small in *L'astronome* even though it hangs closer rather than further away ⁶³ ». Dans le cas du *christ en croix*, cité dans *l'Allégorie de la foi*, ce sont les éléments représentés qui sont modifiés par l'artiste : l'homme, monté sur l'échelle derrière la Croix, est éliminé, tout comme la figure de Marie-Madeleine, rendant l'image moins dramatique que l'original, au profit de l'effet visuel qui en résulte : « loin d'être fidèles ou réalistes, loin de dégager simplement une leçon morale ou emblématique claire, les représentations de

⁶⁰ Arasse 2001 : 52. Les deux tableaux se retrouvaient chez la belle-mère de l'artiste Maria Thins où il est allé vivre après son mariage.

⁶¹ Jongh 1971 : 146.

⁶² Arasse 2001 : 54.

⁶³ Filipczak 2006 : 271

tableaux échappent chez lui à toute saisie simplificatrice⁶⁴. Dans le *Jugement dernier*, à l'arrière-plan de *Femme à la balance*, le tableau est investi d'un sens moral et religieux, mais la connotation précise reste impossible à déterminer : « tout ce passe comme si Vermeer faisait jouer le motif courant du tableau-dans-le-tableau de façon à la fois à faire entendre qu'il y a « du sens » et à interdire toute prise claire et distincte de ce sens⁶⁵. Pour ce tableau, la science iconographique autorise 5 hypothèses aussi divergentes que vraisemblables, recense Arasse⁶⁶. Cela met en évidence le fait que la signification allégorique est volontairement incertaine et que l'approche iconographique complique plutôt qu'elle ne contribue à en expliquer le sens⁶⁷. De la même manière, la signification du tableau représentant Cupidon, à l'arrière-plan de la *Jeune femme assoupie*, a suscité diverses interprétations aussi valable les unes que les autres ; le tableau ne venant jamais confirmer ou infirmer leur validité⁶⁸.

Le projet même de Vermeer semble être de vouloir ouvrir la portée sémantique de l'œuvre tout en rendant indécidable la lisibilité de ce qui est visible. Face à ce constat, Laurence Gowing affirme que la fonction première de ces tableaux-dans-le-tableau n'est pas de constituer un énoncé moralisant, mais de « purs phénomènes visuels, des surfaces plates, tonales⁶⁹ ». Leur intérêt ne réside pas dans chacune des œuvres prises séparément où ils se retrouvent, mais bien dans le tout qu'ils forment : le tableau-dans-le-tableau agit comme un motif iconographique récurrent dans l'œuvre de Vermeer qui, chaque fois, se constitue comme une surface d'inscription venant, d'une part, accentuer la frontalité de l'image et, d'autre part, expliciter le scénario récurrent selon lequel Vermeer conçoit son art :

Being indistinct, the picture-within-the-picture retained its associational capacities without having sufficient detail to distract attention from the main human subject [...] Furthermore, turning the framed pictures into flattened patterns [...]

⁶⁴ Arasse 2001 : 53.bi

⁶⁵ Arasse 2001 : 58

⁶⁶ Ces hypothèses sont attribuables à Albert Blankert, Arthur Wheelock, Nanette Salomon et Ivan Gaskell. Voir Arasse 2001 : 59-60.

⁶⁷ Arasse 2001 : 59-60.

⁶⁸ Arasse 2001 : 62. Les diverses analyses comptabilisées par l'auteur sont celles de Swillens, Madlyn Khar, Gowing, Blankert, Montias.

⁶⁹ Gowing 1952 : 22.

reaffirmed the back the back wall as a reference plane [...] That Vermeer changed the size and shape of the pictures [...] provides further evidence of artistic license.⁷⁰

Ces motifs iconographiques contribuent à taire toute référence explicite à une *historia* et résistent à une interprétation de type allégorique. Vermeer réfute la position omnisciente du spectateur devant le tableau : sa vision est ambiguë puisqu'elle ne lui donne pas à voir l'ensemble des pistes de réponses pouvant donner un sens univoque au tableau. En atténuant la portée symbolique de chacun des tableaux cité, Vermeer amène le spectateur à saisir ces points d'ancrage conceptuels pour reléguer à son imaginaire le soin de réfléchir le sens de l'œuvre.

3.4.3.2 La carte géographique

La carte géographique est citée 6 fois dans l'œuvre de Vermeer. L'emploi d'une carte, dans un tableau, au XVIIe siècle, correspond à un type de culture où des relations nouvelles s'établissent entre artistes et cartographes, les Hollandais étant les premiers véritables producteurs de cartes murales. Comme le mentionne Svetlana Alpers, qui a également longuement écrit sur la relation entre peinture et cartographie⁷¹, à cette époque: « [...] il n'y a sans doute jamais eu, à un moment de l'histoire et dans un autre lieu, une telle rencontre entre la cartographie et la peinture⁷² ». Aussi précise-t-elle que nulle part ailleurs, au XVIIe siècle, les cartes n'ont eu une présence picturale aussi puissante que celles figurant dans les intérieurs de Vermeer. Dans *L'art de la peinture*, Vermeer va jusqu'à signer l'immense carte qui envahit l'arrière de sa composition, l'associant pour toujours à son art de peintre. Le motif de la carte, chez Vermeer, est donc *défonctionnalisé*: l'univers cartographié ne fait que traduire une prise de pouvoir visuelle de l'artiste sur son monde : « si la carte est peinte pour être visible, elle ne l'est pas pour être lisible⁷³. » Elles décrivent un monde « qui

⁷⁰ Filipczak 2006 : 271.

⁷¹ Voir Alpers 1983 : chap. IV, 119-168.

⁷² Alpers 1983 : 73.

⁷³ Arasse 2001 : 143.

n'est pas décrit mais qui se décrit lui-même dans ses propres termes, en termes de lumière⁷⁴».

Ainsi, l'influence de la cartographie, dans la peinture de Vermeer, correspond tout d'abord à l'affirmation d'une conception de la représentation de l'espace qui diffère de celle de la fenêtre albertienne. Comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, de la même manière que les cartographes, Vermeer a réalisé des images difficiles à embrasser d'un point de vue omniscient comme le soutient la conception albertienne de la peinture, renchérit l'auteure: «Échappant ainsi au modèle italien de l'art, leurs œuvres n'apparaissent pas comme une fenêtre mais comme une carte, une surface sur laquelle s'étale le monde assemblé⁷⁵». À cet égard, Buci-Glucksmann, dans un essai intitulé *L'œil cartographique de l'art* (1996), étudie précisément la relation qui s'établit entre carte [ou représentations du monde] et peinture, du Moyen Âge à aujourd'hui, en situant les premiers symptômes de l'influence de la cartographie sur la représentation de l'espace, en peinture, dans la *Chute d'Icare*, de Bruegel, où le regard plongeant du spectateur est suscité par une surélévation de l'horizon: «Il [Bruegel] échappe à la structure cadrée du paysage dans la fenêtre propre à la tradition italienne en pratiquant une géographie du regard qui envahit le tableau⁷⁶». Buci-Glucksmann caractérise un tel type de représentation de l'espace de topographique. En outre, elle précise que l'espace topographique se manifeste de trois manières spécifiques dans l'espace Vermeerien: par la présence d'un point de vue panoramique [affirmation de la surface], d'un point de vue invisible du peintre [multiplication des points de vue dans l'œuvre] et d'un rapprochement visuel du spectateur de l'espace représenté [légère contre-plongée et surélévation de l'horizon]⁷⁷.

Par ailleurs, Buci-Glucksmann stipule que la carte, lorsqu'elle est utilisée comme motif iconographique, se décline comme autant de fenêtres philosophiques sur le monde : elle suggère un monde extérieur à la scène représentée, un lointain inaccessible ; une invisibilité pointée par la représentation. Ainsi, la représentation de la carte ne réfère à aucun texte de la tradition, ne sert pas la narration d'une histoire précise, mais ouvre la peinture sur un ailleurs,

⁷⁴ Gowing 1952 : 41.

⁷⁵ Alpers 1983 : 75.

⁷⁶ Buci-Glucksmann 1996 : 20.

⁷⁷ Buci-Glucksmann 1996 : 25.

un plus grand qu'ici. Elle se constitue comme un artefact visuel montrant le monde, absent de la représentation, ce qui contribue à empêcher le spectateur d'adopter la position signifiante omnisciente suggérée par la conception albertienne de la peinture : « entre l'univers et l'intimité, le proche et le lointain, l'ici et le là bas, l'instant et l'intemporel [...] La carte comme la lettre redouble l'allégorie : elle est l'absent et le monde présent, l'invisible rendu visible. C'est la rencontre de l'impersonnel et de la singularité ⁷⁸ ». La carte traite de l'invisibilité du monde et Vermeer, en la mettant sous les yeux du spectateur, pointe « le visible d'un invisible projeté et écrit, ou cet espace ambigu qui va du visible à l'invisible ⁷⁹ ».

3.4.3.3 La Lettre

La lettre est le centre d'attention du personnage principal de 6 des œuvres de Vermeer. Soit elle est lue (*La liseuse, la Jeune femme en bleu*), en train d'être écrite (*Dame écrivant une lettre et sa servante, Dame écrivant une lettre* (fig. 3.1) ou reçue (*Maîtresse et sa servante et La lettre*). La Hollande de cette époque favorise ce type de communication moderne par un service postal efficace et facilité par le degré d'instruction élevé des habitants. Il n'est donc pas étonnant de voir les lettres gagner le terrain de l'image⁸⁰. Mais, chez Vermeer, l'utilisation de la lettre comme motif iconographique est ambiguë « Que dit la lettre ? La dame est-elle éprise ? Jettera-t-elle la missive ou lui obéira-t-elle, attendant le moment propice pour gagner la sortie en se faufilant à travers les pièces inondées de soleil?⁸¹ ».

Il faut regarder, à titre de comparaison, l'utilisation que fait Metsu du motif iconographique de la lettre. Systématiquement, Metsu narrativise un incident dont Vermeer suspend le déroulement. Dans une *Jeune fille lisant une lettre* (fig. 3.2), Metsu narrativise la scène en représentant une jeune fille pressée par sa lecture qui abandonne un dé à coudre au premier plan. De plus, la scène fait explicitement allusion à la conjugalité puisque, selon la tradition des emblèmes, le chien fait référence à la fidélité et la marine, à l'arrière-plan, réfère

⁷⁸ Buci-Glucksman 1996: 62.

⁷⁹ Buci-Glucksman 1996 : 65.

⁸⁰ Arasse 2001 : 152.

⁸¹ Noel 2009: 89.

à l'amour. La seule marine que Vermeer dépeint, dans *La lettre d'amour*, est en partie cachée par la tête de la servante et ne semble servir que d'arrière-plan à la scène. Par ailleurs, la tradition iconographique de l'époque associe la lettre à la musique de manière à nous donner un indice sur son contenu sensuel, évoquant une correspondance entre amoureux. Dans *La Leçon de musique* et *La Lettre d'amour*, Vermeer, plus que ses contemporains, obscurcit toute référence supplémentaire à ce propos, se concentrant exclusivement sur la relation intime du personnage au contenu de la lettre. L'historien de l'art Eddy de Jongh, qui aborde les œuvres hollandaises selon la tradition iconographique des emblèmes fait, à cet égard, l'observation suivante : « Les représentations de Steen s'expliquent en général mieux que celles de Metsu, Metsu est la plupart du temps plus compréhensible que Dou. Dou donne à son tour plus de prise que Vermeer ⁸² ».

La gestuelle ou la mimique des personnages étant nulle, chez Vermeer, la lettre contribue à affirmer l'absorbement du personnage dont l'intériorité est inaccessible au spectateur : « la lettre substitue ou représente des faits ou des états d'âmes invisibles ⁸³ ». Dans *La Liseuse*, le dédoublement du regard du personnage féminin, dans la fenêtre, accentue l'attention portée sur la lettre en même temps qu'il resserre l'arène autour du personnage de manière à obscurcir la présence de tout autre indice narratif.

Le motif de la lettre, chez Vermeer, plus que ses contemporains, nous introduit donc au dialogue avec l'absent « dont nous ne connaissons jamais les reproches, les plaintes et les aveux ⁸⁴ ». Cela n'empêche pas l'allusion narrative, mais la lettre a cela de particulier, chez Vermeer, qu'elle n'est associée à aucun autre motif iconographique qui donne de manière équivoque une information précise sur son contenu. Bien que l'œuvre de Metsu peut paraître ambiguë à certains égards, comme pour la plupart des scènes de genre de la deuxième moitié du XVIIe siècle, elle est construite pour être narrative : son œuvre reste inscrite dans la longue tradition albertienne de l'*historia*. En effet, sa peinture met en scène un agencement d'actions et de passions et le dévoilement d'un message que les différents signes du tableau ont pour vocation de désigner clairement. Son œuvre est donc soumise à un principe démonstratif. Pour Vermeer, en revanche, la peinture est avant tout monstrative : elle est

⁸² Jongh 1971 : 183.

⁸³ Arasse 2001 : 149.

⁸⁴ Bazin 1950: 96-97.

« une connaissance qui doit permettre de représenter toutes les idées ou tous les concepts que l'ensemble du monde visible peut nous donner ⁸⁵ », comme le souligne Samuel van Hoogstraten. En conséquence, elle fait, sur le spectateur, l'effet d'un mystère et l'invite à s'interroger sur ses propres capacités de lecture, mais aussi sur les pouvoirs mêmes de la peinture. L'œuvre de Vermeer se construit donc sciemment de manière à suspendre le sens de l'œuvre, en s'écartant des traditions narratives du genre. En conséquence, elle stimule l'imagination du spectateur, invité à se formuler, par complétion, l'histoire qu'elle raconte ; le « voir » devenant ainsi, dans son œuvre, une forme élevée du « savoir. »

3.5 La place du spectateur dans l'œuvre

Nous avons spécifié, tout au long de ce mémoire, que la singularité de Vermeer consiste à avoir établi un rapport paradoxal entre ses intérieurs et la visualité du spectateur : le tableau met en place différents « seuils » iconographiques, plastiques et spatiaux préservant à l'image une intériorité auquel le spectateur n'a pas accès, en orientant délibérément son regard vers une invisibilité que le tableau lui pointe. Comme le précise Sapis, cette aporie de la vision pose d'emblée les conditions de regard du spectateur lorsqu'elle l'empêche d'adopter cette position omni-voyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture. Ainsi, nous avons démontré qu'autant les moyens conceptuels font « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, que le déroulement même du processus visuel du regard posé par le spectateur sur le tableau. Riegl précise que c'est en se constituant comme l'expression la plus subjective de la vie intérieure que l'art hollandais sollicite la participation du spectateur dans l'intériorité spirituelle du tableau en lui demandant d'être « attentif à quelque chose qui n'est pas visiblement présent ⁸⁶. »

En questionnant la dimension pragmatique des œuvres de la modernité artistique, donc la relation des spectateur aux œuvres, dans son ouvrage *La place du spectateur* (1990), Michael Fried s'est intéressé à la problématique de la place que doit réserver le tableau au spectateur en abordant le problème de la théâtralité dans la peinture française de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il soutient l'hypothèse selon laquelle la modernité des œuvres est

⁸⁵ Van Hoogstraten 1678 :24-25.

⁸⁷ Riegl 2008 : 11.

proportionnelle à leur refus de la théâtralité au sens où Denis Diderot dénonce, dans un certain théâtre, « une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public ⁸⁷ ». Il recense deux conceptions de la peinture qui, à cet égard, vont nier la position omnisciente d'un spectateur situé passivement, *devant l'image*, comme dans un théâtre, à l'instar de la fenêtre albertienne. D'une part, il affirme que la conception dramatique de la peinture ferme le tableau au spectateur et que, d'autre part, la conception pastorale l'absorbe complètement dans l'œuvre.

Nous pourrions émettre l'hypothèse que ces deux conceptions d'une peinture antithéâtrale, anti-albertienne, qui nient la position omnisciente du spectateur, comme dans un théâtre, se conjuguent déjà dans l'œuvre de Vermeer, un siècle plus tôt. En effet, toute l'originalité de la peinture de Vermeer consiste à nier la position d'un spectateur passif, « devant » le tableau, en autorisant diverses stratégies visuelles qui rendent ambiguës le déroulement des processus visuels et conceptuels en l'inscrivant dans un incessant va et vient entre absorbement et mise à distance, entre « un dedans qui s'exporte et un dehors qui s'invagine ⁸⁸ ». Le spectateur est, en conséquence, non pas amené à se formuler, dans l'immédiat, l'histoire qui lui est racontée par le tableau, mais à subjectiviser différentes sensations temporelles et spatiales masquées par le système de représentation classique.

3.5.2 La temporalité du tableau

La temporalité de la durée, représentée dans les intérieurs de Vermeer, a cela de particulier qu'elle suspend l'action et l'expression des personnages représentés dans des poses naturelles de l'absorbement. En cela, elle s'oppose à la conception albertienne de la peinture selon laquelle le pouvoir du tableau réside dans sa capacité à rendre instantanément l'émotion des acteurs de la scène par l'expression de passions. À ce titre, Michael Fried analyse la thématique de l'absorbement, dans la peinture française du XVIII^e siècle, (Greuze, Van Loo, Chardin, Vien) et affirme que les images canoniques de ce type de représentation se caractérisent spécifiquement par une temporalité qui se détache de l'instantanéité propre à la peinture théâtrale qui soutient un propos narratif :

⁸⁸ Sterckx 2009 : 45.

Mais les tableaux de genre de Chardin comme avant lui ceux de Vermeer [...] préfèrent représenter une pause naturelle de l'action qui, semble-t-il, va recommencer peu après. Tout deux parviennent presque à convertir la durée réelle, le passage même du temps où l'on se tient face à la toile, en un effet purement pictural. Tout se passe comme si le spectateur percevait dans la stabilité et l'immutabilité de l'image non pas une propriété matérielle et nécessaire de la toile, mais la manifestation d'états d'absorbement qui n'adviennent que pour durer, et pour ainsi dire l'absorbement de l'image en elle-même [...] ces images incarnent une nouvelle vision- dénuée de toute note moralisante.⁸⁹

Ce que Fried souligne est, d'une part, que la représentation de l'absorbement, en entraînant l'image à se replier sur elle-même, se dégage de la représentation théâtrale conçue comme une *vedute* ouverte à la visualité du spectateur. D'autre part, il souligne qu'en amenant le spectateur à regarder le tableau autrement que selon l'exigence classique de l'instantanéité qui donne à voir le moment idéal d'un évènement dramatique dépeint, l'image de l'absorbement convertit en un « effet purement pictural » le passage du temps où le spectateur se tient devant la toile. Dans l'œuvre de Vermeer, c'est spécifiquement l'utilisation du flou qui convertit picturalement la temporalité de la durée, le *un peu avant* ou *un peu après*. En ce sens, la durée représente précisément « [...] ce qui ne cesse de se modifier [...] Il faut que quelque chose subsiste [...] mais ce qui demeure ne cesse pas de se modifier par transitions douces. [...] il faut un geste, une attitude par lesquels le passage même du temps deviendra sensible⁹⁰ ».

C'est donc spécifiquement en se dégageant du carcan narratif et des exigences de l'instantanéité que la perception du spectateur s'étale dans le temps du parcours suivi par le regard :

L'œuvre de Vermeer marque un détachement par rapport à toute tentation narrative ou psychologisante car son sujet réel n'est pas le personnage, mais le temps, celui qui absorbe en lui le personnage, la suspension silencieuse du temps [...] Le génie propre de Vermeer est de l'avoir dégagé [l'art hollandais] du carcan narratif pour lui faire atteindre la lisière d'une vision intemporelle.⁹¹

Ainsi, c'est notre regard, amené à lire le tableau, qui va redonner sa courbure au visage de *Jeune fille au turban* qui pivote pour relier, nouer, tisser à elle notre regard qui correspond à la finalité du mouvement de rotation de sa tête: « La peinture donne l'impression qu'une

⁸⁹ Fried 1990: 52.

⁹⁰ Lamblin 1987: 490.

⁹¹ Noel 2009 : 234-35.

fraction de seconde, un instant avant l'image donnée par le tableau, la jeune fille devait être pensive, absorbée. Elle s'est retournée, elle volte, surprise, éveillée du regard. Arrachée à une durée rêveuse indéterminée ⁹²». Tous ces moments que saisissent *Le Concert interrompu*, *Dame assise au virginal*, *Jeune fille au verre de vin*, *Jeune femme debout devant le virginal*, *Dame écrivant une lettre*, *Jeune femme au chapeau rouge* et *Jeune femme au virginal* (fig. 3.3), sont puisés dans la temporalité même de la durée, décrivant des personnages qui se retournent en direction du spectateur.

Ses scènes d'intérieurs représentent donc des moments qui, autant qu'ils se déroulent sans cesse et se referment sur eux-mêmes, nécessitent la perception d'un spectateur pour exister : l'artiste met en scène une nouvelle manière de voir, furtive, insaisissable qui rétablit la dimension pragmatique de la peinture, le « on » que masque le « il » de la représentation classique. Il rend la représentation aussi présente qu'inaccessible, aussi proche qu'impénétrable. Kandinsky dira que, dans un tableau hermétique, comme c'est le cas avec la représentation de l'absorbement, pour que le spectateur puisse pénétrer petit à petit le tableau, il faut précisément introduire le temps en peinture, le temps de la lecture du tableau : « J'ai voulu mettre dans chaque partie une série infinie de tons qui n'apparaissent pas à première vue. Cachés dans la partie sombre et ne se révèlent qu'avec le temps au spectateur profondément attentif ⁹³ ». En ce sens : « Vermeer, en acceptant l'immobilité de la peinture, lui a insufflé le mouvement sous forme d'un bougé-flou infinitésimal ⁹⁴ ».

3.5.1 Le regard comme relais du monde extérieur

Nous avons démontré que l'espace représenté par Vermeer nie la présence d'un spectateur passif et omniscient, comme devant une fenêtre albertienne, et que le message verbalisé fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë. En effet, le tableau ne donne pas tout à voir et la représentation nécessite l'espace mental du spectateur pour faire sens. Bien que l'intimité de la scène représentée semble, à prime abord, s'offrir totalement à la

⁹² Sterckx 2009: 123.

⁹³ Kandinsky 1954 [1911] : 20

⁹⁴ Sterckx 2009 : 122.

visibilité du spectateur⁹⁵, le tableau ne cesse de se dérober par l'utilisation, entre autres, de motifs ouverts signifiants un « ailleurs qu'ici », tels que la fenêtre, la lettre, le tableau-dans-le-tableau et la carte; le visible, dans ce cas, ne cesse de nous renvoyer, en suscitant notre imagination, vers une invisibilité que pointe l'espace représenté. En conséquence, le spectateur est amené à être actif puisqu'il doit prendre le relai des pistes narratives pointées par l'image afin d'émettre des hypothèses sur le sens de l'image.

Le tableau *La lettre* résume bien l'effet qu'a l'espace vermeerien sur le spectateur. La dame, absorbée par l'écriture d'une lettre, ne nous donne aucun indice sur le contenu de celle-ci, sur l'histoire qu'elle raconte. C'est le regard de la servante qui, tourné vers la fenêtre, constitue le point focal du tableau et oriente, en conséquence, notre regard vers un hors champs de l'espace représenté. Notre regard ne fait alors qu'activer le dialogue silencieux de la scène pour être renvoyé, par le travail de l'imagination, à une invisibilité que la représentation picturale lui pointe. Ainsi, c'est au spectateur qu'est relégué le rôle de se jouer divers scénarios sur la signification du tableau.

3.6 La zone de flottement sémantique et les appels de sens

Si l'étude de la peinture et de son histoire a été largement dominée par l'école italienne de la peinture, c'est précisément pour le rapport entre peinture et littérature qui y est étroitement lié. À cet égard, le modèle de signification iconographique de Panofsky, issu du XIXe siècle, tient la tradition italienne comme modèle de référence. Les artistes gravitent, en répulsion ou en attraction, autour de ce corpus modèle de l'art occidental. Svetlana Alpers met en lumière le sentiment d'une supériorité de la peinture italienne basé sur un rapport d'équivalence à la littérature en citant Michel-Ange dans les *Quatre dialogues sur la peinture* : « La peinture flamande... plaira davantage au dévot qu'aucune peinture d'Italie [...] bien que cela plaise à certains, est fait sans raison ni art, sans symétrie ni proportion, sans habileté du choix ni hardiesse, et, finalement, sans substance ni vigueur ⁹⁶ ». L'art

⁹⁵ Comme nous l'avons démontré, les points de fuite s'orientent tous vers le sujet féminin représenté, la surélévation de l'horizon nous rapproche visuellement de la scène, la fonction déictique des personnages secondaires oriente notre regard vers le sujet féminin, etc.

⁹⁶ Alpers 1983 : 71.

hollandais a, à cette image, longtemps été laissée de côté par les historiens de l'art, puisque analysé en regard de la tradition italienne, il est perçu comme un art pauvre, un art de la description dénué de sens puisqu'aucun texte n'est narré.

Alpers explique que la représentation de la vie humaine, avec la scène de genre, au XVII^e siècle, est précisément ce qui permet à la peinture figurative de se distancer de toute référence aux textes de la tradition. Ce point d'ancrage nous a permis d'inscrire la peinture hollandaise et notamment celle de Vermeer dans une crise de la mimésis de la représentation picturale qui remet en question la conception de l'histoire de l'art depuis Vasari: « [...] qui est le produit de la tradition artistique italienne qui non seulement a constitué, jusqu'au XIX^e siècle, la référence obligée des artistes occidentaux, mais a également imposé, et pour longtemps, un cadre légitime d'analyse d'œuvres⁹⁷ ». Afin d'appréhender ce type d'œuvres pour leur juste valeur, il a fallu rompre, comme le suggère Alpers, avec la tradition iconographique de la *lecture* des œuvres qui met le « voir » au service du « savoir ».

À cet égard, Daniel Arasse dans son article intitulé «Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable » (2002), propose de comparer la structure rhétorique de la scène de genre à celle du roman en littérature qui ont toutes deux en commun de stimuler l'imaginaire du spectateur en se distanciant de l'histoire (*historia*) issue des grands textes de la tradition. En effet, le sujet des fictions de peintures d'histoires (scènes de genre et romans) diffère de celui de la grande peinture d'Histoire en ce qu'il ne demande aucune culture préalable afin d'être compris. Le regard étant rapidement tenté d'esquisser des réponses aux questions qu'elle implique, d'ébaucher une histoire, voir de jouer le jeu de l'identification, en conséquence, l'absence de référence explicite à un texte littéraire permet au spectateur de produire, en toute liberté, son propre récit. L'indécidabilité sciemment entretenue de la signification produisant une sorte de mise en suspens du sens décrit alors la portée polysémique de l'œuvre. En l'absence d'indices fiables ou de légendes, le désir de déchiffrer la signification s'accompagne d'un cortège de questions dont la réponse est laissée à la libre appréciation de chaque spectateur qui ne se satisfait pas de cette mise en suspens de sens. Le tableau engage donc celui qui le regarde dans une relation qui n'est ni passive, ni contemplative ; il suscite un déplacement entre sa visualité et son imaginaire : « tout se passe

⁹⁷ Alpers 1983 : 72.

comme si, en narrativisant l'objet d'art, le récit du spectateur cherchait à compenser ses difficultés à traiter le visible, à manifester une supériorité du savoir sur le voir⁹⁸».

En ce sens, nous avons démontré que le projet même de Vermeer semble être de vouloir suspendre le sens et rendre indécidable la *lisibilité* de ce qui est visible afin que le spectateur devienne actif dans l'élaboration du sens de l'œuvre. Le problème de la conversion de signes visuels en signes verbaux ayant pour résultat de forcer le spectateur à prendre une distance face à ce qui est donné à voir. Proust mentionne, à ce sujet, que « la peinture ne saurait conquérir son excellence qu'à condition de s'écarter du domaine littéraire⁹⁹ ». À ce propos, Yves Bonnefoy précise: « [...] les écrivains les imaginent (les peintres) favorisés d'un privilège dont ils croient qu'il leur manque à eux, à jamais¹⁰⁰. C'est un fait qu'on se vérifie aisément : plus spécifiquement des poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture¹⁰¹ ». Ce dernier affirme également que ce serait par « frustration » que les écrivains réaffirment inlassablement le principe d'équivalence des périodes dites classiques, celles où prédominent des rhétoriques : « *Ut pictura Poesis*, peinture et poésie sont la même chose [...] avec un même recours à des éléments signifiants, donc seconds, il s'agit en fait pour la parole de coloniser la peinture [...] ¹⁰² ».

Vermeer s'intéresse donc aux conditions de possibilités d'une peinture autre qu'albertienne, théâtrale et passive au sens où, précise Rancière, « regarder est le contraire de connaître » et « d'agir¹⁰³ ». Plutôt que de présenter au spectateur, passif, des personnages en action, la peinture de Vermeer renverse cette relation qui est à la base de la conception albertienne de la peinture: les personnages, passifs, amènent le spectateur à se réapproprier le pouvoir et l'intelligence de décider du sens de l'œuvre en devenant des participants actifs du tableau. Le spectateur est arraché à l'abrutissement qui le fait s'identifier simplement aux personnages de la scène; le tableau l'invitant plutôt à chercher un sens au-delà du visible. Il

⁹⁸ Kandinsky 1954 [1911]: 60.

⁹⁹ Milly 1970: 112.

¹⁰⁰ Comme nous l'avons évoqué dans la section « pan de peinture », cela est abordé de façon significative dans le roman de Proust, *La prisonnière*. Le personnage de l'écrivain Bergotte meurt devant le petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft*, stupéfait de n'avoir jamais réussi à livrer, en écriture, l'effet *indescriptible* que provoque la couleur qui fait éruption, en dehors de tout propos narratif, dans la peinture de Vermeer.

¹⁰¹ Bonnefoy 1992: 340.

¹⁰² Bonnefoy 1992: 340-341.

¹⁰³ Rancière 2008 : 8.

est amené à prendre une distance face à ce qui est donné à voir, à affiner son regard, puis à réfléchir sur le sens de l'image. C'est précisément dans cette définition de la modernité, telle que décrite par Fried, puis par Rancière, que s'inscrit l'œuvre de Vermeer¹⁰⁴. En effet, le propre de son œuvre consiste à avoir supprimé le spectateur albertien du tableau : ce dernier s'abdicque de sa position passive et devient acteur du tableau.

C'est précisément par cette ouverture sémantique des œuvres hollandaises que Marie-Laurence Noël explique leur influence dans les romans du XIXe siècle. Elle nomme « inspiration poétique » la stimulation du caractère imaginaire d'un spectateur confronté une œuvre laissée ouverte sémantiquement, lorsqu'il est amené à se glisser « [...] dans les interstices de l'image, les espaces laissés vacants par les tentatives d'explication rationnelle¹⁰⁵ ». C'est, en ce sens, sur le mode du questionnement poétique que Sylvain Germain réfléchit l'œuvre *La lettre*: « Et si la lettre, comme toutes celles que déchiffrent ou écrivent les femmes peintes par Vermeer, n'en était pas une ? S'il s'agissait d'une page arrachée au livre à couverture safran que tient Clio au creux de son bras satiné d'azur et de brume lunaire¹⁰⁶ ? » Aussi, précise-t-elle que c'est lorsque le « descriptif » est donné à voir que les connotations poétiques prennent le pas sur la signification symbolique des motifs, l'œuvre étant davantage offerte à l'imagination et à la sensibilité du spectateur qu'à une appréhension intellectuelle directe: « Si un des charmes de la contemplation d'un tableau réside, grâce à une polysémie plus large que celle contenu dans l'écrit, dans la possibilité offerte à chacun de construire un sens à sa guise, alors la peinture de Vermeer recèle ce charme au plus haut point¹⁰⁷ ». La notion d'écoute picturale, développée par Paul Claudel, à la vue des tableaux du maître, en constitue un bel exemple : le cadre, les couleurs, les lignes et les teintes composent une sorte de partition dont l'écrivain se fait l'interprète¹⁰⁸. C'est donc en constatant la potentialité du développement d'une fiction romanesque des œuvres hollandaises qu'elle questionne leur influence dans la littérature romanesque du XIXe siècle¹⁰⁹. Tous ces témoignages nous renseignent « [...] autant sur le sujet regardant que sur

¹⁰⁴ Rancière 2008 : 10.

¹⁰⁵ Noël 2009: 72.

¹⁰⁶ Germain 2004 :21.

¹⁰⁷ Noël 2009: 238.

¹⁰⁸ Claudel 1946: 40.

¹⁰⁹ Noël 2009 : 44.

l'objet regardé, sur une subjectivité qui insuffle vie et émotion à la scène fixée sur la toile¹¹⁰».

3.7 Le paradoxe sémantique du baroque : entre narration et description

Nous avons démontré, tout au long de ce mémoire, qu'en amont de ses contemporains, l'œuvre de Vermeer est investie d'une réflexion critique sur la manière de modaliser la visualité du spectateur et de la mettre en relation avec son imaginaire. En effet, les scènes d'intérieur de Vermeer ne donnent pas tout à voir et inscrivent le regard du spectateur dans une relation entre visible et invisible, autant visuellement que conceptuellement. Louis Marin dira, à ce propos, que la modernité des œuvres de Vermeer se situe entre prétentions narratives (qu'elles ne renient pas, mais qu'elles suspendent) et une attention portée à la surface-inscription du tableau¹¹¹. L'ambition de sa peinture n'est donc ni parfaitement descriptive car elle s'inscrit dans la représentation figurative, ni simplement narrative, au sens où elle ne représente pas un agencement d'actions et de passions reposant sur une tradition littéraire. La peinture de Vermeer est un « miroir trompeur de la nature » au sens où l'indique Samuel van Hoogstraten, dans son *Introduction à la haute école de peinture*, en 1678 : «un miroir de la nature [qui] fait que des choses qui n'existent pas paraissent exister, et trompe d'une façon permise, amusante et louable¹¹²». Sa peinture fait l'effet d'un « mystère » qui invite le spectateur à s'interroger sur ses propres capacités de lectures, mais aussi sur les pouvoirs mêmes de la peinture.

A cet égard, et bien qu'il puisse sembler audacieux de qualifier Vermeer de peintre «baroque», le Baroque étant avant tout un mouvement méditerranéen et que les œuvres typiques de ce style (Bernin, Rubens) soient très différentes de celles de Vermeer, il est intéressant d'étudier la dialectique entre visible et invisible dans laquelle est inscrite sa peinture à la lumière de l'esthétique baroque de la *Voyure*, au XVIIe siècle, telle que décrite par Christine Buci-Glucksmann comme « folie du voir ». Le terme *Voyure* est emprunté à

¹¹⁰ Germain 2004 : 90.

¹¹¹ Marin 1994 [1986] : 235-250.

¹¹² Van Hoogstraten 2006 [1678]: 24-25.

Lacan et définit un visible déporté vers le regard et son travail de manière à donner une consistance à l'imaginaire¹¹³. La *Voyure* baroque aurait élaborée un Voir qui excède la vue; un visuel affranchi du seul cadre optique/représentatif. Pour autant, dans le *Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty nomme *Voyante* l'énigme de la visibilité, « tel cet œil pictural intérieur qui donnerait la texture imaginaire du visible et réaliserait le passage du visible vers l'invisible ¹¹⁴».

Cette conception du « travail du regard » baroque s'oppose autant à la rhétorique d'inspiration aristotélicienne où toute forme est mimétique dans son rapport forme/contenu qu'à la tradition néo-platonicienne des images comme expression d'une vérité, d'Idées. C'est toute cette tradition du rapport didactique image/concept de la mimésis que remet en question le baroque tel que conçu par Buci-Glucksmann. Plus précisément, la rhétorique du baroque indique que le signifié s'effondre, le référent s'évanouit et que le sens, en conséquence, se suspend. Selon Barthes, la grande affaire de la modernité découlerait précisément de cette progressive désintégration du signe à son rapport symbolique¹¹⁵. En effet, comme nous l'avons démontré avec les tableaux de Vermeer, la forme ne tombe plus directement sous le sens : elle génère une ouverture sémantique qui demande la participation de l'imaginaire du spectateur. Le langage, dans son œuvre, ne se base plus sur un jeu signifiant entre figure/contenu, mais plutôt entre visible et invisible. En conséquence, le sujet regardant se livre à une rhétorique démultipliée et au déchiffrement interprétatif. C'est précisément cette dimension autoréflexive du Voir qui devient, avec le baroque, un « effet de savoir », de manière opposée à la mimésis classique où le « savoir » l'emporte toujours sur le « voir ¹¹⁶».

Cette rhétorique du baroque se divise en deux pôles, précise Buci-Glucksmann: le pôle jésuite et le pôle libertin du « rien », tous deux mettant en place une esthétique du penser

¹¹³ Buci-Glucksmann dira que c'est précisément le lieu, dans l'histoire de l'art, où la philosophie et la psychanalyse se sont croisées.

¹¹⁴ Merleau-Ponty 1983 : 106.

¹¹⁵ Barthes 1968 : 85-89. Dans l'usage commun, le signe désigne uniquement la face signifiante d'un objet. De Saussure révoque cette définition de signe en le considérant comme une petite entité organique constitué de deux faces soit, d'une part, le signifiant, qui correspond à l'image sonore et, d'autre part, le signifié, qu'on peut relier au concept, chacune se définissant en référence à l'autre. En introduisant ce concept, il prend en considération la part de connotation qui émerge d'un objet. Dès lors, le signe n'évoque plus que l'objet, de façon référentielle, mais aussi le concept: « La notion de signe comme déplacement, (...) permet de réenvisager la spécificité, non plus de « l'image » mais des « messages visuels », au sein desquels interagissent des signes iconiques, des signes plastiques et des signes linguistiques. » (Joly 2005 : 96.)

¹¹⁶ Daniel Arasse 2008: 10.

comblant le fossé entre le visible et le dicible. L'esthétique du « rien », inspiré du traité libertin paru en 1634 *Il Niente* par Luigi Mazzini, à Venise, est celui qui retrouve le plus d'affinités avec l'œuvre de Vermeer. Ce « rien » se fonde sur le jeu du regard faisant interagir présence et absence et est fondamentalement philosophique: il rompt *a priori* avec la philosophie métaphysique auquel adhère la mimèsis classique de la représentation artistique. En effet, le contenu, en faisant place au silence, ouvre la peinture à « l'intervalle vide » qui permet l'apparition de l'artifice sans contenu autre que d'être là, au-delà de tout référent et de tout signifié. Ainsi, en louant le manque et le rien, la figure ne représente plus le concept, comme dans la rhétorique aristotélicienne, mais induit une opacification du sens qui favorise *l'acuité du voir* : « c'est tout un imaginaire [qui] peut s'ordonner autour de cet appel à un sens, celui de la vision, et d'une série d'images et de métaphores qui sont des métaphores visuelles ¹¹⁷ ». Ces métaphores visuelles sont incarnées, dans l'œuvre de Vermeer, par divers motifs iconographiques tels que la carte, du tableau et la lettre. Elles indiquent au spectateur, rien de moins, rien de plus, qu'un « ailleurs qu'ici » dans l'image. Par ailleurs, *l'acuité du voir* se retrouve également à même le processus visuel du spectateur, amené à regarder ces pans de peintures, ce pointillisme, ce flou et ces losanges qui oscillent entre matière peinture et matière réelle.

Enfin, ces *sophistiques du rien*, en sapant tout principe d'autorité, enterrent le grand principe d'autorité de la métaphysique occidentale. Le *sophistique* s'oppose au platonisme précisément en ce qu'il joue: « avec l'apparaître, use de l'absence, du masque et du secret, de toutes les stratégies graciennes de l'ostentation et de l'indicibilité ¹¹⁸ ». Le « rien » baroque, dans lequel s'inscrit l'œuvre de Vermeer, est irréductible à la dialectique apparence/essence, surface/au-delà, puisqu'il met en place une philosophie de la vision : l'espace représenté renvoie à un invisible imaginé, qui n'en est pas moins un rien qui s'ouvre à la merveille de l'art, au luxe des yeux ¹¹⁹.

¹¹⁷ Le Goff 1978 : 63.

¹¹⁸ Buci-Glucksmann 1986 : 80.

¹¹⁹ Buci-Glucksmann 1986 : 190.

CONCLUSION

C'est avec la publication d'un article dans la *Gazette des Beaux-arts* (1866), en France, que William Burger réhabilite de manière convaincante la peinture de Vermeer dans l'histoire de l'art. Plusieurs critiques et historiens de l'art ont tout d'abord abordé son œuvre sous l'angle du réalisme bourgeois de la peinture, à la suite des écrits de Champfleury, comme en témoignent Fromentin, Taine et Henri Harard. Au XXe siècle, des historiens de l'art tels que Panofsky et Gombrich, puis par la suite Eddy De Jongh, Nanette Salomon, Arthur K. Wheelock, Peter Sutton, Richard Carstensen et Ivan Gaskell, pour ne nommer qu'eux, ont cherché, derrière le réalisme apparent des scènes hollandaises, des « symboles cachés » permettant de donner un sens univoque à la scène représentée, dans une volonté de l'inscrire dans la discipline humaniste de l'histoire de l'art. Cependant, nous avons soulevé que le caractère polysémique de ses œuvres rend inefficace une analyse de type iconographique qui vise un principe d'univocité du sens. En effet, la richesse de son œuvre se retrouve précisément dans son ouverture sémantique. Témoignant des « effets » multiples de la structure de son œuvre, sur le spectateur, plusieurs écrivains, issus du XIXe, puis du XXe siècle, ont abandonné toute tentative d'analyse des œuvres de Vermeer au profit de songeries et de divagations libres faisant l'éloge du « secret de cette merveilleuse magie » de sa peinture. Nous constatons, par la suite, une attestation de la vitalité de sa peinture dans une tendance qui consiste à la « tirer à soi » par les diverses tendances modernes. Gérard Lairesse dira, à propos de la modernité de l'œuvre de Vermeer : « [... le caractère moderne de la plupart des tableaux de ce maître [Vermeer], leur enracinement dans leur temps, pose des problèmes particuliers au spectateur ¹ ».

En creusant la piste des « problèmes particuliers » que ses intérieurs posent au spectateur, nous avons constaté qu'ils résultent de l'effet de la structure récurrente de

¹ Wheelock 1995 : 31.

l'œuvre. Ainsi, par une analyse pragmatique et sémiotique des scènes d'intérieur du peintre hollandais, nous avons démontré que les scènes d'intérieur de Vermeer confrontent le spectateur à un paradoxe fondamental. Malgré leur apparent réalisme, ces tableaux ne cessent de mettre en échec la logique de la mimésis et cachent autant, sinon plus, qu'ils ne montrent. En effet, la structure même de Vermeer empêche le spectateur de prendre la position omnivoyante et omnisciente supposée par la théorie albertienne de la peinture non seulement par les moyens conceptuels, par le message verbalisé qui fait « dire » à la peinture que la vision est ambiguë, mais aussi par le déroulement même du processus visuel, du regard posé par le spectateur sur le tableau. Cela nous a permis de poser l'hypothèse que son œuvre est moderne au sens où elle s'inscrit dans une crise de la mimésis de la représentation picturale qui réhabilite la dimension pragmatique du tableau que masque la tradition albertienne de la peinture: « Le rapport entre vision et esprit s'inscrit dans une conception moderne de l'histoire de l'art comme histoire de la relation entre les spectateurs et les œuvres, une histoire qui s'intéresse aux évolutions et aux transformations de ces relations de regard ² ».

Dans un premier temps, nous avons démontré que la scène de genre évolue, au fil du siècle, de manière à éliminer toute connotation symbolique et allégorique dans la représentation des éléments de la vie quotidienne. Alpers précise que la représentation de la vie humaine, en peinture fait apparaître un mode de représentation dit *descriptif* dans lequel la logique de la visualisation, en ne se supplantant plus à celle de l'action, comme dans la mimésis classique, vient plutôt la suspendre, la doubler, favorisant un échange de rôles entre description et narration. Jacques Rancière précise que contrairement au *Régime représentatif* de la peinture, dans lequel la forme de l'image est la représentation directe d'une pensée ou d'un sentiment rendu explicite par la logique unificatrice de l'action, la scène de genre instaure un passage avec le *Régime esthétique* de la peinture puisqu'elle interrompt le rapport entre narration et expression en instaurant un « mélange des hétérogènes » qui se caractérise par l'apparition d'éléments accidentels et disparates de la vie³.

Par ailleurs, le concept d'*idéologie imagée*, élaboré par Nicos Hadjinicolaou, nous a permis de concevoir que le contenu, autant que la forme de l'œuvre, sont participants d'un

² Arasse 2001: 163-164.

³ Rancière 2004 : 14.

type de production idéologique nommé *idéologie imagée*. En ce sens, nous avons déterminé que l'œuvre de Vermeer évoque les conditions d'existence de l'éthique baptiste de la bourgeoisie protestante-ascétique hollandaise pour laquelle vie matérielle et spirituelle fusionnent dans la réalité, l'attente silencieuse de l'homme ayant but de surmonter les passions et d'entendre Dieu. Bien que toute peinture soit, *a priori*, « silencieuse », nous avons démontré que le « silence » s'incarne non pas de manière à représenter une « poésie muette », comme dans la représentation classique, mais à taire, par différentes stratégies visuelles, tout effet de sens résultant d'un rapport forme/contenu.

À ce titre, nous avons démontré, tout au long du deuxième chapitre de ce mémoire, que la structure mise en place par Vermeer n'est pas masquée au profit de la représentation d'une *historia*, mais qu'elle comporte son effet propre sur le spectateur. En effet, le déroulement du processus visuel du regard du spectateur, en étant orienté vers des seuils d'invisibilité, voire d'opacité de la peinture, l'aporie de la vision du spectateur l'empêche d'adopter la position omnivoyante supposée par la théorie d'Alberti. Ainsi, Vermeer met en place diverses stratégies visuelles qui visent à contrarier la volonté du spectateur de se projeter dans l'espace du tableau et de le faire douter de l'évidence de ce qu'il voit vraiment. En émettant une scission du voir du savoir, la structure de Vermeer nous fait prendre conscience que le « voir » peut comporter ses effets propres sur celui qui regarde en posant d'emblée les conditions de regard du spectateur que les grands principes de la Renaissance italienne masquent.

Dans le troisième chapitre, nous avons démontré que l'utilisation d'un certain nombre de motifs iconographiques (la lettre, la carte, la fenêtre...) a pour objectif de suggérer un monde extérieur à la scène représentée et finalement de renvoyer le spectateur, par le travail de l'imagination, à une invisibilité que la représentation ne peut que pointer. À cet égard, qu'il ait été conscient ou non de cette tâche, Vermeer affirme une conception différente de la peinture que celle qui prévaut en Italie. En effet, la dialectique qui s'incarne, dans son œuvre, entre visible et invisible, l'inscrit dans une crise de la mimésis de la représentation picturale qui rompt radicalement avec les principes d'univocité et d'instantanéité de la Renaissance italienne, tels qu'explicités par Alberti dans son *Traité de la peinture* (1435). La peinture de Vermeer se détache, en effet, d'une conception de la peinture qui repose sur le principe de

l'Ut Pictura Poesis ; d'un tableau conçu comme une *vedute* ouverte sur le monde qui raconte une histoire (*historia*) empruntée aux grands textes de la tradition. Au contraire, les éléments représentés, chez Vermeer, ne nécessitent en aucun cas une interprétation de type allégorique ou historique puisqu'il y a absence d'allusion à une référence littéraire. La suspension de l'enchaînement narratif de l'image se base plutôt sur un registre iconographique qui consiste à cacher-montrer des éléments de sens au spectateur, sa peinture devenant un lieu de croisement entre une dissimulation de l'image et sa mise en visibilité. Notre lecture résiste, en conséquence, lorsque l'on cherche attentivement des pistes de dialogue avec le tableau.

Plus spécifiquement, ce que la peinture de Vermeer refuse est la théâtralité au sens où Fried dénonce, dans un certain théâtre, « une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public⁴. » En effet, le spectateur de Vermeer n'est pas passif, *devant l'image*, comme devant la fenêtre albertienne. Sa peinture adhère davantage à la définition de la conception dramatique de la peinture qui, selon Fried, vise à nier la présence d'un spectateur omniscient, devant le tableau ; à contrarier la volonté de ce dernier de se projeter dans l'espace pictural. Nous avons démontré, à cet égard, que l'espace représenté par Vermeer se referme sur lui-même, d'une part, en obstruant visuellement la porte d'entrée du spectateur dans l'œuvre et en occultant son point de vue. L'instantanéité de la scène est, en conséquence, compromise, et le regard du spectateur est amené à étudier la surface du tableau, cherchant des points d'ancrage; c'est ce qui fait dire à Alpers que le descriptif prend le relais de l'enchaînement narratif de l'image. Louis Marin caractérise, à cet égard, ce type de langage « d'oscillatoire » puisqu'il engendre un va-et-vient incessant du regard entre matière des choses et matière peinture. Nous avons démontré, à cet effet, que l'uniformisation de la lumière contribue à dédramatiser la scène et à perpétuer l'instant représenté, affirmant du coup la surface de l'image, puis que l'utilisation succincte du flou et du net, tout comme du pointillisme, produit un va et vient entre fond et forme qui baigne les personnages dans une sorte de mystère optique. Le paroxysme de ces « excès de visible » qui rendent de manière différée l'iconique au spectateur est incarné par la manifestation de la « matière peinture » au spectateur avec le pan de peinture.

⁴ Fried 1990 : 11

Comme le souligne André Malraux, « pour la première fois dans l'histoire de l'art, le sujet du tableau devient, chez Vermeer, l'objet de la vision⁵. » En effet, tout oriente le spectateur vers un mystère à la fois intérieur au tableau lui-même et à la visibilité de ses figures: « Vermeer [...] used both optical and iconographic means to substract conceptual meaning ⁶ ». Tantôt pour formuler des hypothèses, tantôt pour essayer de résoudre des problèmes perceptuels [flou/net, forme/chose, matière réelle/matière peinture], la représentation est laissée ouverte au spectateur: « Le merveilleux Vermeerien soumet le regard à la tentation, condamne le spectateur à l'imagination de ce dont il ne peut s'emparer et au plaisir inassouvi de l'illusion ⁷ ». En conséquence, sa peinture s'intègre au régime esthétique de l'art qui, selon Rancière, affirme « [...] sa capacité de voir [du spectateur] ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire ⁸ ». En effet, dans ce régime, la logique de la visualisation ne vient plus compléter à l'action : elle vient la suspendre, la doubler : « Les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème⁹. » La grande question nietzschéenne prend ici tout son sens: « Qui n'a pas senti qu'il devait à la fois regarder et voir au-delà de son regard ? » L'apport de Vermeer consiste donc à avoir ébranlé la domination de la narrativité de l'image figurative, de manière conjointe à une mise en évidence des éléments formels de la peinture, engendrant non pas une perte de sens, mais un gain par divers signes iconiques et plastiques indiciels qui déclenchent un processus imaginaire de quête de sens chez le spectateur. L'indécidabilité sciemment entretenue, source d'inconfort, force le spectateur à identifier et à catégoriser le perçu, puis à se jouer, par complétion, les histoires racontées : « le démon de l'interprétation pouvant se donner libre cours ¹⁰ ».

La potentialité sémantique de l'œuvre excède donc largement les éléments visibles, sur la surface peinte : ce sont les prétentions de la peinture humaniste de l'histoire de l'art, qui donnent un sens univoque à la peinture, qui sont mises à mal par le dispositif pictural¹¹:

⁵ Malraux 1951 : 154.

⁶ Filipczak 2009 : 271.

⁷ Noel 2009: 236.

⁸ Rancière 2008 :131.

⁹ Rancière 2008:19

¹⁰ Noel 2009 : 237.

¹¹ Sapir 2005 : 9.

« [...] à tout moment, le langage est ébranlé par la rébellion de ses éléments [couleurs, formes] ¹²». Le baroque auquel appartient Vermeer consiste en ce « travail de deuil culturel [...] qui mine et fragmente toute intention signifiante, tout sens immédiat, toute empiricité évidente ¹³». Ce qui est visible ne dit pas tout et le vrai tableau se poursuit dans l'esprit du spectateur, au-delà de l'image. Enfin, son œuvre s'inscrit au seuil de la modernité artistique au sens où elle rompt avec la tradition albertainne de la peinture ; qu'elle engage une crise de la mimésis issue d'un divorce entre art et savoir à partir duquel la représentation picturale s'ouvre à des possibilités auparavant impensables¹⁴.

Enfin, en questionnant autant le stade de la vision que le stade conceptuel, la vocation de sa peinture est *cosa mentale*, c'est-à-dire réflexion de la peinture sur la peinture : elle nous apprend à prendre conscience de comment nous voyons, dans un premier temps, et de penser le sens de l'image, par la suite. Ainsi, la dimension pragmatique de son œuvre, soit la relation qu'elle met en place avec le spectateur, l'inscrit dans une conception moderne de l'histoire de l'art conçue par Arasse comme rapport entre vision et esprit, comme histoire de la relation entre les spectateurs et les œuvres. En outre, Rancière précise que le régime esthétique de l'image engage un brouillage entre « spectateur » et « acteurs », le spectateur devenant un interprète actif de l'histoire qui est soumise à son regard: « C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre¹⁵. » En ce sens, Vermeer affirme une conception de la peinture qui s'inscrit, en son temps, dans une critique du spectacle comme contemplation et « dépossession de soi ». La peinture de Vermeer force le spectateur à se détourner de sa position passive, à abdiquer sa position de simple regardeur et à devenir un participant actif du monde qu'on lui présente.

¹² Buci-Glucksmann 1986 : 62.

¹³ Buci-Glucksmann 1986 : 48.

¹⁴ Sapir 2005 : 8.

¹⁵ Rancière 2008 : 23.

FIGURES

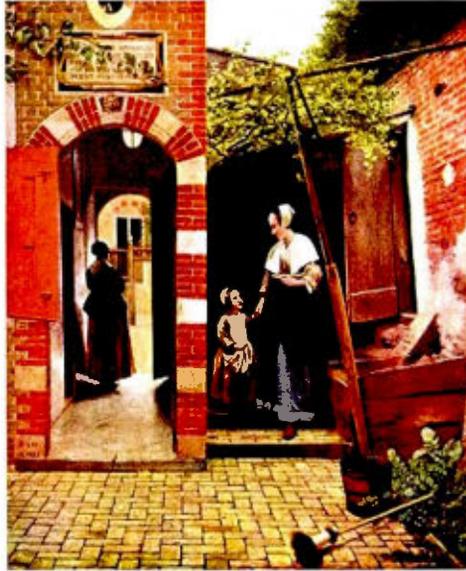


Fig.1.1 *La cour de la maison de Delf*, 1658



Fig.1.2 *La lettre*, 1661



Fig. 1.3 *L'adoration de l'enfant*, 1620

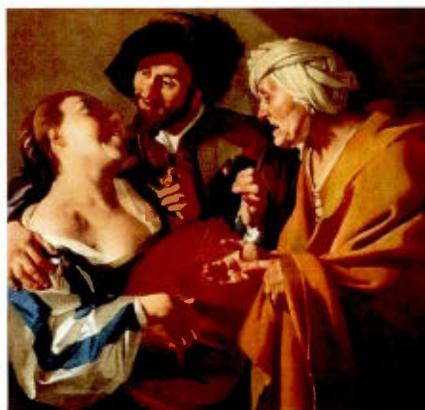


Fig. 1.4 *L'entremetteuse*, 1622



Fig. 1.5 *Melancholia*, 1627-28



Fig. 1.6 *Intérieur de la Nieuwe or St. Annakerk in Haarlem, vue de l'ouest à l'est*, 1652

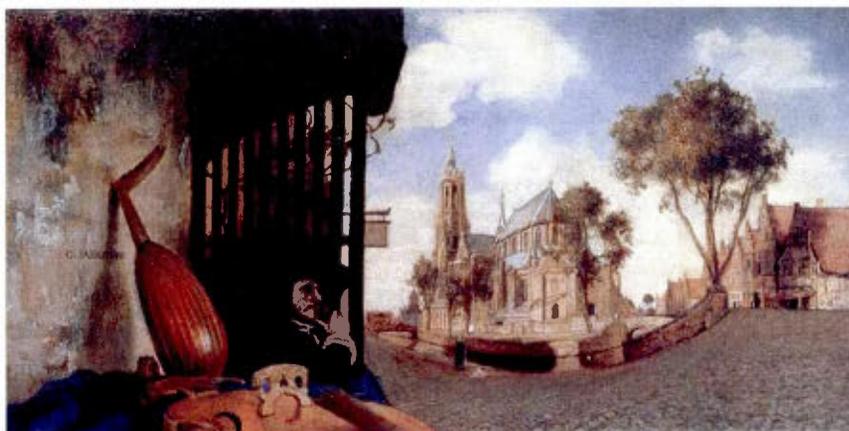


Fig. 1.7 *Vue de Delft et échoppe d'un marchand d'instruments*, 1652



Fig. 2.1 *Jeune femme assoupie*, 1657

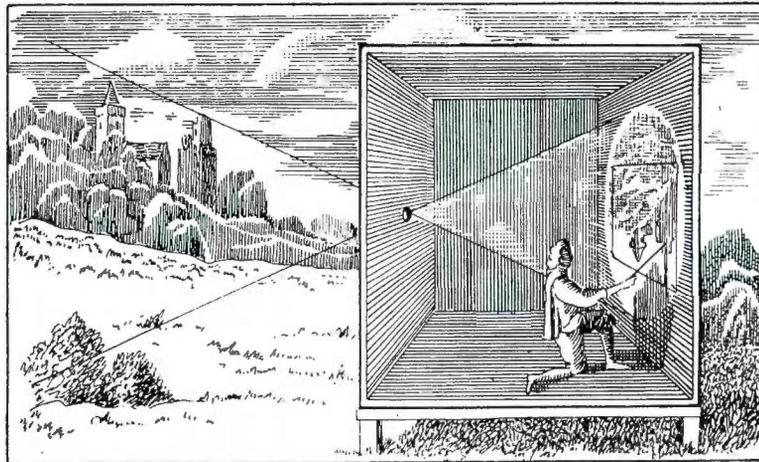


Fig. 2.2 *Chambre noire*

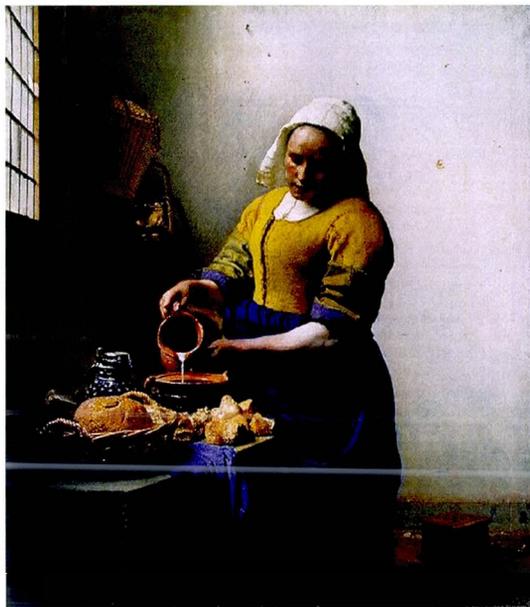


Fig. 2.3 *La laitière*, 1658



Fig. 2.4 *La Ruelle*, 1657-58



Fig. 2.5 *La lettre d'amour*, vers 1669



Fig. 2.6 *La liseuse*, 1657

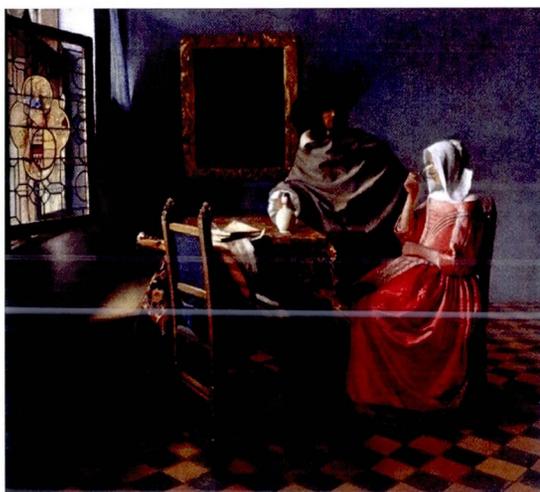


Fig. 2.7 *Gentilhomme et dame buvant du vin*, 1658



Fig.2.8 *Le concert interrompu*, 1660

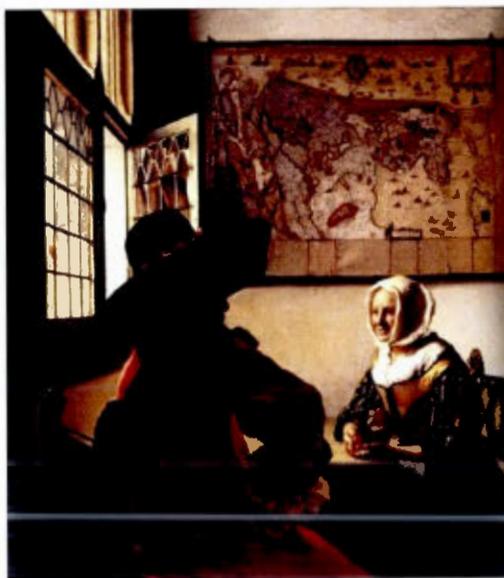


Fig. 2.9 *Officier et jeune fille souriant*, 1658



Fig. 2.10 *Dame assise au virginal*, 1673

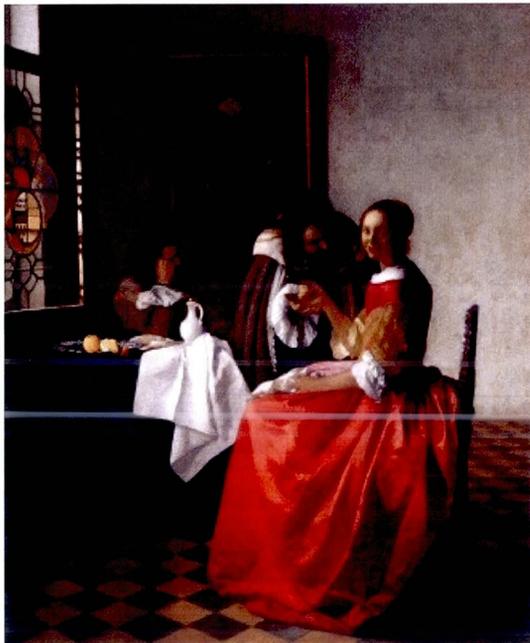


Fig. 2.11 *Jeune fille au verre de vin*, 1659



Fig. 2.12 *La Dentellière*, 1669

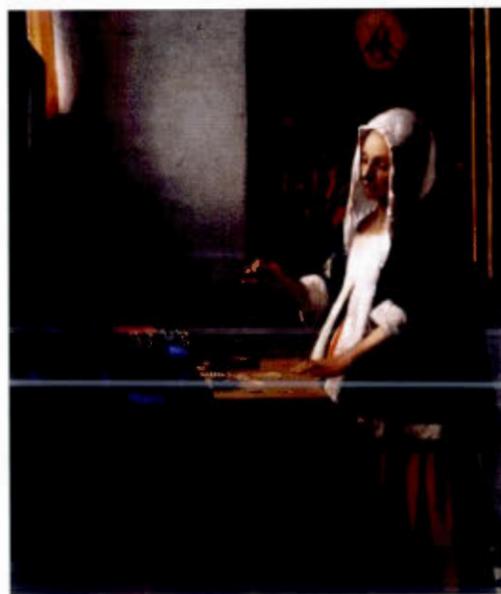


Fig. 2.13 *Femme à la balance*, 1662

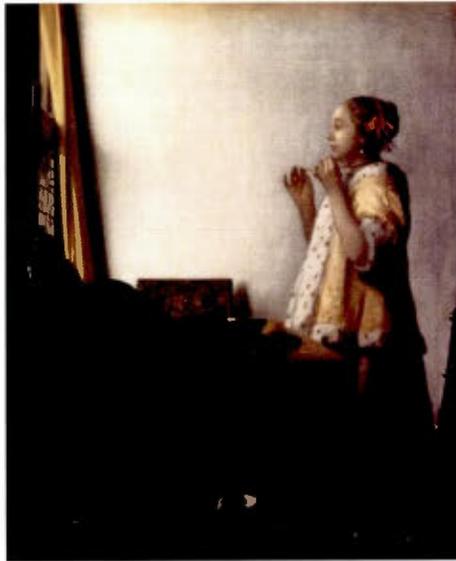


Fig. 2.14 *Dame au collier de perles*, 1664



Fig. 2.15 *La joueuse de guitare*, 1672

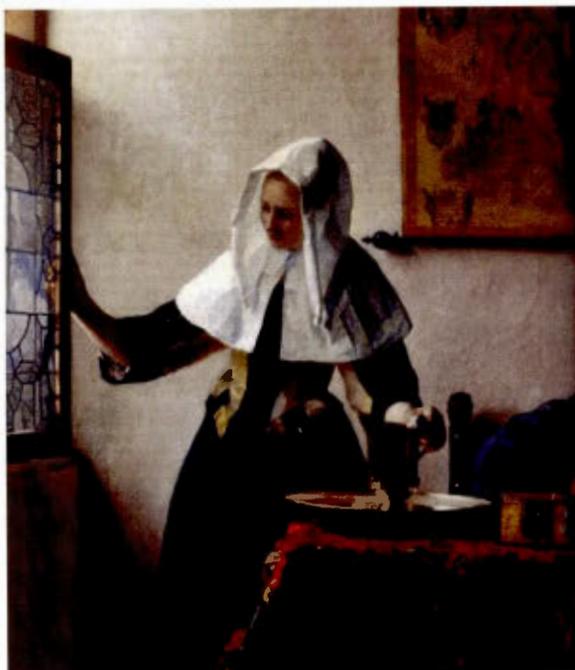


Fig. 2.16 *Jeune femme à l'aiguïère*, 1664



Fig.2.17 *La leçon de musique*, 1662

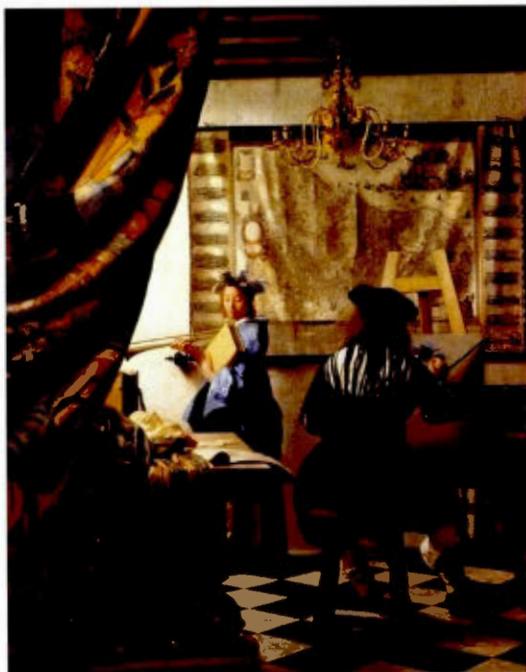


Fig. 2.18 *L'art de la peinture*, 1666



Fig. 2.19 *Jeune femme debout devant le virginal*, 1673

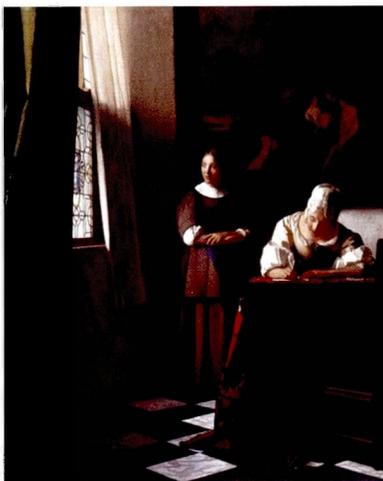


Fig. 2.20 *La lettre*, 1670



Fig.2.21 *Dame et sa servante*, 1667

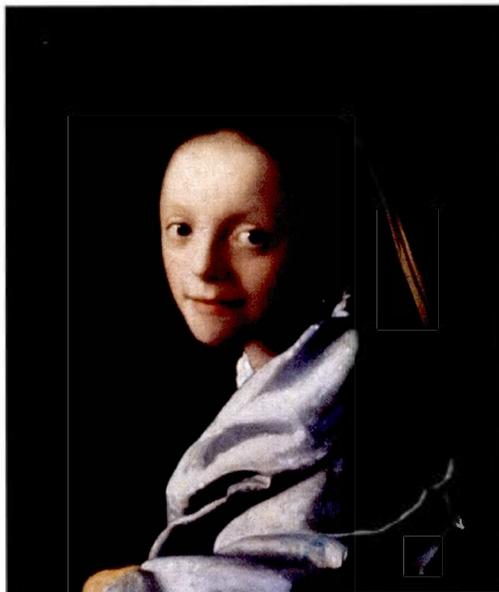


Fig. 2.22 *Tête de jeune fille*, 1666



Fig. 2.23 *Jeune fille à la perle*, 1665

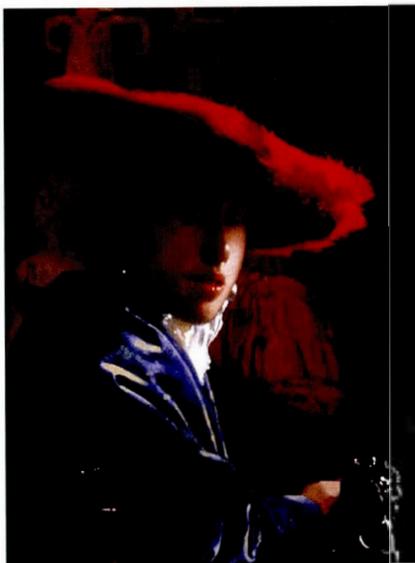


Fig. 2.24 *Jeune femme au chapeau rouge*, 1666



Fig. 2.25 *Jeune femme en bleu*, 1663

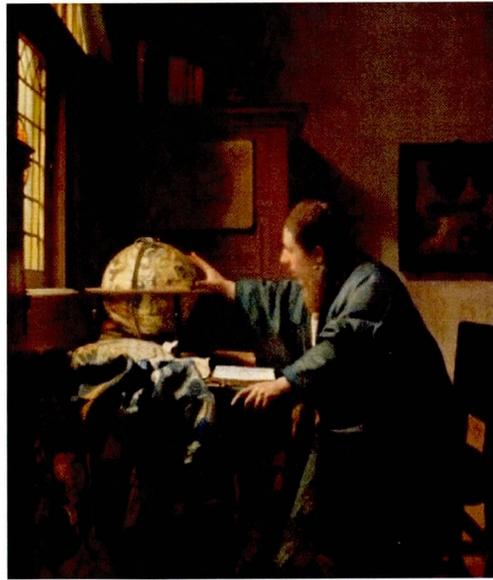


Fig. 2.26 *L'Astronome*, 1668

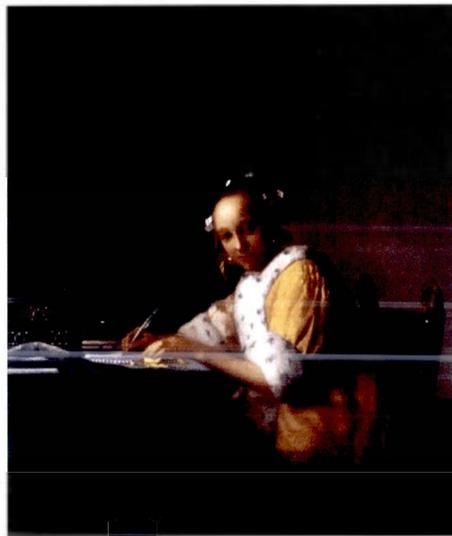


Fig. 3.1 *Dame écrivant une lettre*, 1665



Fig. 3.2 Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*, 1662-65



Fig.3.3 *Jeune femme au virginal*, 1670

BIBLIOGRAPHIE

- AILLAUD 1986 – Aillaud, Gilles. *Vermeer*. Paris : F. Hazan, 230p.
- ALBERTI 1950 [1435] – Alberti, Leo Battista. *Della Pittura*. Florence, Sansoni : Luigi Mallet.
- ALPERS 1976 – Alpers, Svetlana. « Describe or Narrate? A problem in Realistic Representation ». In *New Literary History*, (Automne) p.16-41.
- ALPERS 1990 – Alpers, Svetlana. *L'art de décrire*. Paris : Gallimard, 401p.
- ALPERS 1991 – Alpers, Svetlana. *L'atelier de Rembrandt, la liberté, la peinture et l'argent*. Paris : Gallimard, 377p.
- ARASSE 1997- Arasse, Daniel. *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris : Flammarion.
- ARASSE 2001 – Arasse, Daniel. *L'ambition de Vermeer*. Paris : A. Biro, 227p.
- ARASSE 2002 – Arasse, Daniel. «Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable ». In *Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheres*. Art Press, hors série (Avril 2002)
- ARASSE 2008 – Arasse, Daniel. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 383p.
- ARGAN 1964 – Argan, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales*. Trad. De l'italien par Arnaud tripet. Genève : Skira, 222p.
- BARTHES 1968 – Barthes, Roland. « L'effet de réel ». In *Communications*, no 11, p.85-89
- BARTHES 1981 – Barthes, Roland. « Le monde-objet ». In *Essais Critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 275p.
- BAUDRILLARD 1983- Baudrillard, Jean. *Les stratégies fatales*. Paris : B.Grasset, 273p.
- BAZIN 1950 – Bazin, Germain. *Les grands maîtres Hollandais*. Paris : F. Nathan, 188p.
- BENJAMIN 1985 – Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, 264p.

- BLOCH 1954 – Bloch, V. *Vermeer*. Paris : Éditions Quatre chemins, 132p.
- BONAFoux 1992 – Bonafoux, Pierre. *Vermeer*. Paris : Éditions du Chêne, 153p.
- BONNEFOY 1992 – Bonnefoy, Yves. *Le nuage rouge, essais sur la poésie*. Paris : Mercure de France, 395p.
- BRION-GUERRY 1963 – Brion-Guerry, L. *Jean Pèlerin, sa place dans l'histoire de la perspective*. Paris : Les Belles Lettres, 511p.
- BROWN 1984 – Brown, Christopher. *La peinture de genre Hollandaise au XVIIe siècle*. Paris : J.H De Bussy bv, 237p.
- BUCI-GLUCKSMANN 1986 – Buci-Glucksmann, Christine. *La folie du voir*. Paris : Galilée, 250p.
- BUCI-GLUCKSMANN 1996 – Buci-Glucksmann, Christine. *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Galilée, 177p.
- CABANE 2004 – Cabane, Pierre. *Vermeer*. Paris : Les Éditions Terrail, 250p.
- CARTENSEN 1971- Cartensen, Richard. « Ein Bild von Vermeer in medizinhistorischer Sicht » in *Deutsches Arzteblatt-Arztliche Mitteilungen*, vol. LXVIII, p.1-6.
- CLAUDEL 1946 – Claudel, Paul. « Introduction à la peinture hollandaise ». In *L'œil écoute*. Paris : Gallimard, 240p.
- CRARY 1990 – Crary, Jonathan. *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts : Institut de technologie du Massachusetts, 171p.
- DAMISCH 1972 (1928) – Damisch, Hubert. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. Paris : Éditions du Seuil, 334p.
- DE KONING 2001 – De Koning, Hans. *Vermeer et son temps*. Paris : Time-Life, 192p.
- DELEUZE 1980 – Deleuze, Gilles. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645p.
- DELEUZE 1981 – Deleuze, Gilles. *Spinoza, Philosophie pratique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 172p.
- DELEUZE 1988 – Deleuze, Gilles. *Le pli Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit, 191p.
- DELISLE 1986 – Delisle, Linda. « La Partie de carte au XVIIe siècle : représentation et rhétorique ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 203p.

- DIDI-HUBERMAN 1990 – Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit, 332p.
- DIODATO 2006 – Diodato, Roberto. *Vermeer, Góngora, Spinoza: l'esthétique comme science intuitive*. Milan : Mimesis, 229p.
- ECO 1979 – Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil. 315p.
- FILIPCZAK 2006 – Filipczak, Zirka Z. « Vermeer, Elusiveness, and Visual Theory ». In *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art*. Pays-Bas : Stichting voor Nederlandse Kunkthistorische Publicaties, p.259-272.
- FINK 1971 – Fink, D. « Vermeer's use of the camera obscura : a comparative study ». In *The Art Bulletin*, no 53, p.493-505.
- FONTANILLE 1989 – Fontanille, Jacques. *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*. Paris : Hachette supérieur, 199p.
- FOUCAULT 1990 – Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 400p.
- FROMENTIN 1991- Fromentin, Eugène. *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, Paris : Complexe.
- GASKELL (1984) – Gaskell, Ivan. « Vermeer, Judgment and Truth » in *Burlington Magazine*, vol. CXXVI, p.557-561.
- NICÉRON 1638 – Nicéron, P. *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris : Pierre Billaine.
- FRIED 1990 – Fried, Michael. *La place du spectateur*. Paris : Gallimard, 264p.
- FRIED 1996 – Fried, Michael. *Le modernisme de Manet*. Paris : Gallimard, 413p.
- FROMENTIN 1941 – Fromentin, Eugène. *Les maîtres d'autrefois*. Paris : Floury. 245p.
- FUMAROLI 1994 – Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*. Paris : Flammarion, 510p.
- GERMAIN 2004 – Germain, Sylvie. *Ateliers de lumière*. Paris : Desclée de Brouwer, 110p.
- GOMBRICH 1967 – Gombrich, E.H. *L'art et son histoire des origines à nos jours*. Paris : René Julliard, 759p.

- GOMBRICH 1993 (1975) – Gombrich, E.H. *On the Renaissance. Volume 2. Symbolic Images*. Londres : Phaidon Press.
- GOMBRICH 1975 - Gombrich, E.H. « Mirror and Map : Theories of Pictorial Representation » in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B. Biological Science*, vol. 270, n.903, mars 1975, p.119-149.
- GOMBRICH 2002 – Gombrich, E.H. *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon, 385p.
- GOWING 1952 – Gowing, Laurence. *Vermeer*. Londres : Faber and Faber, 179p.
- HADJINICOLAOU 1973 - Hadjinicolaou, Nicos. *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris : F.Maspero, 218p.
- HAMON 1981 – Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Éditions Hachette, 268p.
- HARVARD 1881- Harvard, Henri. *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris : A.Quantin.
- HEGEL 1997 (1832)- Hegel, G.W.F. *Esthétique : vol. I*. trad. C. Bénard. Paris : Librairie générale de France, 743p.
- HOOGSTRATEN 2006 (1678)- Hoogstraten, Samuel van. *Introduction à la haute école de l'art de peinture*. Genève : Droz.
- HUYGHE 1968 – Huyghe, René. *Tout l'œuvre peint de Vermeer*. Paris : Flammarion, 104p.
- JAKOBSON 1966 – Jakobson, Roman. « Du réalisme artistique ». In *TEL QUEL*, hiver 1966, no.24, p.31-41.
- JOLY 2005 – Joly, Martine. *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*. Coll. « Armand Colin cinéma », Paris : Armand Colin, 191 p.
- JONGH 1971 – De Jongh, Eddy. «Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise au XVIIe siècle ». In *Rembrandt et son temps*. Bruxelles : Catalogue d'exposition.
- KANDINSKY 1954 – Kandinsky, Vassily. *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël, 210p.
- LAMBLIN 1987 – Lamblin, Bernard. *Peinture et temps*. Paris : Meridiens Klincksieck/Publications de la Sorbonne, 783p.
- LAROCHE 2007 – Laroche, Pierre-Éric. *Vermeer ou l'action de voir*. Bruxelles : La lettre volée, 112p.

- LECERCLE 1994 – Lecercle, François. « Donner à ne pas voir ». In *La Pensée de l'image, Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Presses Universitaires de Vincenneau.
- LE GOFF 1978 – Le Goff, Jacques. *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam*. Paris : Éditions J.A.
- LINDBERG 1986 – Lindberg, David C. « The Genesis of Kepler's Theory of Light : Light Metaphysics from Plotinus to Kepler ». In *Osiris*, 2, 2^e série, p.5-42.
- LOMBARD 2001 – Lombard, Jean. *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle*. Paris : L'Harmattan, 199p.
- LUPIEN 1996 – Lupien, Jocelyne. « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels ». In *Visio*, vol. 1, no 3 (automne 1996 – hiver 1997), 127-144.
- LUPIEN 2004 – Lupien, Jocelyne. « L'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus, territoires imagés* (ouvrage collectif), Paris : Éditions L'Harmattan, p.15-35.
- LUPIEN 2008 – Lupien, Jocelyne. « L'indécidable ». In *ESSE*. Montréal : les Éditions ESSE, p.85-97.
- MALRAUX 1951 – Malraux, André. *Voie du silence*. Paris : Gallimard.
- MARIN 1994 [1986] – Marin, Louis. « Éloge de l'apparence ». In *De la représentation*. Paris : Le Seuil/Gallimard, « Hautes Études », pp.235-250.
- MARTIN 2011 – Martin, Jean-Clet. *Bréviaire de l'éternité : Vermeer et Spinoza*. Paris : L.Scheer, 221p.
- MERLEAU-PONTY 1969 – Merleau-Ponty, M. *La prose du monde*, Paris : Gallimard, 216p.
- MERLEAU-PONTY 1976 – Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531p.
- MERLEAU-PONTY 1983 – Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 360p.
- MILLY 1970 – Milly, Jean. *Les Pastiches de Proust édités et commentés par Jean Milly*. Paris : Collin, 369p.
- MONTIAS 1990 – Montias, J.M. *Vermeer une biographie. Le peintre et son milieu*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse. Paris : Adam Biro, 363p.

- NOËL 2009 – Noël, Marie-Laurence. *La peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman*. Paris : L'Harmattan, 340p.
- PANOFSKY 1967 (1939)- Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie. Thèmes humaniste dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- PARIS 1973 – Paris, Jean. *Miroirs, sommeil, soleil, espaces*. France : Éditions Galilée, 192p.
- PAYANT 1980 – Payant, René. « Entre (d)eux ». In *revue d'esthétique* ½, p.255-272.
- PLINE L'ANCIEN 1985 – Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*. Livre XXXV. Trad. De l'italien par Guillaume Budé. Paris : Éd. J.M. Croisille.
- PROUST 1988[1923] – Proust, Marcel. *La prisonnière*, dans *La Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, III.
- RANCIÈRE 2004 – Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172p.
- RANCIÈRE 2008 – Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 150p.
- RIEGL 2008 [1902] – Riegl, Aloïs. *Le portrait de groupe hollandais*. Paris : Éditions Hazan, 539p.
- SALOMON (1983) – Salomon, Nanette. « Vermeer and the Balance of Destiny ». In Anne-Marie Logan (dir.) *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*. Doornspijk : Davaco Press, p.216-221.
- SAPIR 2005 – Sapir, Itay. « L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition ». In *Images Re-vues* [en ligne], 1, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 01 mai 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/321>
- SCALA 1991 – Scala, André. *Pieter de Hooch*. Paris : Séguier, 110p.
- SCHEFER 1995 – Schefer, Jean-Louis. *La lumière et la table : dispositifs de la peinture hollandaise*. Paris : A. Maeght, 142p.
- SCHAMA 1991 [1987] – Schama, Simon. *L'embarras de richesses. La culture hollandaise au siècle d'or*. Paris : Gallimard.
- SCHNEIDER 1994 – Schneider, Norbert. *Vermeer, tout l'œuvre peint*. Paris : Tashen, 105p.

- SERRES 1968 – Serres, Michel. *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris : Presses universitaires de France, 2 vol.
- STERCKX 2009 – Sterckx, Pierre. *Les mondes de Vermeer*. Paris : Presses Universitaires de France, 143p.
- SUTTON 1984 – Sutton, Peter C. « Masters of Dutch Genre Painting » et « Life and Culture in the Golden Age » in *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, p.XIII-LXVI et LXVII-LXXXVIII.
- TAYLOR 2010 - Taylor, Michael. *Les mensonges de Vermeer*. Paris : Éditeur Biro, 74p.
- THORÉ-BURGER 1866 – Thoré-Bürger, W. « Van der Meer de Delft ». In *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, p.265-272.
- TODOROV 1993- Todorov, Tzvetan. *L'éloge du quotidien, essai sur la peinture Hollandaise du XVIIe siècle*. Farigliana : Éditions Société nouvelle Adam Biro, 191p.
- TODOROV, FOCCROULLE et LEGROS 2005 - Todorov, Tzvetan, Bernard Focroulle, et Robert Legros. *La naissance de l'individu dans l'art*. Paris : Bernard Grasset, 239p.
- UZEL 2012 – Uzel, Jean-Philippe. « L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique ». In *RACAR*, numéro spécial Humour dans les arts et la culture visuel, vol. 37, no 1, p.87-97.
- VASARI 1981 – Vasari, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Trad. de l'italien par André Chastel. Paris : Éd. Berger-Levrault.
- VAUDOYER 1921 – Vaudoyer, Jean-Louis. « Le mystérieux Vermeer ». In *l'Opinion* (Paris), 30 avril, 7 mai, 14 mai.
- WEBER 1999- Weber, Katherine. *La leçon de musique*. New York : Picador, 178p.
- WEBER 2009 – Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*. Paris : Flammarion, 188p.
- WESTERMANN 1996 – Westermann, Mariët. *Le siècle d'or en Hollande*. Paris : Flammarion, 191 p.
- WHEELOCK 1983 – Wheelock, Arthur. *Vermeer*. Paris : Cercles d'art, 135p.
- WHEELOCK, BLANCKERT, BROSS et WADUM 1995 - Wheelock, Arthur, Albert Blanckert, Albert Ben Bross et Jorgen Wadum. *Johannes Vermeer*. Paris: Flammarion, 230p.

WIESEMAN 2011 – Wieseman, Marjorie E. *Vermeer's women, secrets and Silence*.
London : Yale University Press, 227p.

WÖLFFLIN 1966 – Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*.
Paris : Gallimard, 281p.

WITTGENSTEIN 1983 – Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur les couleurs*. Mauvezin :
Trans-Europe Repress, 120p.