

Vermeer ou le silence

Pascal Bonafoux

Ecrivain et critique d'art. Professeur émérite des universités

Si de la vie de Vermeer, nous ne savons rien, si sa signature elle-même reste de peu d'utilité pour authentifier ses tableaux – et encore, ceux qui furent signés – si ses thèmes sont les lieux communs de son siècle, que nous reste-t-il pour aborder des œuvres aussi magistrales que l'Astronome, Le Repos de Diane ou l'Allégorie de la Foi ? Pour Pascal Bonafoux auteur de Vermeer (Éditions du Chêne), le secret de Vermeer réside dans un mot, un mot seul : le silence.

Une biographie, un quelconque dictionnaire usuel l'assure, est un « genre d'écrit qui a pour objet l'histoire de vies particulières ». Il n'y a pas d'histoire de la « vie particulière » de Vermeer. Le récit en est impossible. Ou il est une imposture. Il faut accepter qu'elle tienne en trois mots : Vermeer a peint. Point.

Joannis Vermeer est né à Delft en 1632, en octobre – il fut baptisé le 31 de ce mois. Il est mort à Delft en 1675, le 13 ou le 14 décembre... Il y fut enterré le 16 dans un tombeau de l'Oude Kerk. Ces dates sont le seul « récit » conséquent de sa vie. Le reste est affaire de doutes, d'incertitudes et d'hypothèses. De rares, de très rares archives citent ici « Joannis Vermeer, maître peintre », et là « Sr Johannes Reijnijersz. Vermeer, maître peintre » ou encore « Joannis Reynierszoon Vermeer »...

Il n'y a d'autre témoignage sur ce que fut ce « maître peintre » que celui d'un certain Pieter Teding van Berckhout, jeune et riche hobereau, qui note le 14 mai 1669 dans le journal qu'il commence de tenir en français : « Je fus leve assez matin, parlois a mon cousin Brasser de la Brile et m'en fus promener à Delft avec un jacht ou estoit Monsr. de Zuijlechem van der Horst et Nieuwpoort. Estant arrive ie vis un excellent peintre nomme Vermeer, qui me monstra quelques curiosités de sa main. »

Le fait que Vermeer soit sans biographie épargne, lorsqu'on l'aborde, le plus terrible des malentendus qui concerne la peinture. Il affirme que connaître ce que fut la vie d'un peintre, en avoir décelé les influences, en avoir déchiffré les circonstances, en avoir énuméré les attendus, en avoir relaté les faits et les gestes, doit permettre de pouvoir comprendre sa peinture. Inconséquente conclusion. Un peintre n'est rien que son œuvre. Rien d'autre. Vermeer n'est rien d'autre que les « curiosités » que Pieter Teding van Berckhout a pu voir chez lui. Ce sont ces « curiosités » qui sont la seule réalité de Vermeer.

Premier constat, rares sont les toiles qui sont marquées par la signature de Vermeer. *L'Atelier du peintre* est signé sur le bord de la carte, derrière le col du modèle qui pose, lettres claires sur la marge, I Ver Meer. *Le Géographe* est signé de la même manière : la date, MDCLXVIII souligne cette signature. *La Jeune fille endormie* est signée, sous le cadre qui pend à l'aplomb de la tête de la fille assoupie, I VMeer, comme *La Ruelle* en lettres brunes sous la fenêtre fermée à gauche. Dans *Le Collier de perles*, comme dans *La Lettre d'amour*, comme sur la porte de l'armoire

derrière *L'Astronome* les lettres I,V et M s'emboîtent pour une sorte de monogramme que prolongent, à droite, les lettres « eer ». *La Vue de Delft* n'est signée, sur le navire en bas à gauche, que d'un monogramme. Faut-il le préciser ? Ces signatures et ces monogrammes ne sont pas l'élément le plus sûr pour authentifier une toile de Vermeer. Certaines d'entre elles sont soupçonnées d'être apocryphes... Ce qui, comme aucun autre élément, doit conduire à reconnaître un Vermeer, c'est un silence singulier, un silence incomparable.

En 1654, ou 1656 peut-être, Vermeer peint *Le Christ chez Marthe et Marie*.

Derrière Marie assise, dont la tête repose sur le poing gauche, Vermeer ouvre une enfilade de portes ouvertes. La main droite du Christ qui répond à Marthe est levée à peine et désigne Marie.

Ce sont les paroles du même Évangile selon saint Luc (X-41-42) que peint Vermeer : « Marthe, Marthe, tu t'inquiètes, tu fais beaucoup de bruit, alors qu'il y a besoin de peu de choses, ou d'une seule ! en effet, Marie a choisi la bonne part et on ne la lui arrachera pas ».

Les paupières baissées de Marthe marquent un silence d'acquiescement. Vermeer peint ce silence qui vient de se faire.

Et c'est un autre silence lorsqu'il peint en 1654, 1656 peut-être, lorsqu'il représente *Le Repos de Diane*. Diane assise sur un rocher se tait. Comme deux de ses compagnes assises auprès d'elle. Comme celle qui debout, en retrait, regarde le geste humble d'une autre qui, agenouillée devant la déesse, lui lave les pieds. Vermeer qui n'a guère qu'un peu plus de vingt ans commence de peindre le silence de l'histoire, qu'elle soit sacrée ou profane...

Et rien ne change lorsqu'il peint sa dernière toile peut-être, *L'Allégorie de la Foi*. Certains veulent croire qu'elle aurait été peinte en 1669. D'autres qu'elle l'aurait été en 1674. Et d'autres... La sphère de verre qui y pend au plafond et le crucifix posé sur la table ont – peut-être – été inspirés par une gravure qui représente la Foi dans *l'Emblemata Sacra de Fide, Spe, Charitate*, livre publié en 1636 par le jésuite Willem Hesius... Peut-être...

L'Allégorie de la Foi que peint Vermeer doit autant aux écrits qui traitent de la religion qu'à ceux qui se rapportent à la peinture. C'est à *l'Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images de Ripa* que Vermeer a recours pour peindre « la Foi catholique et universelle ». Manière de dictionnaire de figures allégoriques, ce traité se propose, par des poses comme des symboles, par des expressions comme des emblèmes, par des couleurs comme des attributs, de donner d'une idée une image... Éditée en 1603 à Rome, elle est traduite et éditée en 1644 à Amsterdam sous le titre *Iconologia of uytbeeldingen des verstants*. Ripa décrit cette « foi catholique et universelle » comme « une femme vêtue de blanc, la main droite sur la poitrine tenant de la main gauche un calice qu'elle regarde attentivement ». Une autre description de Ripa précise que la foi « est vêtue de bleu ciel ». La Foi de Vermeer est vêtue de bleu et de blanc. Ripa ajoute encore : « Sous la pierre angulaire, gît un serpent écrasé... Sur le côté il y a une pomme, cause du péché. » Sur les dalles du sol, roule une pomme qui a été mordue, se déroule un serpent dont le sang coule de la gueule ouverte. Accrochée au mur, encadrée de noir, une crucifixion. Ripa précise que parmi ce qui doit entourer la Foi « au loin, on peut voir aussi Abraham quand il était sur le point de sacrifier son fils. » Jésus sur la croix est, comme Isaac, le Fils sacrifié par le Père. Au sacrifice de l'Ancien Testament, Vermeer substitue celui du Nouveau. Dans le silence singulier de cette *Allégorie de la Foi*, cette substitution serait-elle, hypothèse que rien ne peut vérifier, le mode sur lequel il tient à affirmer une foi catholique dans un pays qui, depuis 1637, possède sa traduction officielle des Livres Saints, une « Bible des États » établie sur l'ordre du synode de Dordrecht de 1618 ?

C'est sur un globe que la Foi pose son pied droit, et c'est le même globe qui est posé sur l'armoire derrière *Le Géographe*. Il a été établi par les cartographes Hondius, comme l'a été le globe céleste sur lequel *L'Astronome* pose le pouce et l'index. Sur le tapis, devant l'astronome qui lève les yeux, un livre est ouvert. Il l'est aux premières pages du Livre III qui traite de l'étude et de l'observation des étoiles d'Adriaen Metius. Et, sur la page de gauche, Vermeer peint exactement l'astrolabe à roues, que Metius lui-même a inventé. Le dessin en est assez précis pour que l'on sache qu'il fut

peint d'après la seconde édition parue en 1621. Vaine identification qui brouille le regard... Qui le dupe. Cette précision scrupuleuse est une caution et un tour de passe-passe. Une caution parce qu'elle atteste que le souci du personnage qui lit le traité de d'Adriaen Metius, examine l'astrolabe à roues, qu'il a inventé est, sans nul doute, l'astronomie. Un tour de passe-passe parce qu'elle passe sous silence ce qu'est l'étude même de ce personnage. La précision de Vermeer est une ascèse qui dépouille le sujet de tout de qu'il dit comme de tout ce que l'on en dit. Le propos est poncé. Dépouillé. Épuré. Il n'en reste rien. Rien qu'un leurre...

Et Vermeer fait un leurre des catégories précises que sont les genres eux-mêmes. Entre les premières toiles qui doivent à l'histoire leur sujet et l'*Allégorie de la Foi*, affaire de religion, Vermeer n'a peint que des scènes de genre, affaires d'anecdotes, de récits, de proverbes encore. On sait à quoi veut en venir un charlatan de Frans van Mieris qui fourgue sa camelote, quel dialogue s'engage entre la femme de Jacob Vrel qui a basculé son fauteuil vers une fenêtre derrière les vitres de laquelle paraît une tête d'enfant, on soupçonne ce que la diseuse de bonne aventure de Jan Jacobsz van Valsen peut prédire de balivernes à la fille dont elle regarde la paume ouverte, on sait de quel vacarme de rires et de rots résonnent les auberges de Jan Steen, les tavernes d'Adriaen van Ostade, quelles conversations à bas mots engagent les personnages de Gerard ter Borch, de Gabriel Metsu... Mais quelles « scènes de genres » – quelles anecdotes – sont celles de Vermeer ?

Troublant constat : pas une « scène » que peint Vermeer qui soit singulière... Ou inédite... Il peint une jeune femme qui écrit une lettre... Comme Gerard ter Borch... Comme Pieter de Hooch... Il peint une jeune femme qui se pare d'un bijou... Comme Frans van Mieris l'ancien... Il peint des femmes et des hommes que la musique réunit. Pour un concert. Ou pour une leçon. Comme Jacob van Loo... Comme Joost van Geel... Comme Gerard ter Borch... Vermeer peint un peintre dans son atelier. Comme Frans van Mieris ou Adriaen van Ostade ou Job Adriaensz. Berckheyde ou... Ce sont des situations ordinaires, presque éculées d'être sans cesse reprises par les uns et les autres que peint Vermeer. Et les vêtements que portent les personnages de ces scènes, à la mode, sont banals. Et les objets sont des accessoires communs. Et le scrupule avec lequel il peint ces objets n'est en rien exceptionnel...

Et c'est avec cette banalité usée, avec ces lieux communs, qu'il fonde l'exception qu'il est. Parce qu'une toile de Vermeer est une toile où ne se passe rien. Rien qui se dise. Aucun verbe qui convienne. C'est là. Ça se fait. Point.

La Dentellière. Impossible de savoir si, penchée sur son ouvrage, sûre de son geste, elle noue, si elle pique, si elle... Il n'y a que ce qui semble être son attention précise, sereine, intense. Pas son geste passé sous silence. Elle seule sait ce qu'il est comme elle en sait les raisons. Elle est à ce qu'elle fait... Silencieuse...

Pascal Bonafoux

Novembre 2000

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'Ambition de Vermeer
Daniel Arasse
Essais
Adam Biro, Paris, 2001



Vermeer, une biographie, le peintre et son milieu
John Michael Montias
Adam Biro, 1990