

L'OBJET D'ART
HORS-SÉRIE

UNE SAISON
HOLLANDAISE
AU LOUVRE



Vermeer

et les maîtres
de la peinture de genre

L 11198 - 109 H - F: 9,50 € - RD



VERMEER ET LES MAÎTRES DE LA PEINTURE DE GENRE



Du 22 février au 22 mai 2017
Au musée du Louvre, hall Napoléon

Cette exposition est organisée par le musée du Louvre, Paris, la National Gallery of Ireland, Dublin et la National Gallery of Art, Washington. Elle bénéficie du mécénat principal de Kinoshita Group ainsi que du soutien d'ING Bank France et de Deloitte. Elle sera visible à la National Gallery of Ireland, à Édimbourg, du 17 juin au 17 septembre 2017, puis à la National Gallery of Art de Washington du 22 octobre 2017 au 21 janvier 2018.

COMMISSARIAT

Blaise Ducos, conservateur du Patrimoine, département des Peintures, musée du Louvre.
Adriaan E. Waiboer, conservateur, National Gallery of Ireland, Dublin.
Arthur K. Wheelock, Jr., conservateur, National Gallery of Art, Washington.

HORAIRES

De 9 h à 18 h, sauf le mardi. Nocturne les mercredi et vendredi jusqu'à 22 h.

TARIF

Tarif unique d'entrée au musée : 15 €.
Achat de places : à la caisse de l'auditorium / par téléphone : 01 40 20 55 00 / en ligne sur : www.fnac.com

RENSEIGNEMENTS

01 40 20 55 55, du lundi au vendredi, de 9 h à 19 h, ou sur www.louvre.fr

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition, coédition musée du Louvre / Somogy, 448 pages, 300 ill., 39 €

DOCUMENTAIRE

La Revanche de Vermeer de Jean-Pierre et Guillaume Cottet. Coproduction : ARTE France, Martange Production, Soho Moon Pictures, musée du Louvre.

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Conférences à l'auditorium du Louvre
- Jeudi 23 février à 12 h 30 et 18 h 30, présentation de l'exposition par Blaise Ducos.
- Les jeudis 2, 9, 16 et 30 mars à 18 h 30, Comprendre Vermeer, le « sphinx de Delft », cycle de quatre conférences :
Des « drôleries » aux scènes d'intérieur : naissance et premiers développements de la peinture de genre dans les Pays-Bas, par Sabine van Sprang [2 mars].
"The Fabric of Society". Fashion in the Republic 1650-1680, par Bianca du Mortier [9 mars].
La Laitière de Johannes Vermeer, par Blaise Ducos, musée du Louvre [16 mars].
Les faux Vermeer, par Jonathan Lopez [30 mars].

POUR EN SAVOIR PLUS

Daniel Arrasse, *L'Ambition de Vermeer*, éditions Adam Biro, 2001.
Jan Blanc, *Vermeer. La fabrique de la gloire*, éditions Citadelles & Mazenod, 2014.
Gary Schwartz, *Vermeer par le détail*, éditions Hazan, 2017.
Gabriel Metsu et la peinture de genre hollandaise, *Dossier de l'Art* n°181, janvier 2011.

LA SAISON HOLLANDAISE AU LOUVRE

« Chefs-d'œuvre de la collection Leiden. Le Siècle de Rembrandt »

du 22 février au 22 mai 2017, salles Sully
Commissariat Blaise Ducos, conservateur du Patrimoine, département des Peintures, musée du Louvre.

Publication Catalogue de l'exposition, coédition musée du Louvre / Somogy, 80 p., 40 ill., 12 €.

Catalogue en ligne
www.theleidencollection.com

« Dessiner le quotidien. La Hollande au Siècle d'or »

du 16 mars au 12 juin 2017, rotonde Sully
Commissariat Emmanuelle Brugerolles, conservatrice générale du patrimoine en charge des dessins, Beaux-Arts de Paris et Olivia Savatier Sjöholm, conservatrice du patrimoine, département des Arts graphiques, musée du Louvre.

Publication Catalogue de l'exposition coédition musée du Louvre / Liénart, 208 p., 250 ill., 29 €.

Conférence Le 24 mars à 12 h 30, présentation de l'exposition avec les commissaires à l'auditorium du Louvre.

À VOIR ÉGALEMENT

« Valentin de Boulogne (1591-1632). Réinventer Caravage »

du 22 février au 22 mai 2017, musée du Louvre, Hall Napoléon
À lire : *Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage*, *Dossier de l'Art* n° 246, février 2017.

SOMMAIRE

04 La modernité du Siècle d'or au Louvre

Entretien avec Blaise Ducos, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, commissaire de l'exposition. Propos recueillis par Laurence Caillaud

10 UNE ICÔNE *La Laitière*

Par Alexis Merle du Bourg

12 CHRONOLOGIE Les Pays-Bas au Siècle d'or

14 Vermeer ou les deux sphinx de Delft

Par Jan Blanc, professeur d'histoire de l'art de la période moderne, université de Genève

22 ARRÊT SUR UNE ŒUVRE *La Dentellière*

Par Jan Blanc

24 Une histoire de la scène de genre

Par Olivier Zeder, conservateur en chef du patrimoine, directeur des études du département des restaurateurs, Institut national du patrimoine

34 Thèmes et motifs du quotidien

Par Alexis Merle du Bourg

UNE SAISON HOLLANDAISE AU LOUVRE

54 Aile Richelieu, la peinture nordique en majesté

Par Laurence Caillaud

56 Les trésors dévoilés de la collection Leiden

Par Laurence Caillaud

60 Le quotidien sous le regard des dessinateurs

Par Emmanuelle Brugerolles, conservatrice générale du patrimoine chargée des dessins, Beaux-Arts de Paris, commissaire de l'exposition



EN COUVERTURE

Johannes Vermeer, *La Lettre interrompue*, vers 1665-67. Huile sur panneau, 45 x 39,9 cm. Washington, National Gallery of Art. Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington

EN 4° DE COUVERTURE

Samuel van Hoogstraten, *Intérieur hollandais* (« *Les Pantoufles* »), vers 1655-62. Huile sur toile, 103 x 71 cm
Paris, musée du Louvre
Photo service de presse
© RMN (musée du Louvre) – T. Querrec

L'OBJET D'ART HORS-SÉRIE est édité par Éditions Faton, S.A.S. au capital de 343 860 €, 25 rue Berbisey, CS 71769, 21017 DIJON CEDEX **ABONNEMENTS ET COMMANDES** 1 rue des Artisans, CS 50090, 21803 Quetigny Cedex, tél. 03 80 48 98 45, fax. 03 80 48 98 46, abonnement@faton.fr **DIRECTRICE DE LA PUBLICATION** Jeanne Faton **RÉDACTION** Jeanne Faton, Laurence Caillaud, Mathilde Ouvrard **RÉALISATION ARTISTIQUE** Bernard Babin, Laure Personnier **TRAITEMENT DE L'IMAGE** Emmanuel Calheiros **DIFFUSION EN BELGIQUE** Tondeur Diffusion, 9 av. Van Kalken, B-1070 Bruxelles. tél. 02 555 02 17. Compte n° 210-0402415-14. **press@tondeur.be** **ABONNEMENTS EN SUISSE** Edigroup SA - Case postale 393 - CH-1225 Chêne-Bourg. tél. 00 41 22/860 84 01. **abonne@edigroup.ch** **RELATIONS PRESSE** presse@faton.fr **PUBLICITÉ** ANAT Régie, 29 rue de Miromesnil, 75008 Paris, tél. 01 43 12 38 19, fax. 01 43 12 38 18, anat@anatregie.fr **Imprimé en France** (printed in France) par IMPRIMERIE DE CHAMPAGNE à Langres. Commission paritaire : 0419 K 84745. ISSN : 2426-0096. © 2017, Éditions Faton SAS. La reproduction des textes et des photos publiés dans ce numéro est interdite. Les titres, chapeaux et inters sont rédigés par la rédaction.



PAGE DE GAUCHE

Johannes Vermeer, *La Laitière*, vers 1657-58. Détail

Photo service de presse

© The Rijksmuseum, Amsterdam

VERMEER ET LES MAÎTRES DE LA PEINTURE DE GENRE

LA MODERNITÉ DU SIÈCLE D'OR AU LOUVRE

Figure tutélaire de la peinture de genre hollandaise, Vermeer est à l'honneur au Louvre, où l'on peut voir rassemblées douze de ses toiles. L'intérêt de l'exposition va pourtant bien au-delà de ce tour de force : il tient dans la réunion, autour de ces tableaux, d'œuvres des nombreux peintres hollandais de la seconde moitié du XVII^e siècle qui, comme Vermeer, ont porté la scène de genre à son apogée, et dans la réévaluation de ce que ce dernier y a apporté. Fruit d'une collaboration entre le musée du Louvre, la National Gallery of Ireland et la National Gallery of Arts de Washington, l'exposition mène l'enquête dans les ateliers des peintres en prenant les œuvres à la fois comme preuves et comme témoins des liens et des échanges qui les unissaient.

Entretien avec Blaise Ducos, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, commissaire de l'exposition. Propos recueillis par Laurence Caillaud

L'exposition entend retracer les nombreuses relations qui s'étaient nouées entre les peintres de genre hollandais du XVII^e siècle, parmi lesquels Vermeer. De quoi parle-t-on précisément quand on évoque la scène de genre élégante ?

Il s'agit d'un phénomène très localisé et très bref dans le temps. Entre 1650 et 1680 environ, durant l'apogée économique des Provinces-Unies, se développe une peinture très sophistiquée, la scène de genre élégante, dont les protagonistes les plus connus sont Gerard Dou, Caspar Netscher, Frans van Mieris, Gabriel Metsu, Gerard ter Borch... et Johannes Vermeer, qui n'est pas à l'époque le person-

nage dominant. Dans ce cas très précis, lorsqu'on parle de scène de genre, il ne faut pas imaginer qu'il s'agit de la représentation de la vie quotidienne. Au contraire, ce sont des scènes particulièrement posées, réfléchies et théâtralisées avec des accessoires luxueux. Il s'agit pour l'élite de la jeune république des Provinces-Unies de s'affirmer face au monde dominant des monarchies. L'exposition est fondée sur l'intuition que les réseaux artistiques actifs à l'échelle de la ville de Delft, qui avaient été étudiés en 2001¹, étaient également à l'échelle du pays. Autrement dit, qu'à Deventer, Amsterdam, Rotterdam, La Haye ou Delft, les artistes œuvraient en lien les uns avec les

autres et savaient ce que peignaient leurs collègues. Vermeer est surtout un peintre de scène de genre, et l'exposition n'est pas une monographie, d'où l'absence d'œuvres célèbres comme la *Jeune Fille à la perle* ou la *Vue de Delft* (tous deux à La Haye, Mauritshuis), qui ne font pas partie de cette catégorie.

De quels éléments dispose-t-on pour retracer l'histoire de ces liens entre artistes et savoir comment leurs idées circulaient ?

Nous n'avons pas de traces écrites des déplacements des peintres d'une ville à l'autre. En réalité, les documents dont nous disposons sont les œuvres elles-mêmes, car certaines



Johannes Vermeer, *Jeune fille au collier de perles*,
1663-64. Huile sur toile, 51,2 x 45,1 cm
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,
Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
© BPK, Berlin, dist. RMN – J. P. Anders

« Vermeer fonctionne par soustraction. Il enlève, il dépouille, il peint l'essentiel, la nudité, l'espace »

compositions sont manifestement des échos, des variations les unes des autres. L'exposition fonctionne donc par regroupements de deux, trois ou quatre œuvres, et le résultat est assez spectaculaire. Un exemple parlant ouvre l'exposition : la *Femme à la balance* de Vermeer (vers 1664, Washington, National Gallery of Art) et *La Peseuse d'or* de Pieter de Hooch (vers 1664, Berlin, Gemäldegalerie, voir p. 28). Ces deux œuvres sont peintes par des artistes qui ne travaillaient pas au même endroit. De Hooch est généralement vu comme un suiveur de Vermeer actif à Delft, mais ce tableau date de sa période amstellodamoise. Or, dans les deux œuvres, le format, la composition, tout est conçu en dialogue. Étant donné la

chronologie vraisemblable – beaucoup de ces tableaux ne sont pas datés –, il semblerait que ce soit Vermeer qui ait fait son miel de la composition de De Hooch. L'exposition montre que souvent Vermeer n'est pas le grand initiateur, celui par lequel tout a commencé, mais qu'il est au contraire un artiste de la synthèse, de la sublimation. Il regarde les réalisations de ses confrères et les métamorphose. C'est à comprendre la nature de cette métamorphose que s'attache l'exposition. Vermeer n'en sort pas du tout amoindri : la nature de son art se précise. Nous proposons un répertoire des relations entre les œuvres de différents artistes : plagiat, citation, emprunt déguisé, hommage, flair commercial s'appliquant à un

élément qui marche, etc. La relation de Vermeer avec ses collègues s'inscrit dans cet éventail. Ces échos sont tellement nombreux que cette exposition nous a demandé cinq ans de préparation, pour choisir les tableaux et pour obtenir les prêts, dont ceux des douze Vermeer, soit un tiers de son œuvre.

Quel serait dans l'exposition le meilleur exemple de la sublimation opérée par Vermeer ?

Le meilleur exemple est la *Laitière* du Rijksmuseum d'Amsterdam (voir p. 10), prêtée uniquement pour l'étape parisienne de l'exposition. Le Louvre conserve le tableau source, *La Cuisinière hollandaise* de Gerard Dou. Il représente une jeune fille dans une cuisine, en train de verser de l'eau dans une jatte. *La Laitière*, comme d'autres tableaux dans l'exposition, montre la dette de Vermeer vis-à-vis de la « peinture fine » leydoise², une dette qui fonctionne sur le mode du rejet. J'imagine Vermeer très agacé par Dou, qui œuvre par saturation, horreur du vide, travail infini des détails... Dou accumule et, à mon sens, peine à hiérarchiser : la plume de la volaille accrochée à côté de la fenêtre est aussi importante que les mains de la cuisinière. Vermeer a en horreur cette absence de hiérarchisation. Au contraire – et c'est très apparent dans l'exposition –, il fonctionne par soustraction. Il enlève, il dépouille, il peint l'essentiel, la nudité, l'espace. Le vrai sujet, quel est-il ? Est-ce une laitière ? Ou, dans un autre tableau, une dentellière ? Oui, mais c'est aussi l'espace, la qualification par la lumière d'une atmosphère morale... Ces éléments sont à mille lieux de l'art de Dou, qui peint sur le registre du leste, de l'égrillard, du subtilement narquois... Vermeer préfère la majesté, le silence, la contemplation, le temps. Ces caractéristiques vermeeriennes ne sont pas le fait d'un artiste isolé. Il peint



Gerard Dou, *La Cuisinière hollandaise*,
années 1640, voire début des années 1650
Huile sur panneau, 36 x 27,4 cm
Paris, musée du Louvre. Photo service de presse
© RMN (musée du Louvre) – T. Querrec



en éliminant certaines choses et en en gardant d'autres : le silence, la distanciation, qui semblent la quintessence de son art, se trouvent déjà chez Gerard ter Borch. Ce peintre actif à Deventer est l'inventeur de bien des compositions, de bien des idées reprises ensuite par Vermeer et d'autres.

Vermeer prend donc place dans un vaste réseau d'artistes liés par une même forme de peinture. Quels indices en avez-vous trouvé dans leurs toiles ?

Les tableaux sont regroupés autour d'un thème, d'une composition qui se retrouvent chez plusieurs peintres. Certaines compositions fonctionnent comme un fondu enchaîné : on trouve dans une toile quasiment la suite de l'action peinte dans une autre, par un autre peintre. On avance une image après une autre dans la même scène, comme on le ferait avec un kinéscope.

D'autres fois, on remarque des reprises de motifs ou de personnages, comme le page habillé à la mode française. Ce garçonnet se promène de Van Mieris à Steen et à d'autres, alors que leurs tableaux sont peints dans des villes différentes. D'autres relations sont moins évidentes. Dans un tableau de la Leiden Collection, la *Femme au perroquet* de Van Mieris, une jeune fille assise nourrit un perroquet. Elle vient de s'interrompre dans son activité : des travaux de couture ou de dentelle. Sur ses genoux, on voit un coussin à ouvrage vert qui est, à la couleur près, le même que celui de *La Dentellière* de Vermeer (Paris, musée du Louvre, voir p. 22), avec les mêmes fils de couleur s'échappant du coussin. Van Mieris peint en fait une dentellière, ou plutôt une jeune fille de la haute société en train de pratiquer la dentelle. Ce n'est donc pas seulement une femme avec un perroquet, c'est aussi une variation annonçant Vermeer. Il faut

Frans Van Mieris, *Femme au perroquet*, 1663. Huile sur panneau, 22,5 x 17,5 cm. Détail
New York, The Leiden Collection
© The Leiden Gallery, New York

aussi dépasser le simple niveau thématique. Ainsi avec le motif de la jeune femme vue de dos, qui est là une buveuse, ailleurs une musicienne ou une jeune femme accueillant un visiteur. C'est la même jeune fille, peinte par différents artistes qui se sont cités les uns les autres, une silhouette repoussoir créant chez le spectateur le désir qu'elle se retourne. En montrant les réseaux à l'œuvre chez les peintres, ce qui n'a jamais été fait, l'exposition permet de reconsidérer la place de chacun. Ter Borch apparaît comme le génie sans lequel tout cela n'aurait pas eu lieu, Van Mieris se déploie comme un virtuose extraordinaire, Van der Neer ou Ochtervelt, qui sont des noms peu connus mais qui figuraient dans toutes les collections, sont redécouverts.

« Le raffinement des collectionneurs et leurs besoins sont en symbiose avec le raffinement de la production »



Nicolas Maes, *Jeune femme à sa couture*, 1655
Huile sur panneau, 55,6 x 46,1 cm. Londres,
Mansion House, The Harold Samuel Collection
Photo service de presse © Guildhall Art Gallery,
City of London / Harold Samuel Collection /
Bridgeman Images

Cette peinture était destinée à une élite, à des collectionneurs auxquels les doubles sens qu'elle contient n'échappaient pas. Ces collections étaient-elles aussi des lieux où l'on pouvait voir les œuvres ?

L'exposition veut être une sorte de reproduction d'une conversation de collectionneurs du XVII^e siècle. Ces œuvres aboutissaient vite dans des collections qui étaient visitées par des aristocrates, des étrangers, de grands bourgeois, des artistes... Plus que les ateliers, elles permettaient d'accéder aux œuvres. En 1663, un voyageur français,

Balthasar de Monconys, se rend à Delft pour visiter l'atelier de Vermeer. Lorsqu'il arrive, il n'y a aucun tableau à voir. On lui dit alors de se rendre chez le boulanger, qui est quelqu'un de riche. Il y trouve un Vermeer, qui vaut des fortunes bien qu'il ne représente qu'une seule figure – ce que le voyageur juge déraisonnable. Or, à côté se trouve un cabinet où sont conservés vingt et un Vermeer, et l'on ne dit pas au voyageur de s'y rendre. La peinture de genre constituait une bulle, un marché très précieux qui faisait l'objet de beaucoup d'attention et d'investissements. Les Hollandais organisaient la rareté, ils voulaient faire rêver. L'exposition ne rend pas compte de cet aspect, mais elle suggère que ces tableaux étaient au cœur d'une sociabilité, de conversations entre membres de l'élite. Le raffinement des collectionneurs et

leurs besoins sont en symbiose avec le raffinement de la production. Évidemment une telle chose ne peut être qu'une fenêtre dans l'histoire de l'art. Il faut des conditions économiques, une classe sociale, un vivier pour produire ces tableaux qui correspondent aux attentes du moment, puis la bulle éclate. Elle a éclaté avec la guerre contre la France et l'invasion du pays par les troupes de Louis XIV. Toutefois, pour moi, la scène de genre s'est renouvelée dans les années 1680-90, avec d'autres peintres, en devenant l'expression d'un goût français produit en Hollande.

Comment Vermeer referme-t-il cette fenêtre que fut dans l'histoire de la peinture hollandaise la scène de genre élégante ?

L'exposition s'achève avec un Vermeer qui n'est prêté qu'au Louvre, l'*Allégorie de la Foi catholique* (New York, Metropolitan Museum), une peinture d'histoire hautement abstraite placée dans le cadre d'une scène de genre. Il fallait un grand praticien pour oser ce mélange, et utiliser la scène de genre à d'autres fins que la stricte représentation élégante, sophistiquée, d'une classe sociale cherchant à s'affirmer. Ce tableau fascine par l'exploration de la frontière du genre. Ce type de peinture n'était pas juste un merveilleux passe-temps à l'usage de quelques-uns, il se voulait moderne, surtout face à l'art de cour à l'œuvre dans les autres pays. Ce mot est d'ailleurs mentionné au XVII^e siècle, notamment chez Ter Borch : il a écrit qu'il voulait faire une peinture « moderne ». Vermeer, en réinjectant une peinture d'histoire dans ce genre, clôt cette tentative de modernité pour demeurer dans une forme de traditionalisme.

1. Dans l'exposition « Vermeer and the Delft School », qui s'est tenue au Metropolitan Museum, à New York, et à la National Gallery, à Londres.

2. La « peinture fine » leydoise se caractérise par la superposition de glacis très minces qui font disparaître toute notion de l'intervention matérielle du peintre (« le beau fini »), par la précision de ses détails et la minutie avec laquelle sont peintes des scènes de la vie quotidienne réagencée.



Johannes Vermeer, *Allégorie de la Foi catholique*, vers 1670-72. Huile sur toile, 114,3 x 88,9 cm
New York, Metropolitan Museum of Art. Photo service de presse © The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN / image of the MMA

UNE ICÔNE



Johannes Vermeer, vers 1657-58
Huile sur toile, 45,5 x 41 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum. Photo service de presse
© Amsterdam, The Rijksmuseum

éléments concourt assurément à la parfaite réussite picturale que constitue *La Laitière*. Après avoir peint trois ou quatre tableaux de genre, guère plus, le peintre de Delft parvient à trouver ici la voie singulière qui le distinguera des nombreux (et excellents) peintres du quotidien que comptent alors les Pays-Bas. Absorbée par une tâche simple à laquelle Vermeer confère une solennité quasi sacrale, la femme apparaît comme retranchée à l'intérieur d'elle-même, hors du temps. Parallèlement, le peintre manipule la perspective et la lumière, employant les ressources – considérables – de son art pour suggérer la présence immédiate, tangible de cette femme, des objets et des denrées soigneusement choisis qui l'entourent. C'est précisément dans l'extrême tension entre la restitution quasi photographique d'une réalité transitoire et une atemporalité typique de l'artiste, entre la banalité de la scène et la dignité quasi héroïque de la figure (on a parlé d'autorité morale à son propos) que vient se loger le génie vermeerien. Il est vraisemblable que la lecture de la scène par les contemporains différerait quelque peu de la nôtre. La chaufferette sur le sol qui jouxte les carreaux de céramique ornés de petits cupidons se prête notamment à un certain nombre de conjectures : la vertueuse, la modeste laitière rêverait-elle de romance, à moins qu'elle ne s'en détourne précisément pour accomplir sa fonction nourricière ? Ces débats qui font les délices des iconologues, lesquels postulent que les peintures de genre hollandaises ne coïncident pour ainsi dire jamais entièrement avec leurs sujets explicites, ne sont pas dénués d'intérêt, loin de là. Ils sont pourtant de peu de poids face à la place que tient dans notre imaginaire cette véritable icône, qui transcende les contingences sociales et historiques ayant permis la production du tableau.

Alexis Merle du Bourg

LA LAITIÈRE

Rien ne se meut à l'intérieur du tableau à l'exception du mince filet de lait qui s'écoule ; rien de plus platement prosaïque *a priori*, rien de plus hermétiquement fermé à l'anecdote ou à la rêverie. Et pourtant nous nous trouvons face à l'une des créations les plus admirées de l'art hollandais, de l'art tout court. Comment expliquer la fascination que produit ce tableau qu'une divulgation publicitaire aussi triviale qu'imbécile n'est pas parvenue à tarir ? Le sujet du tableau n'est guère captivant, il n'a pas même le mérite d'être neuf. On retrouve, dès la Renaissance, des scènes domestiques assez semblables dans la peinture des Pays-Bas septentrionaux. En l'occurrence, Vermeer s'est peut-être souvenu d'une composition de son célèbre collègue leydois Gerard Dou (1613-1675),

la très remarquable *Cuisinière hollandaise* (Paris, musée du Louvre, voir p. 6) peinte au cours des années 1640. Le tableau du Rijksmuseum présente de multiples analogies (la pose du personnage, la construction générale, la place de la fenêtre même...) avec celui du Louvre, mais les deux œuvres se distinguent par deux éléments essentiels. Le tableau parisien est aussi encombré que le tableau amstellodamois est dépouillé (la radiographie a révélé que Vermeer avait eu l'heureuse idée de supprimer la carte qui ornait à l'origine le mur du fond, laissant subsister un clou et quelques trous...). Par ailleurs, alors que la jolie jeune femme regarde le spectateur de manière quelque peu aguichante chez Dou, la femme peinte par Vermeer, plus ingrate, l'ignore. La conjonction de ces deux



LES PAYS-BAS AU SIÈCLE D'OR

1576 Les sept provinces calvinistes du nord des Pays-Bas se rassemblent dans l'union d'Utrecht et proclament la république des Provinces-Unies, face à l'Espagne.

1581 Les Provinces-Unies répudient officiellement le roi d'Espagne, Philippe II.

1621 Guerre entre les Provinces-Unies et l'Espagne. Des colons hollandais fondent la Nouvelle Amsterdam, future New York. Création de la Compagnie hollandaise des Indes occidentales qui, avec la Compagnie hollandaise des Indes orientales, fondée en 1602, contribue à l'expansion de l'empire colonial hollandais.

1613 Naissance de Gerard Dou à Leyde.

1617 Naissance de Ter Borch à Zwolle.

1626 Naissance de Jan Steen à Leyde.

1629 Naissance de Gabriel Metsu à Leyde et de Pieter de Hooch à Rotterdam.

1632 Naissance de Vermeer, qui est baptisé le 31 octobre.

1635 Naissance de van Mieris à Leyde.

1637 Publication du *Discours de la méthode* de Descartes, installé aux Pays-Bas depuis 1629.

1642 *La Ronde de nuit* de Rembrandt.

1648 Signature du traité de Münster mettant un terme à la guerre de Quatre-vingts ans contre l'Espagne et proclamant l'indépendance des Provinces-Unies.

1652-1654 Guerre anglo-hollandaise.

1653 Le 20 avril, Vermeer épouse Catharina Bolnes. Il s'inscrit la même année à la guilde de Saint-Luc de Delft.

1656 Vermeer peint *L'Entremetteuse* et *Le Christ chez Marthe et Marie*.

1665-1667 Nouvelle guerre contre l'Angleterre, qui se solde par la paix de Breda.

1667 Mort de Gabriel Metsu.

1668 Vermeer réalise *L'Astronome*.

1669 Vermeer peint *Le Géographe*. Mort de Rembrandt à Amsterdam.

1672 Louis XIV déclare la guerre aux Provinces-Unies. Guillaume III d'Orange lève l'année suivante une coalition avec l'Angleterre, l'Espagne et le Danemark.

1675 Mort de Vermeer à Delft, il est enterré le 16 décembre. Mort de Gerard Dou à Leyde.

1678 Signature de la paix de Nimègue, qui met fin à la guerre contre la France.

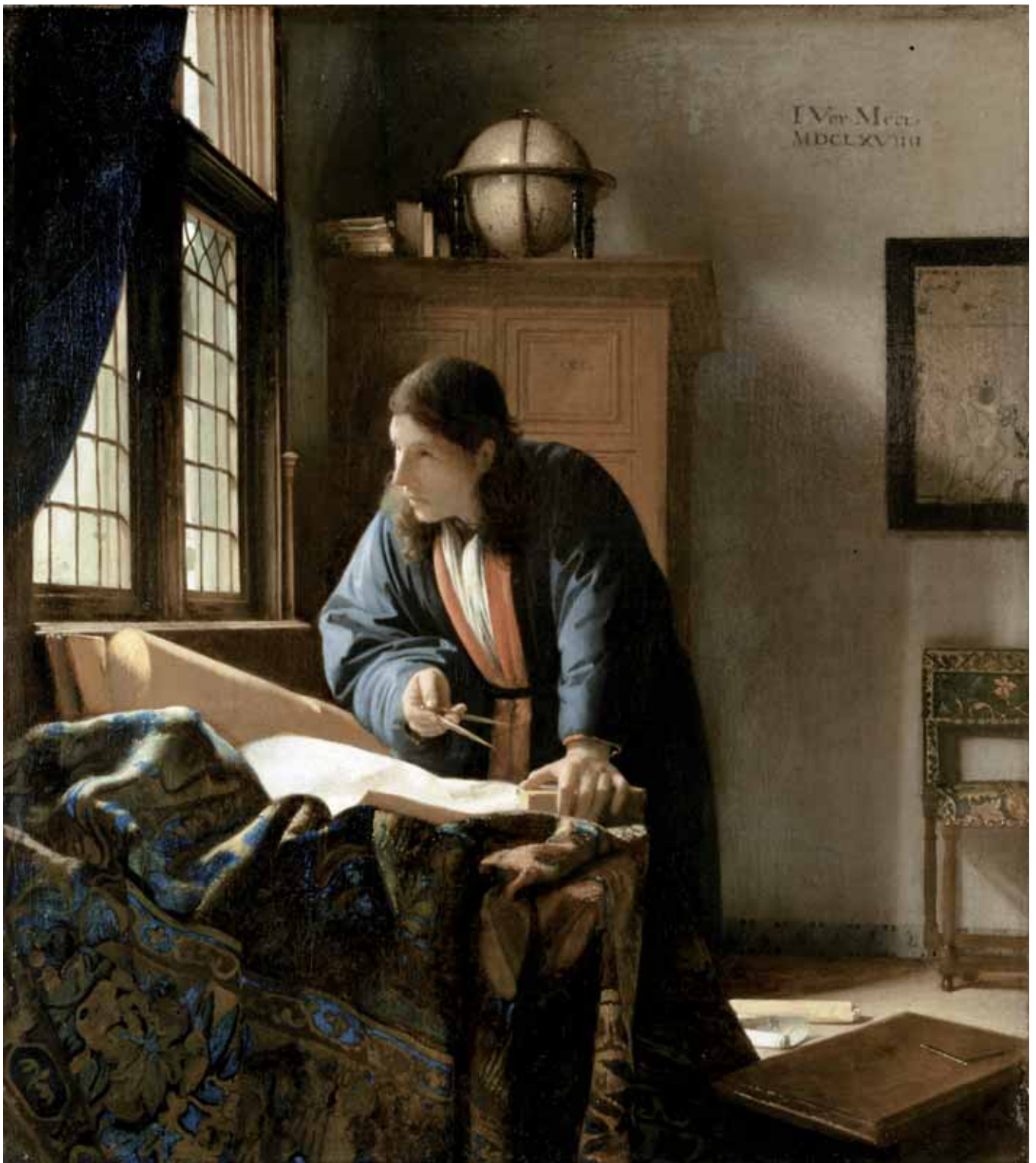
1679 Mort de Jan Steen à Leyde.

1681 Mort de Frans van Mieris à Leyde et de Gerard ter Borch à Deventer.

1684 Mort de Pieter de Hooch à Haarlem.

1689 Proclamation de Guillaume III d'Orange, stathouder des Provinces-Unies, et de Marie, roi et reine d'Angleterre.





Johannes Vermeer, *Le Géographe*, 1669
Huile sur toile, 51,6 x 45,4 cm. Francfort,
Städelsches Kunstinstitut. Photo service
de presse © Städel Museum – Artothek

PAGE DE GAUCHE

Gerard ter Borch, *Homme incitant une
femme à boire*, vers 1658-59. Huile sur toile,
41,3 x 32,1 cm. Londres, Royal Collection Trust
© S.M. Elizabeth II, 2017 / Bridgeman Images

VERMEER OU LES DEUX SPHINX DE DELFT

À quoi tient l'immense succès qui fait aujourd'hui de Vermeer l'un des artistes les plus célèbres et les plus reconnaissables ? Comment ce peintre, célèbre en son temps, fut-il ensuite oublié, puis redécouvert ? Comment son art, à la fois singulier et caractéristique de son époque, s'est-il forgé ? Pour répondre à ces questions, il nous faut interroger non seulement les éléments de sa carrière, mais aussi ses tableaux, dans lesquels Vermeer a voulu peindre comme des énigmes.

Par Jan Blanc, professeur d'histoire de l'art de la période moderne,
université de Genève

Johannes Vermeer est né deux fois. Sa première naissance a lieu au début de l'hiver 1632, quelques jours avant que le fils de Reynier Jansson et Digna Baltens ne soit baptisé dans la Nieuwe Kerk de Delft, le 31 octobre. Mais Vermeer est aussi né une seconde fois, en 1859, lorsque le critique d'art français Étienne-Joseph-Théophile Thoré, dit Thoré-Bürger, exprime son admiration pour le peintre hollandais, dans le catalogue qu'il consacre à la galerie bruxelloise d'Arenberg : « Voici un autre grand artiste, un original incomparable, un inconnu de génie, bien plus inconnu que Nicolaes Maes et Philips Koninck, et qui, peut-être, a plus de génie qu'eux, et qui, comme eux, se rattache aussi, selon moi, à Rembrandt ; c'est Jan van der Meer de Delft. »

Johannes Vermeer, *L'Art de peinture*, vers 1666-68. Huile sur toile, 120 x 100 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum © Bridgeman Images



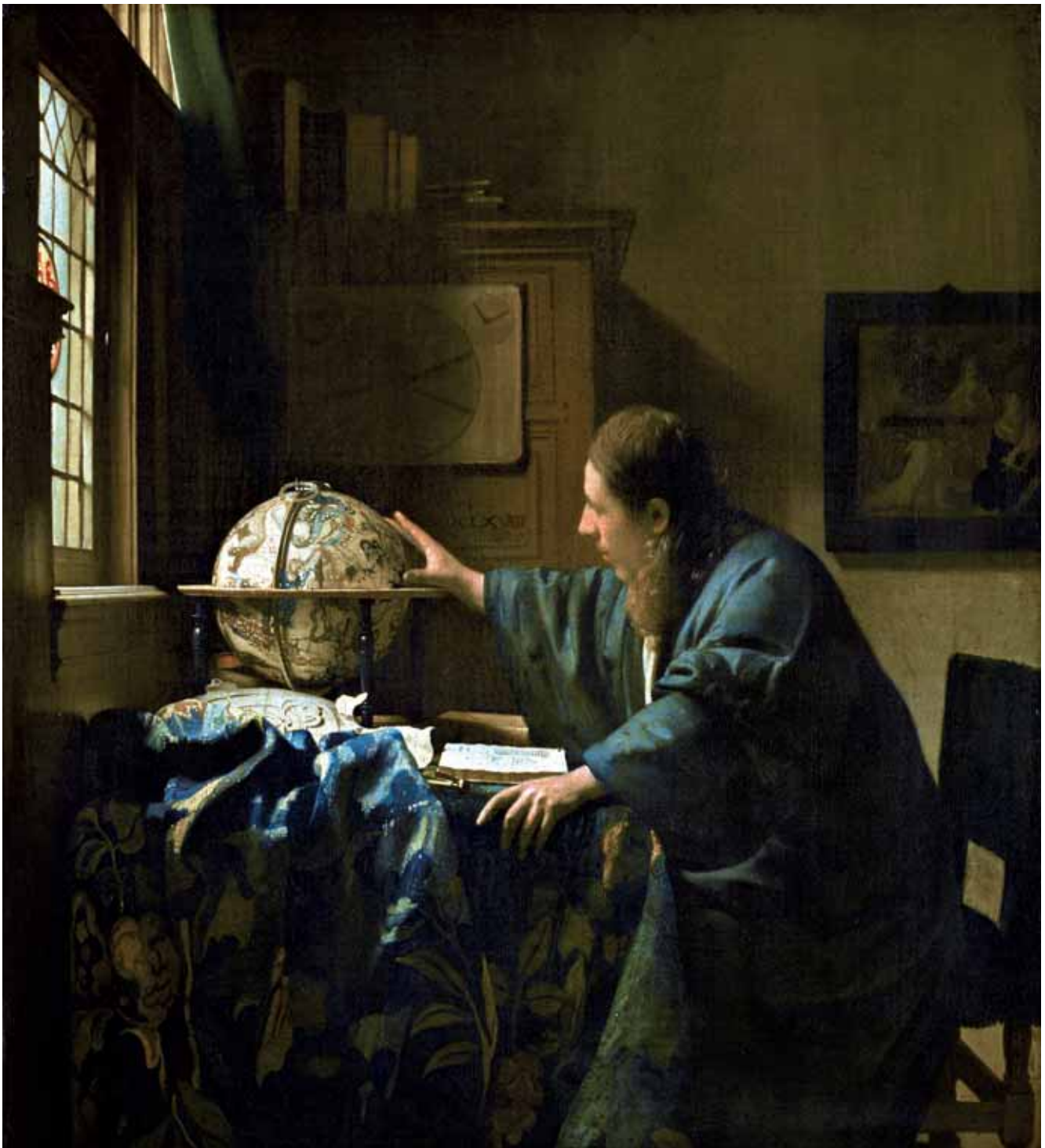
REDÉCOUVERTE ET RÉINVENTION

Thoré-Bürger exagère. Vermeer n'est pas tout à fait un inconnu au moment où il écrit ces lignes. Après sa mort, en décembre 1675, le peintre hollandais, célèbre de son vivant, disparaît du paysage de l'histoire de l'art. Conservées essentiellement à Delft et à Amsterdam, dans de petites collections privées, ses toiles sont absentes des collections bourgeoises, princières et royales ainsi que des grands catalogues de vente à partir desquels sont rédigés les recueils de vies des peintres

hollandais au XVIII^e siècle. Sans doute n'est-ce donc pas un hasard si le nom de Vermeer fait sa réapparition dans les années 1780, au moment où *L'Astronome* et *Le Géographe* resurgissent sur le marché de l'art parisien. Le marchand Jean-Baptiste Pierre Lebrun a alors raison de parler de ce « Van der Meer dont les historiens n'ont pas parlé ». Vermeer devient un peintre dont on reparle. En 1794, Goethe admire *L'Entremetteuse*

Johannes Vermeer, *L'Entremetteuse*, 1656. Huile sur toile, 143 x 130 cm
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen
© BPK, Berlin, dist. RMN – E. Estel / H.-P. Klut





teuse au musée de Dresde. En 1816, les historiens de l'art Roeland van Eynden et Adriaan van der Willigen soulignent « que les œuvres de celui que l'on appelle Vermeer de Delft méritent une place dans les collections les plus prestigieuses ». Et en 1834, John Smith constate encore que « les auteurs semblent avoir totalement ignoré les œuvres de cet excellent maître » et que « ce maître est si peu connu, en raison de la rareté de ses œuvres, qu'il est tout à fait inexplicable qu'il ait atteint l'excellence qu'il a montrée dans un grand nombre d'entre elles ».

Si Thoré-Bürger n'a donc pas redécouvert Vermeer, en revanche, il l'a réinventé. Il a été le premier à arracher au monde dévalorisant des « petits maîtres » hollandais et en a fait un symbole politique. Ce proche des milieux radicaux de Saint-Simon et de Pierre Leroux assimile Vermeer, comme Rembrandt, au « génie hollandais » du « Siècle d'or », marqué par la tolérance religieuse et l'adhésion au système

Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668

Huile sur toile, 51,5 x 45,5 cm. Paris, musée du Louvre

Photo service de presse © RMN (musée du Louvre) – F. Raux

politique républicain, que Thoré-Bürger oppose à l'autoritarisme monarchiste du catholicisme que symbolise à ses yeux la carrière de Peter Paul Rubens. Aux yeux du critique, Vermeer est un Moderne perdu dans le monde des Anciens, un réaliste avant l'heure, le chef de file d'une avant-garde qui n'attendait qu'à advenir.

Cette relecture téléologique et presque messianique de la vie et des œuvres de Vermeer était d'autant plus facile que, comme le reconnaissait Thoré-Bürger, les historiens de l'art ne savaient pas grand-chose de lui. Cette ignorance était une chance : elle permettait de projeter sur les œuvres de celui qu'il appelait le « sphinx » de Delft tous ses rêves et tous ses fantasmes.

UN PEINTRE RARE ET RECHERCHÉ

Ce n'est plus le cas aujourd'hui, grâce aux travaux de l'économiste John Michael Montias qui, durant des décennies, s'est plongé dans les archives municipales des principales villes hollandaises. Nous savons que Johannes Vermeer naît en 1632, dans une famille calviniste proche des artistes. Enregistré à la guilde de Saint-Luc de Delft comme marchand de tableaux depuis 1631, son père tient successivement deux auberges, le « Renard Volant » (*De Vliegende Vos*), puis « Malines » (*Mechelen*). Ces auberges sont sans doute fréquentées par les peintres. En 1640, Balthasar van der Ast, Pieter van Groenewegen et Pieter van Steenwyck témoignent en sa compagnie dans la demande déposée par leur confrère, Jan Baptist van Fornenburgh, qui souhaite toucher les gages de son fils, après la mort accidentelle de ce dernier. Et le 10 juillet 1647, Geertruyt, unique sœur de Vermeer, épouse le maître-encadreur Anthony van der Wiel.

C'est donc tout naturellement que Vermeer s'oriente vers la carrière de peintre, qu'il embrasse en 1653, après avoir épousé Catharina Bolnes et, sans doute à cette fin, s'être converti au catholicisme. Mentionné dans un inventaire ancien, le premier tableau connu de Vermeer est une peinture mythologique, probablement inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide. Cette œuvre est perdue, mais elle est typique du début d'une carrière d'abord consacrée à la peinture d'histoire. La *Sainte Praxède*, que Vermeer copie en 1655 d'après un tableau du peintre italien Felice Ficherelli, ou encore *Le Christ chez Marthe et*



Marie, exécuté l'année suivante, sont les deux seuls tableaux religieux que nous avons conservés de la main du peintre qui, au fil des années, s'oriente vers les scènes de la vie quotidienne, dont *L'Entremetteuse* constitue le premier exemple connu.

Deux moments clefs marquent alors la carrière de Vermeer. Le premier est sa rencontre avec Pieter Claesz. van Ruijven, à la fin des années 1750. Ce riche citoyen delftois devient son protecteur et son mécène. Il achète ou commande une grande partie des tableaux que nous lui connaissons aujourd'hui. Cette relation privilégiée offre à Vermeer la possibilité de prendre le temps de concevoir et de réaliser ses tableaux, construisant méthodiquement leur composition spatiale, leur structure perspective, et prenant un soin particulier à leur exécution, au prix de très nombreux repentirs, dont témoignent les analyses radiographiques de ses toiles. Consacrant au moins six mois à chacune



Erasmus Quellinus II, *Le Christ chez Marthe et Marie*. Huile sur toile, 172 x 243 cm. Valenciennes, musée des Beaux-Arts © RMN – R.-G. Ojéda

EN HAUT

Johannes Vermeer, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1656. Huile sur toile, 158,5 x 141,5 cm. Édimbourg, National Gallery of Scotland © Bridgeman Images



d'elles, Vermeer parvient à céder ses œuvres à des prix très élevés, comparables à ceux des tableaux de Gerard Dou et de Frans van Mieris l'Ancien, les peintres les plus chers des Provinces-Unies.

Quelques années plus tard, un autre événement marque la carrière de Vermeer : son installation, avec son épouse et ses trois enfants, dans la grande maison de sa richissime belle-mère, Maria Thins. Cet emménagement permet au peintre non seulement d'assumer une incontestable ascension sociale, mais aussi de réaliser de substantielles économies. Il connaît alors la période la plus faste de sa carrière, gagnant chaque année entre 850 et 1 500 florins, soit l'équivalent du prix d'une maison patricienne d'Amsterdam. Ces succès font de Vermeer l'un des peintres les plus appréciés de Delft. Les voyageurs de passage se pressent à la

Johannes Vermeer d'après Felice Ficherelli, *Sainte Praxède*, 1655
Huile sur toile, 101,6 x 82 cm. Tokyo, musée d'art occidental (en dépôt)
© Christie's Images / Bridgeman Images

porte de l'atelier de celui que Pieter Teding van Berckhout, un citoyen de La Haye, présente comme le « célèbre peintre nommé Vermeer ». Mais ils ne permettent pas au peintre d'échapper aux problèmes financiers que rencontrent un grand nombre de ses collègues pendant la ruineuse guerre de Hollande (1672-1678). Quand Vermeer est enterré dans l'Oude Kerk, le 16 décembre 1675, à l'âge de 43 ans, il laisse une veuve, onze enfants et une dette considérable que son épouse n'épongera qu'en se résignant à vendre les derniers tableaux de son mari, dont *L'Art de peinture*, son manifeste artistique.

LA QUESTION DE L'APPRENTISSAGE

La vie et les œuvres de Vermeer ne sont donc plus aujourd'hui celles d'un inconnu, même si plusieurs zones d'ombre y demeurent encore. La première est sa période d'apprentissage, dont nous ne savons rien. Vermeer a probablement été apprenti entre la fin des années 1640 et le début des années 1650, puisqu'il s'inscrit dans le registre de la guilde de Saint-Luc le 29 décembre 1653, à 21 ans. Il s'acquitte alors d'un droit d'entrée de 6 florins, et non de 3 florins, rabais auquel ont droit les artistes dont le père est déjà membre de la corporation – ce qui est le cas de Vermeer – et qui ont effectué au moins deux ans de leur apprentissage dans l'atelier d'un maître de la guilde. Vermeer a donc effectué au moins une partie de son apprentissage en dehors de sa ville natale – mais où ?



Johannes Vermeer, *Diane et ses nymphes*, vers 1653-54. Huile sur toile, 97,8 x 104,6 cm. La Haye, Mauritshuis © Bridgeman Images

On a longtemps considéré qu'il avait appris son métier dans l'atelier d'un ou de plusieurs artistes d'Utrecht ; mais les peintres susceptibles d'avoir accueilli Vermeer durant cette période peignent des tableaux totalement différents des premières œuvres connues de l'artiste. Il faut tourner nos regards ailleurs. L'hypothèse la plus séduisante, même si elle n'est pour l'instant pas corroborée par une documentation première, nous mène dans l'atelier de Gerard ter Borch. Le 22 avril

1653, Vermeer cosigne un document avec lui, ce qui montre qu'ils se connaissent personnellement. Leurs tableaux présentent par ailleurs de très nombreuses similitudes iconographiques et formelles. Après 1648, Ter Borch vit dans les Pays-Bas espagnols, où il est possible que Vermeer ait pu séjourner et dont est issue la famille de sa mère. Peut-être est-ce à l'occasion de ce séjour que Vermeer aurait découvert les œuvres d'Erasmus Quellinus II, l'un des principaux peintres anversois, dont *Le Christ chez Marthe et Marie*, alors à l'abbaye de Saint-Michel, est comparable au tableau peint sur le même sujet par Vermeer en 1656. Vermeer aurait également pu profiter de ce séjour flamand pour visiter la célèbre collection bruxelloise de l'archiduc Léopold-Guillaume et y étudier la *Parabole des vigneron*s de Domenico Fetti, dont il s'inspire pour la figure principale de son *Christ chez Marthe et Marie*. Une autre

piste sérieuse, qui n'exclut pas l'hypothèse de la formation flamande, est celle d'un apprentissage dans l'atelier amstelodamois de Jacob van Loo. Les ressemblances que l'on peut observer entre la *Diane* que Van Loo achève en 1648, au début de la période supposée de l'apprentissage de Vermeer, et la *Diane* de ce dernier prouvent en tout cas que le peintre deltois connaissait les compositions de l'artiste.

CONVERSATIONS AVEC LE SPECTATEUR

Les principales zones d'ombre sont celles que les œuvres mêmes de Vermeer jettent sur le regard du spectateur. Plus que l'ambivalence, le peintre hollandais n'aime rien tant que l'ambiguïté. Ses tableaux ne sont pas des messages ou des discours ; ils ne communiquent, ni ne nous disent quoi que ce soit ; ils instaurent au contraire un espace de conversation et de collaboration avec le spectateur, comparable à celui de l'énigme, un genre littéraire fort répandu au XVII^e siècle.

Que dire, ainsi, de la *Dame écrivant une lettre en présence de sa servante* (dit aussi *La Lettre*, voir p. 39) ? Quel sens donner à la lettre froissée et au sceau de cire rouge, gisant au sol ? Ces motifs expriment-ils la colère ? La précipitation ?

Le drame ? Sur le mur est accroché un *Moïse sauvé des eaux*, adapté d'une composition du peintre Peter Lely. Que veut nous dire Vermeer ? Que la femme qu'il représente est un modèle de vertu, à l'image de la fille de Pharaon ? Ou qu'elle attend un heureux événement, comparé à la Providence divine ? Contrairement aux tableaux minimalistes de Gerard ter Borch, qui créent le trouble en nous privant des signes susceptibles de créer du sens, l'œuvre de Vermeer, elle, nous en livre trop ; elle met en abyme l'énigme qu'elle veut nous exposer : l'impossibilité foncière d'une interprétation univoque. À cet égard, on peut considérer que la



figure principale du tableau n'est pas la maîtresse de maison, mais sa servante, qui est comme notre représentant au sein de la composition. Comme nous, elle est debout. Comme nous, elle regarde dans la direction du cadre fictif d'une représentation – l'encadrement d'une fenêtre pour elle, le cadre d'un tableau pour nous. Comme nous, elle assiste à une scène qu'elle semble ne pas comprendre tout en y participant activement. Signant son tableau sur la bande de papier ou de tissu qui déborde de la table, non loin d'un fauteuil vide, Vermeer marque sa propre absence au sein de la scène. Il semble affirmer son refus d'intervenir dans la relation établie entre le spectateur et la scène représentée. Il existe donc deux « sphinx de Delft ». Le premier, né au XIX^e siècle, a fini

Johannes Vermeer, *La Leçon de musique*, début des années 1660
Huile sur toile, 74,1 x 64,6 cm. Londres, Royal Collection Trust
© S.M. Elizabeth II, 2017 / Bridgeman Images

par retrouver sa voix grâce aux archives et aux documents découverts tout au long du XX^e siècle, qui permettent aujourd'hui à la vie de Vermeer d'être l'une des mieux connues de la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Mais un autre « sphinx » continue de survivre : celui que Vermeer a caché dans ses œuvres qui, toutes en clair-obscur, faites d'ombres et de lumières, de vides et de pleins, font le choix de ne pas tout nous dire pour se faire désirer et se faire aimer, participant de fait à la popularité extraordinaire d'un peintre dont la gloire a survécu à sa propre mort.

ARRÊT SUR UNE ŒUVRE



LA DENTELLIÈRE

Vers 1669-70. Huile sur toile marouflée sur panneau, 24,5 x 21 cm
Paris, musée du Louvre. Photo service de presse
© RMN (musée du Louvre) – G. Blot

Rien de plus ordinaire ou de plus banal, en apparence, que ce que nous montre *La Dentellière*. Cette femme penchée sur son ouvrage, tenant fermement ses fuseaux et ses épingles, semble le portrait fidèle d'une sage et docile ouvrière. Les petites dimensions du tableau invitent le spectateur à se rapprocher au plus près de la toile, comme la dentellière de son ouvrage. Elle travaille à l'aide d'un métier monté sur un cadre en bois à charnières, sur un plan incliné, près duquel est posé un grand coussin à couture bleue. Le petit volume à reliure de vélin que l'on aperçoit au premier plan, fermé par de longs rubans, est sans

doute son livre de motifs. Le patron de parchemin perforé est placé non loin de là ; sa bandelette de couleur saumon est visible sous les mains de l'ouvrière.

On aurait tôt fait, en regardant ce tableau, de le réduire à la célébration morale des qualités domestiques d'une vie féminine tout entière dévouée à l'exercice de la vertu. Cette interprétation moralisatrice est pourtant fort partielle et à courte vue. Vermeer ne s'arrête pas là, en effet. Au plus près du spectateur, il a posé les fils blancs et rouges des écheveaux emmêlés qui, à la surface de la toile, comme l'a remarqué Georges Didi-Huberman, paraissent comme de curieux écoulements de couleurs, analogues à ceux que l'on retrouve dans les tableaux de l'*action painting* de Jackson Pollock ou de l'expressionnisme abstrait de

Sam Francis. En mettant ainsi en abyme la matière picturale, Vermeer se présente lui-même « au travail », en même temps que la dentellière à son ouvrage.

La Dentellière de Vermeer n'est donc pas seulement l'objet d'un regard ; elle est aussi, et peut-être d'abord, le sujet d'une action qui concerne directement, et dans le même temps, l'acte de peindre un tableau et l'acte de tisser de la dentelle. C'est autour de la jeune ouvrière que la composition est organisée. C'est elle qui, à la manière d'une deuxième Arachné, assemble patiemment les fils de son ouvrage, comme le peintre cherche à composer un tableau dont les teintes et les touches se marient harmonieusement. Sans doute n'est-ce d'ailleurs pas un hasard si, en ancien néerlandais, le mot *binding* (littéralement : le « liant ») désigne originellement l'armure d'un tissu, c'est-à-dire l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame qui le constituent, avant d'avoir été utilisé métaphoriquement par les peintres pour désigner une couleur qui, répétée à divers endroits d'une composition, facilite l'effet d'unité et de cohérence chromatiques de l'ensemble.

On retrouve des idées similaires dans les écrits du théoricien de l'art français Roger de Piles qui, en 1677, parle de l'« accord par participation » quand « plusieurs couleurs participent d'une seule dont il entre quelque chose dans chacune, et qui domine sur toutes les autres », ajoutant que l'« opposition des couleurs ne doit être mise en usage qu'avec grande discrétion, en les *liant* par quelque couleur tierce qui serait amie de l'une et de l'autre ».

Chez Vermeer, les difficultés de l'art, les labeurs du métier, la longueur de temps, n'ont ainsi rien de honteux et ne sont jamais dissimulés. Sa *Dentellière*, à cet égard, peut être considérée comme le manifeste explicite d'un peintre soucieux d'affirmer clairement son amour de l'art, vu, pensé et pratiqué non point comme un art libéral, mais un art mécanique, c'est-à-dire un art de la main, un métier. L'art, pour Vermeer, est une femme. Jan Blanc



UNE HISTOIRE DE LA SCÈNE DE GENRE HOLLANDAISE

La scène de genre connut une courte mais intense
heure de gloire dans un pays dont la prospérité exceptionnelle
trouva là l'un de ses moyens d'expression.

Dans toute grande ville du pays se trouvaient des ateliers
de peintres s'attachant à rendre ou à inventer
ces scènes de la vie quotidienne. Les tableaux des uns
nourrissaient ceux des autres, grâce à des liens nombreux
et à une émulation sans cesse renouvelée.

L'art de Vermeer lui-même s'enrichit des inventions
de ses pairs, de Ter Borch à Metsu ou à Dou, pour atteindre
à un raffinement et à un équilibre uniques.

Par Olivier Zeder, conservateur en chef du patrimoine,
directeur des études du département des restaurateurs,
Institut national du patrimoine

Johannes Vermeer, *Soldat et jeune femme riant*,
vers 1657-58. Huile sur toile, 48,2 x 44,4 cm
New York, Frick Collection
© Frick Collection, New York / Bridgeman Images







Frans van Mieris, *Le Duo*, 1658
Huile sur panneau, 31,5 x 24,6 cm. Détail
Schwerin, Ludwigslust, Güstrow,
Staatliche Museen © BPK, Berlin,
dist. RMN / image Staatliches Museum Schwerin

DES ARTISTES ET DES IDÉES EN MOUVEMENT

Cette floraison exceptionnelle résulte en partie du dynamisme des influences entre des artistes pleins d'émulation qui vivent dans des villes relativement proches les unes des autres et dans le cadre géographiquement étroit de la Hollande : Amsterdam, Haarlem, Leyde, La Haye, Dordrecht et Delft. Les canaux autorisent des déplacements faciles d'une ville à l'autre. Si Vermeer a travaillé toute sa vie à Delft, nombre de ses collègues ont changé de lieu d'activité comme De Hooch et Steen. Beaucoup appartiennent à la guide de Saint-Luc de leur ville et de fait sont intégrés dans des réseaux professionnels actifs. Les liens d'amitié ont certainement eu leur importance : Steen et Mieris sont amis, Ter Borch et Vermeer l'ont peut-être été aussi. Par ailleurs, les ateliers des peintres et les cabinets des collectionneurs sont accessibles aux gens de qualité, amateurs ou artistes. En 1663, le français Balthasar de Monconys visite Dou, Mieris, Vermeer ainsi que quelques collections. Le monde des ama-

teurs d'art est petit : Pieter van Ruijven, qui possède plusieurs Vermeer, est parent du protecteur de Dou, Pieter Spierinx. Les peintures circulent elles aussi. Les originaux changent de main, mais l'exécution de répliques par l'artiste ou son atelier et la multiplication des copies augmentent leur rayonnement. En revanche, la diffusion par la gravure est minime, même si on peut citer deux estampes par Hendrick Bary (1640-1707) d'après des tableaux de Mieris. Les corporations organisent des expositions ; elles sont rarement le fait de particuliers, mais on peut citer le cas exceptionnel des vingt-neuf tableaux de Dou montrés au public à Leyde en 1665 par leur propriétaire, Jan de Bye. L'enquête sur les influences entre artistes, au travers des indices que sont les éléments de style, les schémas de composition et les sujets, est prenante mais laisse ouvertes beaucoup d'hypothèses par manque d'éléments probants sur la chronologie précise de l'exécution, du déplacement des artistes et des œuvres.

teurs d'art est petit : Pieter van Ruijven, qui possède plusieurs Vermeer, est parent du protecteur de Dou, Pieter Spierinx.

Les peintures circulent elles aussi. Les originaux changent de main, mais l'exécution de répliques par l'artiste ou son atelier et la multiplication des copies augmentent leur rayonnement. En revanche, la diffusion par la gravure est minime, même si on peut citer deux estampes par Hendrick Bary (1640-1707) d'après des tableaux de Mieris. Les corporations organisent des expositions ; elles sont rarement le fait de particuliers, mais on peut citer le cas exceptionnel des vingt-neuf tableaux de Dou montrés au public à Leyde en 1665 par leur propriétaire, Jan de Bye. L'enquête sur les influences entre artistes, au travers des indices que sont les éléments de style, les schémas de composition et les sujets, est prenante mais laisse ouvertes beaucoup d'hypothèses par manque d'éléments probants sur la chronologie précise de l'exécution, du déplacement des artistes et des œuvres.

LA LUMIÈRE ET L'ESPACE DANS L'ÉCOLE DE DELFT

Le milieu artistique de Delft a donné à Vermeer des orientations décisives, en particulier sa prédilection pour l'intimisme et la représentation de la lumière naturelle dans un espace complexe. Une tradition de peinture de sujets domestiques existe avec Jacob van Velsen (vers 1597-1656) et Jacob Vrel (actif vers 1654-62), renouvelée par l'influence de Nicolaes Maes (1634-1693), ancien élève de Rembrandt, actif dans la proche ville de Dordrecht. Maes privilégie des scènes ancillaires montrant des dentellières, des servantes endormies peintes dans un style rembranesque aux tons chauds, comme dans *La Servante oisive* (1655 ; Londres, National Gallery). Vermeer s'en inspire pour sa *Servante assoupie* datée vers 1657 (New York, Metropolitan Museum of Art), au clair-obscur capiteux. Un autre dis-

ciple de Rembrandt, Carel Fabritius (1622-1654), est à Delft en 1651. Avant de mourir dans l'explosion de la poudrière en 1654, il crée des scènes de genre de plein air au coloris éclatant, d'une lumière intense, où l'espace est creusé avec ampleur. Sa matière picturale riche et expressive, sa facture large qui évoque les formes plutôt qu'elle ne les dessine ont impressionné de manière décisive Vermeer qui possédait à sa mort certains de ses tableaux. Le mur de sa *Laitière* est pétri de lumière comme celui sur lequel se détache en contre-jour le *Chardonneret* de 1654 de Fabritius (La Haye, Mauritshuis). Les couleurs denses et chaudes de Fabritius se retrouvent dans les premières scènes de genre de Vermeer : la *Servante assoupie* et *L'Entremetteuse* de 1656 (Dresde, Gemäldegalerie, voir p. 16).



CI-DESSUS
Carel Fabritius, *Le Chardonneret*, 1654
Huile sur panneau, 33,5 x 22,8 cm
La Haye, Mauritshuis © Bridgeman
Images

CI-CONTRE
Nicolaes Maes, *La Servante oisive*,
1655. Huile sur panneau,
70 x 53,3 cm. Londres, National
Gallery © The National Gallery,
Londres, dist. RMN / National Gallery
Photographic Department

En 1654 arrive à Delft Pieter de Hooch (1629-1684) qui, nourri de la leçon de Fabritius, réalise des scènes de genre dans des intérieurs lumineux, à l'espace complexe. Son exemple a pu d'ailleurs décider Vermeer à abandonner la peinture d'histoire pour le genre. Son *Soldat et jeune femme riant* (vers 1658 ; New York, Frick Collection, voir p. 24-25) et sa *Jeune femme au verre de vin* (vers 1659-60 ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum) dérivent de la *Jeune femme buvant avec deux hommes* (Paris, musée du Louvre) et du *Verre levé* (Londres, National Gallery), peints vers 1658 par De Hooch. L'intérêt pour la représentation de l'architecture est largement répandu dans le milieu artistique de Delft. Gerard Houckgeest et Emmanuel de Witte peignent des vues intérieures d'églises très illusionnistes avec une grande maîtrise de la perspective et un coloris modulé par la lumière naturelle. Cet « air du temps » deltois n'a certainement pas été sans effet sur l'art de De Hooch et de Vermeer.

Après que De Hooch a quitté en 1660 Delft pour Amsterdam, les échanges continuent avec Vermeer malgré la distance. De Hooch exécute *La Peseuse d'or* (Berlin, Staatliche Museen) et Vermeer, *Femme à la balance* (Washington, National Gallery of Art), à la même date, vers 1664. Le sujet est le même, rarement traité au XVII^e siècle, et la



proximité des compositions patente. De Hooch peint une scène quotidienne séduisante et étrange par la couleur, jouant sur l'accord, vivifié par la lumière de la fenêtre, du bleu et du rouge avec le doré des murs en cuir de Cordoue, revêtement luxueux à la mode qu'il représente dans d'autres tableaux. Vermeer place la jeune femme dans une

ombre douce et modulée, où elle paraît méditer autant que peser. Le *Jugement dernier* accroché derrière elle confirme la portée religieuse et morale de la scène. Vermeer découvrit le sujet inventé par De Hooch et lui donna une signification sous-jacente complexe ; ou bien alors, De Hooch interpréta l'œuvre de son confrère, en prit le contrepied plastique en opposant la clarté solaire à la pénombre et en laissant dans l'indétermination l'expression de la peseuse.

CI-DESSUS

Pieter de Hooch, *La Peseuse d'or*, vers 1664

Huile sur toile, 61 x 53 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Photo service de presse © BPK, Berlin, dist. RMN – J. P. Anders

CI-CONTRE

Johannes Vermeer, *Femme à la balance*, vers 1664

Huile sur toile, 40,3 x 35,6 cm. Washington, National Gallery of Art. Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington

À DROITE

Pieter de Hooch, *Le Verre levé*, vers 1658. Huile sur toile, 73,7 x 64,6 cm. Londres, National Gallery © The National Gallery, Londres, dist. RMN / National Gallery Photographic Department





LA TENTATION DE L'ILLUSIONNISME

Gerard Dou (1613-1675), qui fut un élève de Rembrandt, met au point à Leyde un style fondé sur une représentation illusionniste et sur une grande méticulosité dans le rendu des matières et des détails. Appliqué à la scène de genre rustique, il obtient un succès considérable lui permettant de vendre extrêmement cher sa production et d'obtenir la protection de collectionneurs comme le résident de la Suède à La Haye, Pieter Spierinx, et Jan de Bye qui possède vingt-neuf de ses tableaux dont *La Femme hydropique* (Paris, musée du Louvre). Il fait



Gabriel Metsu, *Boulangier soufflant dans une corne*, vers 1660-63
Huile sur bois, 36,5 x 30,7 cm
Collection particulière © D.R.

CI-CONTRE

Johannes Vermeer, *La Liseuse*, vers 1657
Huile sur toile, 83 x 64,5 cm. Dresde,
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche
Kunstsammlungen © BPK, Berlin, dist. RMN
– E. Estel / H.-P. Klut

À DROITE

Gerard Dou, *La Visite du docteur* ou
La Femme hydropique, 1663. Huile sur
panneau, 86 x 67,8 cm. Paris, musée du
Louvre © RMN (Louvre) – A. Didierjean

de nombreux émules, les *fijnschilders*, dont Frans van Mieris, le plus talentueux, le « prince de ses élèves ». Son succès est aussi grand que celui de Dou : ainsi le grand-duc Cosme III de Toscane et l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche figurent-ils parmi ses commanditaires. Son brio et l'élégance de ses compositions attirent d'autant plus l'attention et créent l'émulation chez les peintres de genre qu'il a abandonné les scènes rustiques de Dou au profit des scènes d'un monde élégant et bourgeois. Peu de peintres échappèrent à la fascination de cette virtuosité technique à la limite du trompe-l'œil qui plaît beaucoup au public mais exige un temps considérable d'exécution. Metsu l'adopte régulièrement, alors qu'il avait fait sien dès ses débuts une facture souple et large, onctueuse, très différente. Son *Boulangier soufflant dans une corne* (vers 1660-63 ; collection particulière) conserve l'esprit des sujets rustiques de Dou, tandis que sa *Jeune femme composant de la musique* (vers 1662-63 ; La Haye, Mauritshuis) dépeint une société aisée et cultivée digne de Mieris. Dans les deux cas, l'exécution est léchée et méticuleuse. Steen, qui est l'ami de Mieris, Adriaen van Ostade, au faite d'une longue carrière vers 1660, soignent leur technique. Vermeer n'a pas échappé à ce goût. Il s'attache dès la fin des années 1650 à donner de la présence aux détails et aux matériaux. Le profil délicat et net de sa *Liseuse* datée vers 1657 (Dresde, Gemäldegalerie), la belle courbe de son dos, sa chevelure soignée et ciselée évoquent le style de Mieris.





LA NAISSANCE DE LA SCÈNE DE GENRE MODERNE

À partir de 1650 environ, les scènes de genre ne sont plus peuplées de personnages aux visages stéréotypés dont l'intérêt ne réside que dans leur action collective, tels qu'ils se trouvaient dans les rixes et les beuveries d'Adriaen van Ostade ou les bals de Pieter Codde. Une narration est développée autour d'un nombre réduit de figures dont les visages, les sentiments et les expressions deviennent essentiels pour le sens de l'œuvre. Cette évolution vers une scène de genre moderne où la psychologie est prise en compte est le fait de Gerard ter Borch (1617-1681), actif à Deventer. Après quelques scènes de corps de garde et de taverne, il représente dès le début des années 1650 des scènes de la vie domestique féminine, élégante et riche : femme à la toilette, recevant ou écrivant une lettre, visite de proches, concert en petit comité...



Frans van Mieris, *L'Enfileuse de perles*, 1658
Huile sur bois, 23 x 18,3 cm. Montpellier, musée Fabre
© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole – F. Jaulmes

CI-CONTRE Gabriel Metsu, *La Lettre interrompue*, vers 1662-64
New York, The Leiden Collection © The Leiden Gallery, New York

À DROITE Gerard ter Borch, *Deux jeunes musiciennes servies par un page*, vers 1657. Huile sur panneau, 47 x 44 cm
Paris, musée du Louvre © RMN (musée du Louvre) – A. Didierjean

Portraitiste, Ter Borch sait donner une individualité et une expression justes, complexes, touchantes aux personnages qu'il lie entre eux par les regards, parfois captés par le reflet d'un miroir opportun ou devinés quand ils sont vus de dos. Peu d'indices éclairent sur la nature des liens et des relations qui restent parfois incertains pour l'observateur, car le peintre recherche le naturel (*Conversation galante*, Amsterdam, Rijksmuseum, voir p. 36). Caspar Netscher, son élève, Metsu, Mieris, De Hooch et Ochtervelt adoptent ces principes, chacun suivant ses propres dilections. Vermeer fait de même dans les années 1660, peut-être par l'intermédiaire de Metsu et de Mieris, même si lui-même et Ter Borch se sont certainement connus puisqu'ils signent un acte notarié ensemble en 1653. Ils ont d'ailleurs le point commun de saisir et de rendre mieux que leurs confrères la psychologie et l'humanité de leurs personnages. Ils semblent d'autant plus modernes.

Ter Borch a peint dans les années 1650 des concerts comme les *Deux jeunes musiciennes servies par un page* (vers 1657 ; Paris, musée du Louvre) qui ont marqué Mieris, en particulier pour son *Duo* de 1658 (Schwerin, Staatliche Museen). Netscher, Steen et Metsu interprètent eux aussi le modèle de Ter Borch en de subtiles variations. Vers 1662-64, Vermeer continue en se singularisant cette tradition avec *Autour du virginal* (Londres, Royal Collection, voir p. 21). Tout semble immobile pour laisser les notes de musique s'élever dans l'espace et dans la lumière, l'homme et la femme paraissent intérioriser ce moment, à l'écoute de ce qui est joué. Le motif terborchien de la jeune femme vue de dos est bien là, mais Vermeer renouvelle la tradition avec génie. Les thèmes épistoliers, initiés par Ter Borch, sont repris avec inventivité par Metsu qui peint vers 1664-66 deux pendants conservés à Dublin





représentant un homme écrivant et une femme lisant une lettre (voir p. 35 et 38). Leurs compositions ont inspiré Vermeer pour ses différentes versions sur le sujet, mais, à l'inverse, leur luminosité, le jeu géométrique des huisseries et des cadres accrochés aux murs pourraient avoir été suggérés par ses peintures produites autour de 1660. Dans ce milieu de jeunes artistes travaillant sur les mêmes sujets, les croisements sont nombreux. Mieris est souvent initiateur d'innovations formelles. Ainsi, son *Enfileuse de perles* de 1658 (Montpellier, musée Fabre) montre une belle jeune femme assise à sa table, un collier dans les mains et qui regarde le spectateur de manière énigmatique. La facture porcelainée, les détails nombreux sont ciselés ; une servante passe, des chandelles à la main. Metsu reprend vers 1662-64 le motif de la femme assise qui nous regarde, avec plus de franchise et de dynamisme dans la *Lettre interrompue* (New York, collection Leiden). Dou

ne néglige pas de s'inspirer de ses plus jeunes confrères avec la *Jeune femme au clavier* (vers 1665 ; Londres, Dulwich Picture Gallery, voir p. 44) et même sa *Femme à sa toilette* de 1667 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) où la coquette est de dos, mais nous regarde par l'intermédiaire de son miroir. Ses peintures semblent foisonnantes d'être si détaillées, mais le clair-obscur qui les enveloppe assure l'harmonie. Vers les mêmes dates, l'épistolière de la *Lettre interrompue* de Vermeer (Washington, National Gallery of Art) nous regarde doucement, plume à la main, un collier de perles près d'elle, dans une pénombre douce et silencieuse qui efface les accessoires et les meubles, concentrant l'attention sur elle et son visage pensif et serein, apaisé. Vermeer couronne le cycle glorieux de la scène de genre hollandaise qui marquera les peintres pendant encore deux siècles, de Jean-François de Troy, Chardin, Greuze, Fragonard, Boilly et Ingres à Courbet.

THÈMES ET MOTIFS DU QUOTIDIEN

Dans son approche du quotidien,
la peinture hollandaise du Siècle d'or oscille imperceptiblement
entre une représentation – volontiers magnifiée –
de la vie domestique et sociale et un propos normatif moralisant,
opérant à la manière d'un sous-texte.

Les artistes tendaient ainsi à leurs contemporains
un miroir enchanté où filtrait souvent l'exhortation à la vertu
ou la dénonciation de leurs turpitudes.

Par Alexis Merle du Bourg

Gabriel Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*,
1664-66. Huile sur bois, 52,5 x 40,2 cm
Dublin, National Gallery of Ireland
Photo service de presse
© Dublin, National Gallery of Ireland



LA FIGURE DE DOS

UN MOTIF DE QUESTIONNEMENT

Protagoniste aussi discret (ou plutôt discrète, il s'agit le plus souvent d'une femme) que caractéristique de la peinture du quotidien « intimiste » aux Pays-Bas, la figure de dos interroge, de manière fascinante, la nature même du regard du spectateur porté sur la peinture.

L'HOMME – ou la femme – de dos hante la culture picturale européenne depuis le Moyen Âge. Chez Giotto, entre le XIII^e et le XIV^e siècle, la figure de dos fut d'abord porteuse du sentiment du tragique mené à son plus haut point d'intensité. Dès l'Antiquité grecque, les dramaturges

(Euripide) et les peintres (Timanthe) avaient pressenti que pour exprimer la douleur morale à son paroxysme, rien n'égalait, paradoxalement, l'efficacité d'un personnage privé de l'essentiel de ses ressources expressives. Détournant la tête (ou dissimulant son visage), il laissait ainsi au spectateur le soin de projeter, sans limites, son affect. Protagoniste « exclusive » ignorant superbement le spectateur à qui elle « tourne le dos » – métaphoriquement et littéralement –, la figure qui se détourne, qui se dérobe, crée d'emblée une forme de tension en frustrant le spectateur du visage, cette zone scrutée compulsivement dans une peinture ainsi que l'ont prouvé tous les tests sur le positionnement du regard lors de la contemplation attentive d'un tableau.

Sans doute, la figure de dos peut-elle adresser les messages les plus divers, les plus contradictoires. Sans défense, elle peut incarner le retranchement en soi-même ou le renoncement. Elle correspond parfois, à l'inverse, à un corps « agissant » opiniâtre, indifférent aux obstacles et aux entraves. Maître supérieurement doué de la peinture intimiste, Gerard Ter Borch, qui témoigne d'une sorte de prédilection pour les personnages de dos, tira remarquablement profit de cette tension vers le milieu du siècle, avec sa *Conversation galante*. Pieter de Hooch fait de même dans le superbe tableau de Londres, *Le Verre levé* (voir p. 29), probablement peint à la fin de sa période delftoise, avant son installation à Amsterdam. Dans les deux cas, « l'enjeu »



CI-CONTRE

Gerard ter Borch,
Conversation galante
(« *L'Admonestation paternelle* »), vers 1654
Huile sur toile, 71 x 73 cm
Amsterdam, Rijksmuseum
© The Rijksmuseum,
Amsterdam

À DROITE

Jacob Ochtervelt, *Une femme jouant du virginal, une autre chantant et un homme jouant du violon*, vers 1675-80. Huile sur toile, 84,5 x 75 cm. Londres, National Gallery © The National Gallery, Londres, dist. RMN / National Gallery Photographic Department



du tableau, la jeune femme, est ainsi partiellement escamoté. La peinture de Ter Borch dont il existe deux versions autographes, à Berlin et à Amsterdam, fut jadis célèbre sous le titre de *L'Admonestation* (la réprimande ou encore l'instruction) paternelle, notamment grâce à Goethe qui l'évoque dans ses *Affinités électives*. L'interprétation bourgeoise et platement

moralisante du tableau qui avait cours à l'époque de l'illustre écrivain allemand (des parents bienveillants réprimant leur fille plus ou moins contrite) a été entièrement battue en brèche au siècle dernier. On s'accorde aujourd'hui à y voir une scène de bordel (de luxe) mettant aux prises la tenancière lapant son vin blanc, le client et la jeune prostituée, en pleine négociation...

Rotterdamois, comme de Hooch, le délicat Jacob Ochtervelt utilise volontiers la figure de dos, comme Ter Borch l'avait fait avant lui, dans des représentations de gracieuses musiciennes. Ignorantes du regard du spectateur, dédaigneuses peut-être, elles constituent alors, au premier chef, des sortes « d'écrans », supports dociles offerts aux rêveries du spectateur.

LA LETTRE THÈME CHIC ET CRÉATION ORIGINALE



Gabriel Metsu,
Jeune homme écrivant une lettre, 1664-66
Huile sur panneau,
52 x 40,5 cm. Dublin,
National Gallery of
Ireland

À DROITE
Johannes Vermeer,
La Lettre, vers 1670
Huile sur toile,
71,2 x 59,7 cm. Dublin,
National Gallery of
Ireland

Photos service de presse
© National Gallery of
Ireland, Dublin

Le thème de l'échange épistolaire – singulièrement la lettre d'amour déclinée, dès les années 1630, sous de multiples aspects (lettre écrite ou reçue, celle qui rassérène ou qui désespère...) – constitue sans doute l'une des créations les plus originales de la civilisation hollandaise du Siècle d'or.

Le goût marqué de la civilisation hollandaise pour le thème de la lettre traduit un remarquable approfondissement de l'exploration de l'intimité des hommes et des femmes du temps, scrutée, au-delà d'un caractère conventionnel qui ne doit jamais être mésestimé, dans ses replis les plus secrets. Vers le milieu du XVII^e siècle, le sujet, qui procède d'une sécularisation

de l'abondante iconographie de saints personnages « écrivant » et « lisant », suscita un véritable engouement au sein des élites urbaines. Cette vogue reflétait la place cruciale désormais dévolue, sous l'influence d'ouvrages français notamment, à la correspondance dans la définition des nouveaux codes de la sociabilité, particulièrement ceux régissant les rapports entre les sexes. Les spécialistes des scènes intimistes s'employèrent à conférer un chic tout aristocratique à leurs épistoliers immanquablement (ou presque) énamourés. Établi à Amsterdam dès 1654 peut-être, le Leydois Gabriel Metsu traita à de multiples reprises le sujet, parfois sous forme de pendant (c'est alors l'homme qui écrit et la femme qui lit, selon une répartition *genrée* des rôles entre actif et passif à laquelle les artistes ne

firent guère d'entorse) comme l'avait fait, avant lui, Gerard ter Borch. Peints à la fin des années 1650, les tableaux aujourd'hui répartis entre le musée Fabre de Montpellier (*Homme écrivant une lettre avec une servante*, scène d'intérieur nocturne) et le Timken Museum de San Diego (*Femme recevant une lettre d'un messenger*, scène d'extérieur diurne) annoncent les deux admirables tableaux de Dublin qui datent du milieu des années 1660. Metsu y atteint une splendeur qui l'égale à Vermeer, lequel traita aussi volontiers le thème, à partir de la fin des années 1650. Metsu rivalise-t-il à dessein avec son collègue de Delft, tant par la technique et le répertoire chromatique que par l'organisation magistrale d'une composition baignée d'une lumière cristalline et sous-tendue par une architectonique secrète mais implacable ? L'un des sommets absolus de la peinture intimiste hollandaise, ces tableaux formant pendant sont caractéristiques de l'ultime période de Metsu. Tout ici – la vêtue des protagonistes aussi bien que la richesse de l'ameublement – suggère une atmosphère de grand luxe. On remarquera que la *Jeune femme lisant une lettre* de Metsu (voir p. 36) et la *La Lettre* de Vermeer, également conservée à Dublin, ont en commun le recours au procédé, assez banal, du « tableau dans le tableau » qui sert, le cas échéant, à commenter la scène principale. Tel était déjà le cas dans la *Femme déchirant une lettre* exécutée, dès 1631, par le Haarlémois Dirk Hals (Mayence, Landesmuseum). Le sens hypothétique de la peinture représentant *Moïse sauvé des eaux* demeure incertain en ce qui concerne Vermeer. Il en va différemment chez Metsu. La marine en grisaille découverte par la servante de dos met en rapport de la manière la plus évidente les périls de l'amour avec ceux d'une navigation sur la mer traîtresse. Le naufrage est-il certain ? Après tout, les Hollandais étaient réputés pour avoir le pied marin...



LES PERROQUETS

LUXE (ET VOLUPTÉ ?)

Les scènes intimistes hollandaises du Siècle d'or abritent volontiers des perroquets. De toute nature et de toutes les couleurs, ces protagonistes exotiques peuvent se borner à renvoyer à un mode de vie luxueux. Il arrive toutefois qu'ils suggèrent, plus ou moins insidieusement, un climat lascif où la séduction devient luxe.

PUISSANCE coloniale de premier rang appuyée sur une remarquable marine, les Pays-Bas du Nord ou Provinces-Unies procurèrent à ceux qui en avaient les moyens les marchandises les plus rares, ramenées des horizons les plus lointains. Signe extérieur de richesse depuis l'Antiquité (ces oiseaux venaient alors d'Orient), les perruches et les perroquets, capturés désormais dans le Nouveau Monde, devinrent ainsi des compagnons très prisés

pour les femmes ou les filles d'oligarques qui tiraient souvent leur fortune du négoce international. À cet égard, ils sont, au premier chef, des « marqueurs sociaux ». Pour les peintres du quotidien engagés, dans la deuxième partie du XVII^e siècle, dans la célébration de la prospérité des classes dirigeantes hollandaises, tels Metsu, Mieris, De Hooch ou Netscher, ces oiseaux indiquent, au même titre que les étoffes coûteuses, les instruments de musique ou les meubles de prix, que les personnages – immanquablement oisifs – représentés évoluent dans une atmosphère faite d'élégance et de luxe. La question foisonnante (et volontiers contradictoire) de la symbolique animale entraîne pourtant ces oiseaux colorés, dotés de capacités vocales mimétiques troublantes, sur des chemins plus équivoques. On sait que dans les tableaux religieux, les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance, et plus tard ceux du baroque, associèrent volontiers le perroquet à la figure de Marie, l'oiseau parlant renvoyant au Verbe qui s'était fait chair avec l'Incarnation. Dans l'art profane, l'animal semble cependant avoir pâti parfois d'une réputation déplorable héritée, dès le Moyen Âge, d'Aristote et de Pline (assez mal interprétés, en l'occurrence). On leur prêtait ainsi un penchant pour le vin qui les portait à une gaieté exubérante pouvant aller jusqu'à la lascivité... Dans le tableau tardif de Pieter de Hooch, le motif bien connu de l'oiseau hors de la cage a toute chance de renvoyer à un sous-entendu grivois relatif à la perte du pucelage de la jeune fille. Il en va de même

CI-CONTRE

Caspar Netscher, *Femme au perroquet*, 1666
Huile sur bois, 45,7 x 36,2 cm. Washington, National Gallery of Art. Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington

À DROITE

Pieter de Hooch, *Couple avec perroquet*, vers 1675-78. Huile sur toile, 73 x 62 cm
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum et Fondation Corboud. Photo © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c000088





certainement, pour celle mutine, dans le tableau de Netscher récemment acquis par la National Gallery de Washington. Mais rien n'est simple décidément avec cet animal réputé également pour son aptitude à apprendre (et parfois pour sa propreté).

Surtout, sa capacité à contrefaire la voix humaine désignait le perroquet comme un compagnon de choix pour ceux qui étaient tourmentés par l'absence de l'être aimé. Qu'en est-il de la jeune femme mélancolique du tableau de Mieris (voir p. 7) ?

LA VISITE DU MÉDECIN

ENTRE TRAGÉDIE ET COMÉDIE DE MŒURS

« Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette. »

Molière, *Le Médecin malgré lui*, acte II, scène 4

Impuissant (quand il n'est pas plus redoutable que la maladie elle-même), le médecin est l'acteur de nombre de tableaux hollandais du XVII^e siècle. Il arrive que le climat, au diapason d'une mortalité qui fait rage, soit dramatique, mais la plupart de ces praticiens évoluent dans un registre plus léger où la comédie des mœurs vient conjurer la tragédie des faits.

La peinture du quotidien hollandaise ne recule nullement, à l'occasion, devant la représentation de la maladie dans son aspect le plus fatal comme dans la poignante *Femme malade avec une servante pleurant* de Gabriel Metsu (Berlin, Gemäldegalerie, 1657-59). D'un réalisme assez cru, le tableau ne laisse pas augurer une autre issue que la mort pour l'intéressée. La jeune malade connaîtra-t-elle un sort plus favorable dans *La Visite du docteur* (voir p. 31), peinte avec une virtuosité et une minutie presque irritantes par Dou, l'un des

meilleurs représentants de cette « peinture fine » (*fijnschilerij*) qui fit la réputation de l'école leydoise ? Le tableau du Louvre, jadis célèbre sous le nom inapproprié de *La Femme hydropique*, dépeint, dans un riche intérieur, une jeune femme sérieusement éprouvée. Déjà pleurée par sa servante, elle se détourne d'un médecin aux airs de charlatan (lequel considère gravement ses urines) pour s'en remettre à la Providence qui lui accordera le Salut, sinon la santé. L'énorme Bible posée sur un lutrin, à gauche, achève de mettre en opposition la vanité du savoir médical et l'urgence de l'abandon à Dieu et à sa miséricorde. Invariablement tournés en dérision, les médecins vêtus de manière archaïque qui examinent une jeune malade chez un autre *fijnschilder* leydois de renom (et disciple de Dou), Frans van Mieris l'Ancien, et surtout chez un autre grand peintre leydois d'un faire un peu plus relâché, Jan Steen, procèdent d'un climat bien moins dramatique... et moins chargé de métaphysique. La patiente, dans un esprit participant de la satire, de la farce et du théâtre comique, souffre, en effet, d'une peine de cœur ou du mal d'amour – on parle en néerlandais de *soetepijn* ou de *minnekoorts* – ou encore de « mélancolie érotique » (quand elle n'est pas enceinte d'un galant), état que l'on essayait, notamment, de diagnostiquer à travers un examen des urines. Dans le tableau de Vienne de Mieris daté 1657, sans doute l'un des plus précoces à avoir exploité ce thème, le médecin, avec son air de charlatan madré, n'est pas dupe relativement à l'état véritable de cette jeune pécheresse lectrice du Nouveau Testament. Prenant son pouls,



Frans van Mieris, *La Visite du médecin*, 1657. Huile sur cuivre, 34 x 27 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum
© Kunsthistorisches Museum, Wien



il s'adresse au public de manière théâtrale et comme en aparté. Chez Steen, qui aborde le sujet une vingtaine de fois au moins (ce qui ne manque pas de sel dans une ville qui abritait l'une des facultés de médecine les plus réputées d'Europe), le petit garçon

armé d'un arc et encochant une flèche renvoyant à Cupidon et le tableau occupant le mur du fond, un *Vénus et Adonis* (!) de l'Italien Antonio Tempesta, ne laissent, de même, aucun doute sur le mal dont souffre la patiente.

Jan Steen, *La Visite du médecin*, 1658-60. Huile sur bois, 49 x 42 cm. Londres, Wellington Museum, Apsley House
© Historic England / Bridgeman Images

LA MUSIQUE

ACCORDS ET HARMONIE

La pratique amateur de la musique constitue l'un des thèmes les plus prisés de la peinture intimiste hollandaise au XVII^e siècle.

Indice d'une éducation soignée dispensée aux enfants du patriciat, particulièrement aux filles, la maîtrise des instruments renvoyait, en outre, à travers les notions d'accord ou d'harmonie, à la sphère de la galanterie.

Les instruments de musique abondent dans la représentation du quotidien tel que nous pouvons l'appréhender sous les pinceaux des maîtres hollandais. De manière immédiate, les instruments opèrent d'abord comme des marqueurs sociaux. Ils correspondent à ce que les historiens anglo-saxons appellent *status symbol*. Instruments de riches, de savants, d'urbains ou instruments de pauvres et de ruraux dessinent ainsi une frontière sociale aux contours marqués. Par opposition aux violoneux qui font danser les rudes paysans des tableaux de Van Ostade, les instruments de prédilection des nantis sont le luth et surtout les clavecin, clavicorde et autre virginal dotés de clavier. La pratique et l'apprentissage de la musique présentaient un autre intérêt, non négligeable. Ils permettaient, sans scandale, du moins dans des conditions socialement acceptables, de faire se fréquenter des femmes et des hommes qui n'étaient liés ni par la parenté, ni par le mariage (ou sa promesse). Vers le milieu du siècle et de manière spectaculaire au cours des années 1660-70, la représentation d'une société mixte réunie par la musique connut un succès

considérable chez les maîtres intimistes dans les différents foyers artistiques : Metsu, Van Mieris, Ter Borch, Vermeer ou Steen. Le concert ou la leçon se déroule inmanquablement dans un milieu très aisé (rien ne manque, à cet égard, dans le superbe *Duo* de Mieris, voir p. 26). Les attitudes des personnages, parfois certains objets signifiants, indiquent souvent que des relations sentimentales (inappropriées ?) se nouent, sous nos yeux, entre les exécutants ou entre le professeur et son élève. En effet, l'association de la musique et de l'amour constitue alors un véritable lieu commun qui sert notamment à mettre en garde la jeunesse contre un faux pas, d'autant plus à

redouter lorsque l'alcool vient endormir une vigilance qu'une mélodie suave a déjà fait fléchir. Qu'en est-il de ces jeunes femmes représentées seules à leur instrument telle la *Jeune Femme assise au virginal* ou la *Femme debout au virginal*, deux tableaux tardifs (formant pendant ?) de Vermeer conservés à la National Gallery de Londres ? Le premier trouve sans doute son inspiration dans l'admirable *Jeune Femme au clavicorde* de Leydois Dou de la Dulwich Gallery. Dans tous les cas, c'est cette fois le spectateur qui est invité du regard à rejoindre la musicienne pour former avec elle un duo vertueux... ou licencieux, Dou et Vermeer demeurant dans l'équivoque à cet



Gerard Dou, *Jeune femme au clavicorde*, vers 1665. Huile sur bois, 37,3 x 29,8 cm
Londres, Dulwich Picture Gallery
© Dulwich Picture Gallery, London, UK / Bridgeman Images



égard. Le maître de Leyde dispose, certes, des objets renvoyant à de dangereuses libations, mais la cage fermée au-dessus de la jeune femme évoque plutôt la continence. Chez son collègue de Delft, Vermeer, la présence d'un tableau du caravagesque Dirk van Baburen représentant sans détour une scène de bordel (*L'Entremetteuse*,

aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston) ne donne pas explicitement la clef de la composition pour autant. Le tableau souligne-t-il que la nature de l'amour promis est de nature vénale, l'autre tableau de la National Gallery insistant, au contraire, sur son caractère fidèle et désintéressé ? On ne saurait l'assurer.

Johannes Vermeer, *Jeune femme assise au virginal*, vers 1671-74. Huile sur toile, 51,5 x 45,5 cm. Londres, National Gallery
Photo service de presse © National Gallery, London

LES SCÈNES GALANTES

TROUBLES OU ROMANESQUES

Un spectateur « naïf » qui considérerait les tableaux représentant le mode de vie des classes fortunées exécutés avec minutie par les maîtres intimistes hollandais serait fondé à en conclure que les habitants des Provinces-Unies s'adonnèrent à la galanterie sous toutes ses formes. Mais la peinture n'est pas la vie.

Le thème de la passion amoureuse, celui de la séduction occupent une place considérable dans la peinture du quotidien dans les Pays-Bas. Tout semble prétexte à représenter des hommes à la mine (plus ou moins) avantageuse courtisant des jeunes femmes accortes et immanquablement oisives. L'activité épistolaire (voir p. 38) aussi bien que la pratique de la musique (p. 44), la toilette féminine (p. 48), la présence innocente d'un perroquet même (p. 40), offrent ainsi matière à des sous-entendus, assez lestes parfois. Il n'est pas inutile de rappeler que dans la réalité les rapports intimes n'étaient licites que dans le cadre du mariage, lequel avait pour vertu première, en particulier aux yeux des membres du patriciat, de concentrer les actifs aux mains des familles grâce à une endogamie qui ne souffrait guère d'exception. Nourrie de littérature romanesque et de poésie, la galanterie appartient donc largement au domaine de la fantaisie. À cet égard, on a longtemps méconnu le fait que les habitants privilégiés de cette république marchande et industrielle, modelée par un protestantisme souvent rigoriste, partageaient peu ou prou l'imaginaire des nations aristocratiques nanties de ces foyers inépuisables d'intrigues amoureuses

que furent les cours princières. Dans *L'Intrus* de Metsu, un fringant militaire accomplit un acte transgressif en tentant de forcer la porte – et l'intimité – de deux jeunes femmes qui paraissent, quant à elles, illustrer deux options : le peigne tenu par l'une d'elles renverrait à la pureté des mœurs, quand les pantoufles de l'autre semblent promettre des félicités plus immédiates. Peint par Ter Borch dans les années 1660, le gentilhomme incitant, de manière pressante, une dame à boire (ce simple fait tendrait à indiquer qu'il ne s'agit ni d'un gentilhomme ni d'une dame...) appartient à un registre plus trouble (voir p. 12).

Brillamment traité par Pieter de Hooch (voir p. 29) ou Vermeer (*Le Verre de vin*, vers 1658-60, Berlin, Gemäldegalerie et *La Jeune Fille au verre de vin*, 1659-60, Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum), le sujet de la consommation mondaine d'alcool n'est pas rare dans la peinture hollandaise à partir du milieu du siècle. Non sans complaisance, le peintre « moraliste » y affecte de mettre en garde contre l'intempérance et ses conséquences délétères : inconduite, adultère, etc. Stimulées par le vin – et la musique –, les passions ne connaissent bientôt plus de freins. Ces libations peuvent cependant introduire dans un monde plus



Gerard ter Borch, *Le Galant Militaire*, vers 1662-63. Huile sur toile, 68 x 55 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN (musée du Louvre) – P. Fuzeau



trouble encore, celui de la courtisanerie (est-ce le cas de notre Ter Borch ?). Nombre de « scènes galantes » renvoient, en fait, à des prostituées de luxe s'entretenant avec leurs clients. Si amour il y a, il est tarifé. Connue sous le titre (devenu ironique) du

Galant militaire, le remarquable tableau du Louvre exécuté par Ter Borch au début des années 1660 représente, sans équivoque, une baderne tendant le prix de ses services à une hététaire considérée par le peintre avec une forme d'empathie.

Gabriel Metsu, *L'Intrus*, 1659-62
Huile sur panneau, 66,6 x 59,4 cm
Washington, National Gallery of Art
Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington

TOILETTE ET APPRÊTS

LE DOMAINE DE L'AMBIGUÏTÉ



À DROITE

Jan Steen, *Femme à sa toilette*, 1663.
Huile sur toile,
67,5 x 53 cm Londres,
Royal Collection Trust
© S.M. Elizabeth II,
2017 / Bridgeman
Images

CI-CONTRE

Gerard ter Borch,
Femme à son miroir,
vers 1651-52
Huile sur panneau,
34 x 26 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum
© The Rijksmuseum,
Amsterdam

La représentation pléthorique des femmes à leur toilette est marquée du sceau de l'ambiguïté dans la peinture hollandaise. L'acuité d'un regard porté sur l'intimité féminine voisine avec la réprobation qu'inspiraient, depuis des siècles, les parures, artifices et autres pièges de la séduction qui passaient volontiers pour être les sentiers de la perte.

ENRACINÉ dans l'iconographie vétéro-testamentaire ou mythologique (Suzanne au bain, la toilette de Bethsabée, Vénus au miroir, etc.), le thème de la toilette féminine conquiert son autonomie dans la

peinture européenne, et singulièrement hollandaise, au XVII^e siècle. Au milieu du siècle, Gerard ter Borch prit ainsi pour modèle sa sœur Gesina (qui devint son égérie) pour représenter une élégante jeune femme achevant de se préparer. La richesse vestimentaire de l'intéressée, de même que la présence du page et de la servante, situent évidemment l'élégante dans les strates supérieures de la société. La sophistication du dispositif – le personnage principal nous tourne ostensiblement le dos et le miroir que lui tend le page reflète un visage qui interroge du regard un troisième protagoniste – crée une ambiguïté bienvenue. La femme au miroir renvoyait, de manière séculaire, à une frivolité coupable et, en dernier lieu, à la dénonciation de la vanité. Nulle complaisance pourtant chez ce personnage

ingénu offrant une nuque superbe et qui ne se mire pas dans le miroir qu'on lui tend. Loin de toute imprécation, Ter Borch s'est peut-être borné à illustrer ici allégoriquement le sens de la vue. Proche, par sa construction, de la musicienne de la Dulwich Gallery (voir p. 44), la *Femme à sa toilette* peinte par Dou au milieu des années 1660 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) nous introduit dans une atmosphère tout aussi luxueuse, mais sans doute moins innocente. Le miroir joue ici un rôle fort différent puisque c'est par son truchement que la coquette considère effrontément le spectateur. Placée au-dessus de la jeune femme et de sa servante, la cage dont la porte est ouverte renvoie, en outre, à la perte de la virginité dans la littérature du temps et les livres d'emblèmes unissant « moralités » et illustrations. Exécutée avec une invraisemblable minutie, la représentation de la toilette et de l'espace intime paraît donc clairement se doubler ici d'un discours moralisateur aussi peu convaincu que convaincant. La sincérité de Jan Steen, dans ce chef-d'œuvre qu'est la *Femme à sa toilette* des collections royales anglaises, n'est pas moins douteuse. L'artiste leydois y articule, en effet, deux espaces rigoureusement opposés. Le premier consiste en un cadre architectural orné de motifs évoquant la constance, la vertu domestique et la continence (plus exactement l'amour profane châtié). Ceseuil symbolique qui tient le spectateur-voyeur à distance ouvre cependant sur une chambre occupée par une jeune femme aguichante. Partiellement dévêtue, enfilant un bas sur un lit défait, elle est entourée d'objets (crâne, luth à la corde, chandelle éteinte, etc.) symboles traditionnels de la vanité et du caractère transitoire de la vie. À l'inverse, d'autres accessoires renvoyaient, de manière transparente pour les contemporains, à la consommation de l'amour physique (l'un des plus notables étant le bas, *kous* en néerlandais, qui désigne la fornication en argot).



LES TRAVAUX ET LES JOURS

OU LA SACRALISATION DU QUOTIDIEN

L'univers domestique fut l'un des sujets de prédilection des peintres du Siècle d'or. Il émane de ces intérieurs peints avec un métier impeccable et qui paraissent parfois anticiper les nôtres une impression de familiarité trompeuse. Ces scènes sont souvent porteuses d'une pluralité de sens qui contredit leur prosaïsme apparent.

Le caractère « photographique » des tableaux intimistes hollandais du XVII^e siècle assure, sans doute, une connaissance incomparable du cadre de vie des citoyens modestes, mais surtout aisés, des Provinces-Unies. Aucune nation contemporaine d'Europe ne s'est soucée, à ce degré, de représenter l'univers domestique dans lequel vivaient ses habitants. Cette impression d'immédiateté doit pourtant être relativisée. L'objectivité de la restitution de beaucoup de ces intérieurs amstellodamois, leydois ou delftois apparaît, en effet, douteuse. Sans être impossible, le luxueux pavement noir et blanc de nombre des demeures représentées par Pieter de Hooch ou ses collègues ne décorait, dans la réalité, que le domicile des plus fortunés. Surtout, la représentation de l'univers domestique se trouve probablement investie par les peintres d'une dimension sociale, symbolique, voire métaphysique, excédant, de beaucoup, un projet de représentation prosaïque. Il s'agit, par exemple, de garder à l'esprit que la société hollandaise, dans le regard qu'elle porta sur l'enfance et sur les soins qu'il convenait de lui prodiguer,

témoigna d'une ambition qui regardait toute la société. La conviction que l'enfant, en tant que futur citoyen, devait être convenablement éduqué, faisait ainsi de l'exemplarité familiale un enjeu de société. Mais il y a plus. On a soutenu que la Réforme protestante avait concouru à abolir la frontière entre l'église – ou plutôt le temple – et la sphère domestique, appelée à devenir, elle aussi, un lieu de sanctification jusque dans l'accomplissement des tâches quotidiennes. La femme s'occupant d'un nourrisson dans le tableau de San Francisco, touchante scène de maternité peinte par de Hooch, apparaît à cet égard comme

une véritable « Madone domestique ». Soulignons cependant que le catholicisme de la Contre-Réforme promeut alors un type de religiosité, somme toute, assez semblable. Le climat de sacralité implicite qui frappe dans maintes scènes du quotidien hollandaises constitue naturellement l'un des aspects les plus fascinants de l'art de Vermeer (lui-même converti au catholicisme). Absorbée, autant qu'il est possible de l'être, dans sa tâche, la peseuse de Washington est ainsi mise en tension avec une représentation du Jugement dernier qui occupe le mur du fond. La composition ne met pas seulement



Pieter de Hooch, *La Nourrice, l'enfant et le chien*, vers 1658-60. Huile sur toile. 67,8 x 55,6 cm
San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of the Legion of Honor
Photo service de presse
© Fine Arts Museums of San Francisco



en opposition la futilité de la vie profane et l'au-delà, selon une articulation duale, banalement moralisante. La *Femme à la balance*, sous des pinceaux magiques, devient une manifestation saisissante, *actuelle*, de ces figures de peseurs d'âmes (psychostases) et de guides des âmes (psychopompes) qui traversent l'art depuis l'Antiquité jusqu'à saint Michel archange. La même impression de sacralité recueillie habite la célèbre *Laitière* du Rijksmuseum [voir p. 10], peinte quelques années plus tôt. L'humble, la pieuse

servante d'Amsterdam trouve sa probable inspiration dans celle, admirablement peinte par Dou au tournant des années 1640 et 1650 (Paris, musée du Louvre, voir p. 6). Engageante et entourée de denrées et d'objets équivoques, la servante leydoise qui paraît, à l'inverse, inviter le spectateur à partager les plaisirs terrestres (probablement sans exception) témoigne, en dernier lieu, de la remarquable diversité de scènes domestiques où l'invitation hédoniste peut ainsi voisiner avec le retranchement intérieur.

Johannes Vermeer, *Femme à la balance*, vers 1664. Détail. Huile sur toile, 40,3 x 35,6 cm
Washington, National Gallery of Art
Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington

UNE SAISON HOLLANDAISE AU LOUVRE

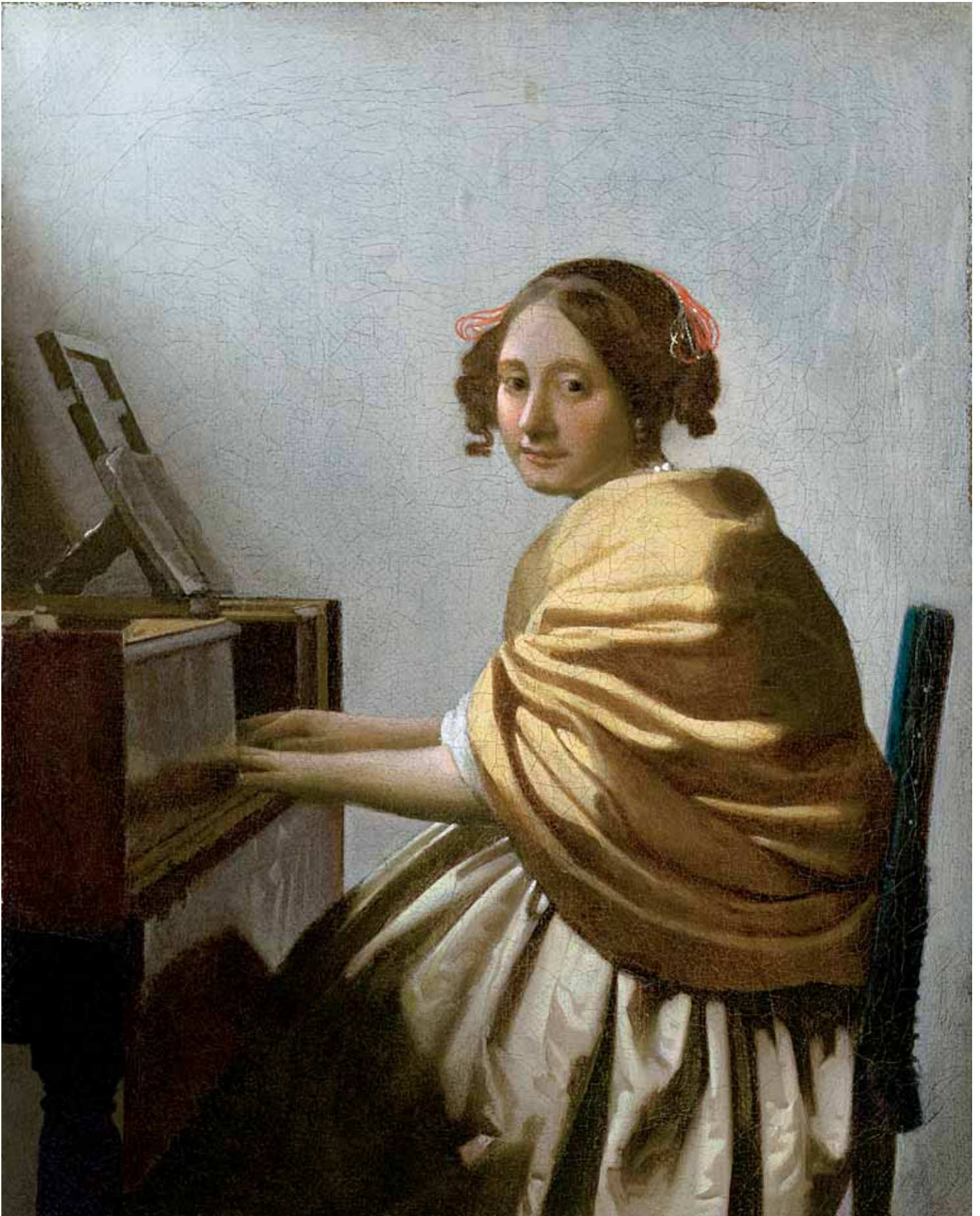
L'exposition « Vermeer et les maîtres
de la peinture de genre » est la manifestation phare
d'un ensemble d'événements que le musée consacre
cette saison au Siècle d'or hollandais.

Au cœur de ce projet se trouve le nouvel accrochage
des salles de peinture flamande et hollandaise,
au deuxième étage de l'aile Richelieu.

Dans l'aile Sully, c'est à la découverte de la collection
Leiden que le Louvre nous convie, autour
d'une œuvre récemment entrée dans ses collections :

Éliézer et Rebecca au puits, de Ferdinand Bol.

Dans la rotonde Sully enfin, l'exposition
« Dessiner le quotidien. La Hollande au Siècle d'or »
réunit quatre-vingt-treize feuilles
des plus grands artistes
de cette période aux innombrables richesses.



Johannes Vermeer, *Jeune femme assise au virginal*, vers 1671-74
Huile sur toile, 25,1 x 20 cm. New York, The Leiden Collection © The Leiden Gallery, New York

AILE RICHELIEU, LA **PEINTURE** **NORDIQUE** EN MAJESTÉ

Sous la houlette de Blaise Ducos, conservateur du département des Peintures en charge des collections nordiques, ce sont pas moins de 530 toiles qui trouvent aujourd'hui une nouvelle place dans les salles qui leur sont dévolues, au deuxième étage de l'aile Richelieu. Le parcours propose une approche plus cohérente de ces œuvres, en favorisant notamment les regroupements monographiques. Par Laurence Caillaud





Floris van Schooten, *Nature morte au jambon*. Huile sur bois, 62 x 83 cm © RMN [musée du Louvre] – F. Raux

PAGE DE GAUCHE Les nouvelles salles nordiques du département des Peintures © 2017 musée du Louvre – A. Mongodin

Depuis le projet Grand Louvre, qui avait métamorphosé le musée et permis de déployer les collections nordiques dans de toutes nouvelles salles, ouvertes en 1993, rien n'avait bougé à l'étage des peintures, aile Richelieu. Le souhait de la direction d'engager une vaste rénovation des espaces muséographiques – qui a notamment permis de proposer un nouvel accrochage des peintures italiennes de la Grande Galerie et un nouveau parcours des peintures françaises dans l'aile Sully – a été l'occasion de repenser entièrement le parcours des collections nordiques, comme l'explique Blaise Ducos : « Nous avons souhaité mettre en valeur les forces de la collection en concevant notamment des regroupements d'œuvres par artistes autour des très nombreuses icônes que nous avons la chance de conserver : la *Bethsabée au bain* de Rembrandt, *Le Roi à la chasse* (*Charles 1^{er} d'Angleterre*) de Van Dyck, *Le Roi boit* de Jordaens, et bien sûr *L'Astronome* et *La Dentellière* de Vermeer. »

Dans les vingt salles nordiques du palais, l'heure est donc au rassemblement : ainsi les trois grands flamands de l'époque, Rubens, Van Dyck et Jordaens, sont-ils désormais présentés dans trois salles successives qui ne manqueront pas d'éblouir les visiteurs. Il en est de même pour un autre grand maître, Rembrandt, dont on découvre un peu plus loin les quinze tableaux, magnifique ensemble complété

par les œuvres des artistes rembranesques, qui peignirent dans la même veine que le maître ou furent ses élèves. Les huit tableaux de Frans Post, premier peintre européen à avoir peint le Nouveau Monde lorsqu'il se rendit au Brésil entre 1637 et 1640, sont eux aussi réunis. D'autres salles sont conçues non sur le mode de la monographie, mais autour d'un thème, tel le paysage ou la nature morte, ou autour d'une école, comme la « peinture fine » de Leyde : « Des œuvres qui étaient auparavant réparties dans plusieurs salles trouvent, par ces regroupements, un nouveau sens et une nouvelle visibilité, précise Blaise Ducos. L'un de nos guides pour ce nouvel accrochage a été un souci de grande clarté. »

Autre guide : l'histoire de la collection, certaines œuvres ayant été acquises par Louis XIV ou Louis XV, et ce qu'elle révèle de l'histoire du goût. Quitte à montrer ses lacunes, lorsqu'elles ont un fondement historique : la rareté des peintures d'histoire hollandaises, l'absence de grand portrait de groupe comme en peignaient Rembrandt et ses contemporains, par exemple. « Cette approche permet non seulement de voir l'extraordinaire richesse de la collection du Louvre, mais aussi de comprendre les passions et les goûts qui sont à son origine », conclut le conservateur. Aux visiteurs à présent de prendre possession des lieux, et d'en apprécier le nouvel esprit.

LES TRÉSORS DÉVOILÉS DE LA COLLECTION LEIDEN

Le Louvre expose un florilège de la plus grande collection de peinture hollandaise du XVII^e siècle en mains privées, la collection Leiden, composée depuis 2003 par un couple de collectionneurs américains. Ce choix d'une trentaine d'œuvres met en évidence les deux axes autour desquels l'ensemble s'est construit : Rembrandt et ses émules d'une part, la « peinture fine » leydoise de l'autre. Par Laurence Caillaud



250 œuvres, dont 11 tableaux de Rembrandt et un Vermeer, acquis en 13 années seulement : la collection Leiden, ainsi nommée en hommage à la ville natale de Rembrandt, qui vit naître et prospérer la « peinture fine », est en tout point exceptionnelle. Elle est le fruit de la passion de Thomas Kaplan, riche américain ayant fait fortune dans l'industrie minière et diplômé d'histoire à Oxford. Avec son épouse, Daphne Recanati Kaplan, ce collectionneur a traqué les œuvres de l'un des peintres qu'il admirait dans son enfance, Rembrandt, et découvert que le marché de l'art recelait encore de belles surprises pour qui s'intéresse au Siècle d'or hollandais – et qui en a les moyens.

C'est précisément une histoire de moyens qui est à l'origine du lien unissant aujourd'hui le collectionneur au Louvre (voir p.59), et que concrétise la toute première exposition consacrée à cet ensemble atypique. Si le Louvre n'a pu rivaliser avec ceux de Tom Kaplan, il a bénéficié, comme maints autres musées dans le monde, de sa générosité. Il n'est pas rare que le collectionneur choisisse de prêter ses œuvres. Les tableaux exposés au Louvre sont ainsi rassemblés pour la première fois, même aux yeux du collectionneur, qui n'en contemple d'ordinaire qu'une partie. Alors que le projet d'exposition du musée du Louvre prenait forme, un autre travail d'ampleur animait la collection : la publication en ligne de son catalogue raisonné, réalisé par Arthur K. Wheelock Jr., conservateur à la National Gallery de Washington. On peut découvrir depuis fin janvier sur www.theleidencollection.com cette précieuse mine d'informations.



Rembrandt van Rijn, *Minerve*, 1635
Huile sur toile, 138 x 116,5 cm

PAGE DE GAUCHE

Gerard Dou, *Le Chat ou Chat couché sur le rebord de fenêtre d'un atelier d'artiste*, 1657
Huile sur panneau, 34 x 26,9 cm



Jan Steen, *Le Bénédicité*, 1660
Huile sur panneau, 54,3 x 46 cm

« PEINTURE FINE » ET SCÈNES DE GENRE

L'autre passion à l'œuvre dans la collection est celle qu'éprouve le collectionneur pour la « peinture fine », cette spécialité qui s'est développée à Leyde au milieu du XVII^e siècle et qui se caractérise par son extrême minutie. Deux de leurs plus fameux représentants sont Frans van Mieris, auteur du *Voyageur au repos* (vers 1657) et de la *Femme au perroquet* prêtée à l'exposition du hall Napoléon (voir p. 7), et Gerard Dou, qui a signé *Un savant interrompu dans son écriture* (vers 1635) et *Le Chat* ou *Chat couché sur le rebord de fenêtre d'un atelier d'artiste* (1657). Dans ce petit tableau, le peintre porte comme toujours une attention poussée au moindre détail, et fait de son sujet une réflexion sur

l'art de la peinture et sur l'illusion : au fond de la composition se trouve l'artiste en train de peindre à son chevalet, tandis que le chat, représenté sur une niche brouillant la limite entre la peinture et le spectateur, l'art et la réalité, symbolise le sens de la vue.

L'exposition dévoile également des œuvres de Jan Lievens, proche des caravagesques d'Utrecht (*Les Joueurs de cartes*, vers 1625), Carel Fabritius, brillant élève de Rembrandt auteur de *Agar et l'ange* (vers 1645), et Jan Steen. On peut ici admirer deux de ses peintures d'histoire, *Le Banquet d'Antoine et Cléopâtre* (vers 1673-75) et *Le Sacrifice d'Iphigénie* (vers 1671), ainsi qu'une remarquable scène représentant une modeste famille priant devant son repas, *Le Bénédicité* (1660). Cette magnifique collection comporte un dernier joyau que, comme le Van Mieris, il faudra aller contempler dans l'exposition « Vermeer et les maîtres de la peinture de genre » : la *Jeune femme assise au virginal* de Vermeer (voir p. 53), exécutée vers 1671-74, dont les analyses scientifiques ont révélé qu'elle avait été peinte sur le même rouleau de toile que *La Dentellière* du Louvre.

REMBRANDT ET LES REMBRANESQUES

L'exposition parisienne rend bien compte des choix et des inclinations qui ont présidé à la composition de la collection Leiden. L'ensemble le plus spectaculaire est composé par les tableaux de Rembrandt – auxquels s'ajoute ici un dessin – et de ses élèves et suiveurs. L'une des œuvres majeures de l'exposition est la *Minerve* (1635) du maître, qui appartient à une série de tableaux représentant des héroïnes antiques, dont les autres pièces sont conservées dans les musées de Madrid, Saint-Petersbourg ou New York. De Rembrandt, la collection conserve également un *Autoportrait* de 1634, la très jolie *Étude d'une femme à la coiffe blanche* (vers 1640), ainsi que trois œuvres de la série des cinq sens peinte en 1624-25, dont *Le Patient inconscient* (*Allégorie de l'Odorat*). Ce tableau inédit, que l'on croyait perdu, a été redécouvert en 2015.



ELIÉZER ET REBECCA, UN DON POUR LE LOUVRE

Le nom de Thomas Kaplan et de son épouse demeurera durablement attaché au Louvre. Le couple a récemment fait don au musée d'une œuvre de Ferdinand Bol, *Eliézer et Rebecca au puits* (vers 1645-46), que les visiteurs des salles de peinture nordique connaissent bien. Le tableau y est exposé depuis 2010. Les collectionneurs l'y avaient mis en dépôt anonymement après l'avoir acquis l'année précédente et appris que le Louvre le convoitait aussi – une pratique dont ils sont coutumiers mais qui ne s'était jamais conclue par un don.

Le musée possédait déjà des portraits de ce talentueux peintre hollandais, élève de Rembrandt, dont ils étaient une spécialité. C'est en revanche le premier tableau religieux. La composition, la lumière, la gamme chromatique, tout concourt à faire de l'œuvre une toile importante de l'artiste et un gain inestimable pour le musée, qui conservait peu d'illustrations de l'Ancien Testament par des peintres hollandais. L. C.

Ferdinand Bol, *Eliézer et Rebecca au puits*,
vers 1645-46
Huile sur toile,
171 x 171,80 cm
Paris, musée du Louvre

Photos service de presse
© The Leiden Gallery,
New York

LE QUOTIDIEN SOUS LE REGARD DES DESSINATEURS

Décrire sur papier la réalité quotidienne, les habitudes domestiques, les univers sociaux bien établis : de nombreux artistes hollandais du XVII^e siècle s'y sont attelés, comme le montre l'exposition « Dessiner le quotidien. La Hollande au Siècle d'or », présentée au musée du Louvre et conçue en partenariat avec les Beaux-Arts de Paris. Plus que de simples observations de la nature, ces feuilles sont des témoins des méthodes de travail alors à l'œuvre dans les ateliers et du goût des collectionneurs.

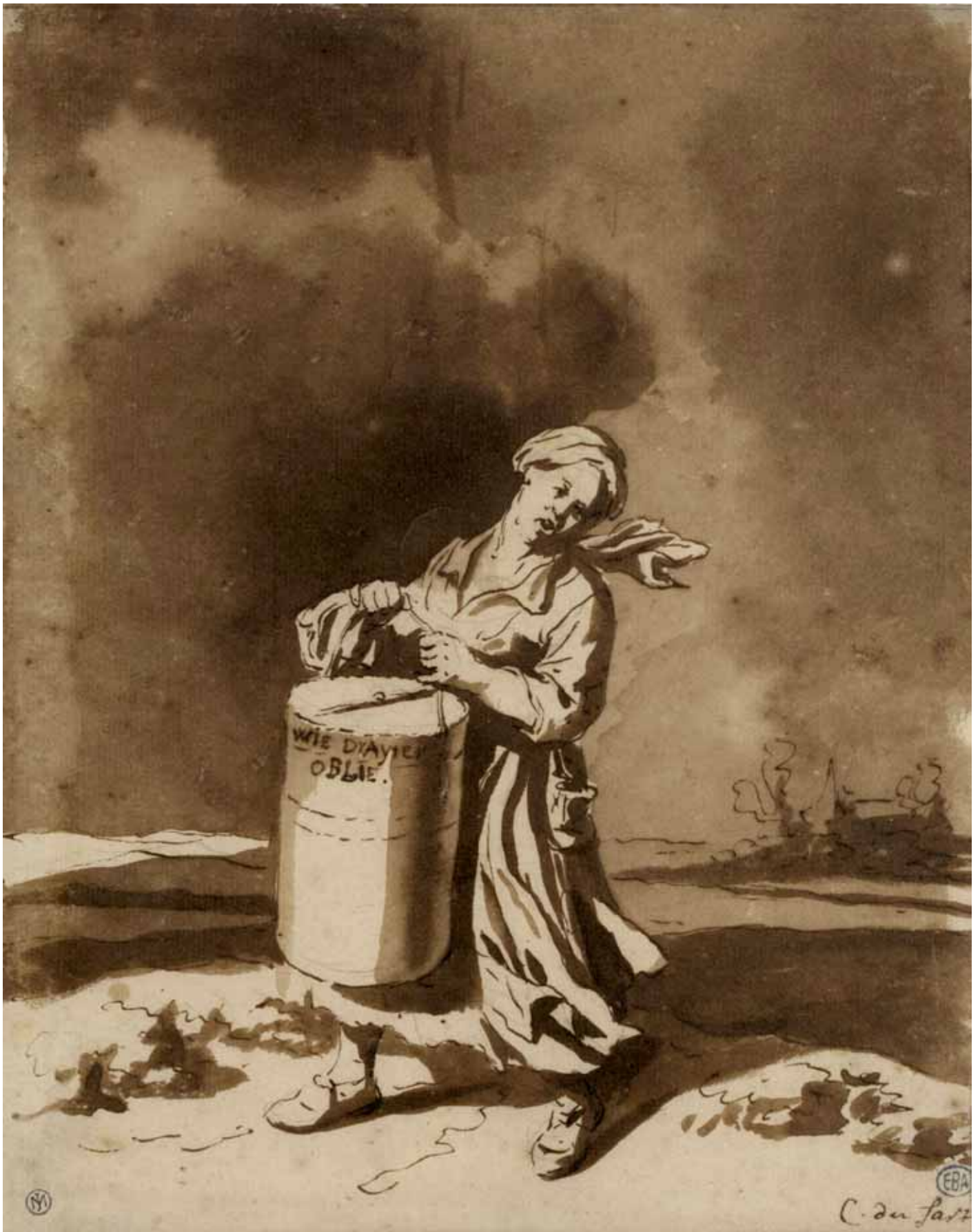
Par Emmanuelle Brugerolles, conservatrice générale du patrimoine chargée des dessins, Beaux-Arts de Paris, commissaire de l'exposition

L'exposition du musée du Louvre, en collaboration avec les Beaux-Arts de Paris, se propose de faire découvrir la vie hollandaise à l'époque de l'âge d'or à travers deux mondes distincts, celui des villes et de leurs faubourgs populaires et celui du monde paysan. Ces deux parties du pays correspondent pour l'une à une forte population industrielle, résidant dans des cités pour la plupart de taille moyenne, et pour l'autre à des pêcheurs, des paysans plus ou moins aisés et des saisonniers qui peuplent les campagnes.

Dans ce contexte, les dessinateurs reproduisent des aspects de cette société tels qu'ils sont ou, plus exactement, transposent cette réalité pour qu'elle corresponde à l'image que s'en faisaient les milieux susceptibles d'acquiescer des œuvres d'art. Le dessin occupe dans cette démarche un rôle fondamental dans la mesure où il contribue à fournir la vision d'un quotidien que les habitants souhaitaient découvrir. Le champ des observations est inépuisable, entre les kermesses, les mœurs crapuleuses, la détresse des pauvres, les scènes de taverne montrant le tabac, la bière et les servantes folâtres, les métiers, ainsi que les scènes d'intérieur pleines de quiétude et de labeurs.



Rembrandt van Rijn,
*Jeune homme écrivant ou dessinant
près d'une fenêtre donnant sur l'IJ*
Plume et encre brune, lavis brun,
29,5 x 16,4 cm. Paris, musée du Louvre
Photo service de presse
© RMN (musée du Louvre) – T. Querrec



Cornelis Dusart, *La Marchande d'oublies ambulante*
Plume, encre brune et lavis brun, 20 x 15,8 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris. Photo service de presse
© Beaux-Arts de Paris, dist. RMN / image Beaux-Arts de Paris



CI-CONTRE

Rembrandt van Rijn,
Femme à la fenêtre
Plume, encre brune,
lavis brun, 29,5 x 16,4 cm
Paris, musée du Louvre
Photo service de presse
© RMN (musée du Louvre)
– G. Blot

À DROITE

Jan van Goyen,
*Berge d'un canal avec une
maison de pêcheur*
Pierre noire et lavis gris,
17,2 x 27,2 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN (musée du Louvre)
– T. Querrec

PRATIQUES DU DESSIN AU SIÈCLE D'OR

En dehors de Vermeer et des peintres de l'école de Delft, dont on ne conserve aujourd'hui pas de feuille connue, les artistes hollandais ont beaucoup pratiqué le dessin sur des modes très variés. Le choix retenu pour l'exposition du musée du Louvre n'est en aucun cas exhaustif, puisqu'il s'appuie exclusivement sur les fonds existants dans les collections publiques françaises, cherchant par ce biais à dévoiler les goûts des amateurs de notre pays pour l'école hollandaise et les richesses accumulées au cours des siècles dans ce domaine. Elle permet cependant d'esquisser à travers quelques œuvres magistrales et significatives les parcours bien spécifiques de ces artistes. Leurs corpus graphiques denses, multiples et bien sûr incomplets – leur production parvenue jusqu'à nous n'est que partielle – participent intégralement à leurs recherches de vérité et répondent en partie aux exigences d'une clientèle avertie.

Il reste difficile aujourd'hui d'affirmer si tel ou tel dessin a été pris sur le vif ou s'il est le résultat d'un exercice d'atelier. On sait bien sûr que Rembrandt avait pour habitude de croquer en plein air des paysages ou des figures qui retenaient son attention. On découvre avec les dessins du musée du Louvre des personnages saisis hors de leur contexte, isolés de leur milieu social et placés sur la feuille, comme de simples notations rapides. Ils sont décrits par quelques traits épais à la plume ou à la pierre noire, jamais superflus et toujours efficaces.

On retrouve ce travail d'après nature chez certains paysagistes sensibles non seulement à la nature mais aussi à la vie des habitants des contrées qu'ils traversaient. Ainsi Van Goyen, au cours de ses périples le long des grands fleuves de Hollande et des environs de Clèves, observa les activités des marinières et des paysans ; il intégrait dans ces vues des petites scènes saisies sur le vif, avec un réalisme plein de justesse et de fraîcheur.

Toutefois, l'essentiel de la production graphique n'eut pas lieu en plein air, mais dans le cadre particulier de l'atelier où s'élaboraient les étapes successives de projets aux destinations multiples : exercices d'atelier, études préparatoires pour des peintures ou des estampes, œuvres conçues pour elles-mêmes.



LES ÉTUDES DE FIGURES

Les études de figures constituent sans aucun doute les corpus les plus importants : elles représentent le plus souvent des paysans isolés saisis dans des attitudes outrancières, suivant des stéréotypes bien huilés. Les personnages de Van Ostade ou de Dusart, parfois vus de dos, apparaissent soit debout campés sur leurs deux pieds au sol, jambes écartées, le ventre proéminent, soit assis sur une chaise dont l'équilibre repose sur les pieds arrière. Ces personnages se livrent toujours aux mêmes plaisirs terrestres sévèrement critiqués à l'époque, la boisson ou le tabac, qui contribuent à leur donner des expressions d'ébriété ou d'abandon caricaturales. Cette image du paysan, qui s'accorde à la perception et aux attentes des amateurs friands de ce genre de dessins, repose sur un travail d'après le modèle vivant posant dans l'atelier suivant les recherches du peintre. Le but était en effet de se constituer des répertoires de motifs dans lesquels les artistes pouvaient puiser au gré de leurs compositions. Celles qui présentent un caractère très achevé ont été conçues dès l'origine pour des amateurs férus de ce genre d'image de la paysannerie.

Les autres classes sociales ne sont toutefois pas en reste et figurent en bonne place dans ce panorama : les gentilshommes se distinguent par leur tenue vestimentaire d'une grande élégance et leurs attitudes pleines d'assurance, tandis que les bourgeois sont représentés dans leurs intérieurs cossus où règnent l'ordre et la propreté. Loin de la fureur bruyante et animée des rues, ils se livrent à leurs multiples activités. Les hommes apparaissent souvent assis plongés dans la lecture d'un journal ou la contemplation d'une œuvre d'art. Quant aux femmes, elles observent penchées à la fenêtre le mouvement extérieur des passants, prient ou lisent une lettre. Il n'est plus question de distinguer une classe sociale dans son ensemble mais d'identifier des personnalités.



Adriaen van Ostade, *Une cour d'auberge*, 1674. Plume, encre brune, aquarelle et gouache, 17,6 x 14,3 cm
Paris, musée du Louvre © RMN (musée du Louvre) – T. Le Mage



Hendrick Avercamp, *Patineurs et traîneaux sur la glace*, 1574. Gouache et aquarelle, traces de pierre noire, 19,2 x 32,1 cm
Paris, Beaux-Arts de Paris. Photo service de presse © Beaux-Arts de Paris, dist. RMN / image Beaux-Arts de Paris

LES COMPOSITIONS D'ENSEMBLE

En dehors de ces études fragmentaires auxquelles les artistes s'adonnaient régulièrement, les dessinateurs concevaient des compositions d'ensemble dont les ambitions sont de nature différente. Certaines d'entre elles sont directement liées à des toiles ou à des estampes, d'autres sont conçues pour elles-mêmes en vue de les commercialiser. L'importance de la gravure aux Pays-Bas joua un rôle fondamental comme véhicule de diffusion de l'image idyllique et charmante du monde rural. Abraham Bloemaert dans une série de paysages des environs d'Utrecht transmet des vues de fermes, qui séduisirent les citadins et les incitèrent à aller découvrir les plaisirs de la campagne. Cette découverte s'accompagne d'une évocation des métiers, paysans, marins ou colporteurs, dont les conditions modestes et l'inconfort de l'activité sont remarquablement illustrés dans les feuilles de Dusart.

La catégorie la plus importante de ces compositions d'ensemble concerne les dessins conçus pour eux-mêmes et destinés à une clientèle friande de ce type d'œuvres d'art, où l'univers paysan est omniprésent. Si les artistes du XVII^e reprennent certains aspects caricaturaux de cette iconographie déjà développée par Pieter Brueghel l'Ancien, ils évoluent peu à peu vers une nouvelle conception de la fête villageoise, décrite comme une succession de plaisirs de la vie campagnarde. La kermesse ou la foire correspond au jour où tout est permis et rassemble toutes les classes sociales : les propriétaires terriens, les saisonniers, les bohémiens, les musiciens, les colporteurs ainsi que les citadins viennent s'y encaïllier. Elle marque un temps de détente, de loisir où l'on s'adonne aux jeux, à la boisson et à la débauche qui entraînent bien souvent des discordes dans les tavernes. Les superbes aquarelles de la fin de la vie de Van Ostade se

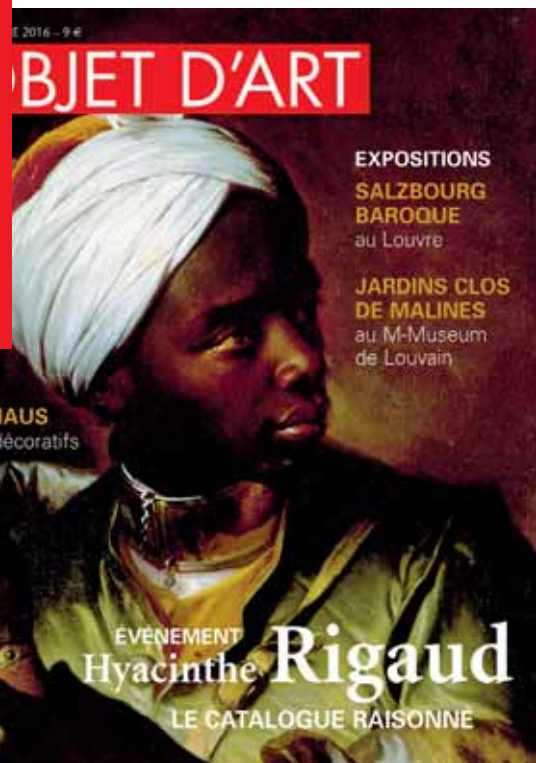
distinguent par leur équilibre serein digne des divertissements et d'un environnement plus soigné et ordonné.

Dans une moindre mesure, les scènes de patinage d'Avercamp ou de Van Battem conçues également pour la vente participent à cette image festive du pays et symbolisent l'époque prospère et victorieuse de la nation hollandaise. Ces vastes paysages illustrent le passe-temps favori des habitants, toutes catégories sociales confondues, aisées ou modestes, paysans, domestiques ou bourgeois, dans une sorte de chronique de la vie sur glace.

DES ŒUVRES RARES ET UN MARCHÉ ASSURÉ

Il semble que les dessinateurs aient rarement été soumis à des commandes précises et qu'ils se soient plutôt contentés de répondre à la demande d'un marché florissant et solidement implanté. La société hollandaise voit ainsi fleurir des collectionneurs d'horizons sociaux divers qui se constituent des ensembles essentiellement de productions locales. La quête de ces collectionneurs était guidée par la volonté d'acquérir des objets d'une grande rareté, relevant non seulement de la botanique, de la géologie et des animaux, mais aussi des sciences. À ce titre, l'œuvre d'art devait revêtir un pedigree attestant sa rareté et son unicité. Les aquarelles signées étaient privilégiées et chaque composition devait se distinguer par son caractère propre, tandis que les estampes les plus prisées étaient celles dont les impressions existaient en faibles tirages. À ce désir d'enrichissement s'ajoutait le plaisir de montrer ses trésors, et les collectionneurs partageaient leur passion lors de réunions régulières entre artistes, amis et amateurs, au cours desquelles ils dévoilaient leurs chefs-d'œuvre.

Tous les mois
le rendez-vous des
amateurs d'art et
des collectionneurs



Retrouvez tous les mois
l'actualité de l'art :
les tendances du marché,
les expositions à ne pas
manquer, les dernières
acquisitions des musées,
les restaurations et la
sauvegarde du patrimoine.

Découvrez aussi dans
chaque numéro un artiste,
une technique, un style,
des collections inédites dans
le domaine des beaux-arts et
des arts décoratifs à travers
des études très documentées.



Pour s'abonner : +33 (0)3 80 48 98 45 ou www.estampille-objetdart.com

VIENT DE PARAÎTRE AUX ÉDITIONS FATON

Assidument collectionné et copié jusqu'au XIX^e siècle, Valentin de Boulogne conserve une part de mystère.

Déployée au Louvre, la première rétrospective consacrée au plus original des caravagesques met en lumière son œuvre.



Pour commander

Éditions Faton

CS 50090

21803 Quetigny Cedex

Tél. 03 80 48 98 45

Fax. 03 80 48 98 46

www.faton.fr

