

L'exposition Vermeer: préparations et révélations

Une exposition Vermeer, rien de plus simple à première vue : Johannes Vermeer (1632-1675) est un grand artiste et son œuvre comprend un nombre restreint de tableaux de petit format, faciles à transporter. Mais aussi étonnant qu'il puisse paraître, un tel projet n'avait jamais été réalisé. Personne n'y avait jamais cru. Voici un compte rendu de la manière dont a été conçue l'exposition, des difficultés rencontrées et des découvertes et révélations qui ont surgi au cours des recherches sur les tableaux.

L'idée est née à Washington en 1988, au cours d'un dîner qui réunissait Roger Mandle, alors sous-directeur de la *National Gallery of Art* à Washington, Hans Hoetink, ancien directeur du *Mauritshuis*, le Cabinet royal de peintures à La Haye, et moi-même. Nous avons pensé que l'importance des tableaux de Vermeer exposés dans les deux musées, notamment *Gezicht op Delft* (Vue de Delft) au *Mauritshuis* et *Vrouw met weegschaal* (La femme à la balance) à la *National Gallery of Art*, encouragerait d'autres musées à participer à l'entreprise.

Toute exposition Vermeer ne peut être que petite car il ne reste que 35 toiles du maître. De plus, seulement 27 à 28 d'entre elles ont pu être prêtées. Ont par exemple fait l'objet d'un refus de prêt les trois Vermeer de la *Frick Collection* de New York et deux Vermeer du *Metropolitan Museum of Art* qui n'ont pas pu faire partie de l'exposition. D'autres tableaux dont l'inaccessibilité paraissait inéluctable étaient *De gitaarspeelster* (Jeune femme jouant de la guitare) de Kenwood, qui n'a jamais été restauré et qui est trop fragile pour le transport, *Het concert* (Le concert) volé au *Gardner Museum* à Boston et *Schrijvende vrouw met dienstbode* (Épistolière et sa servante) volé à la *Sir Alfred Beit Collection* en Irlande. Heureusement, le tableau de *Beit* a été retrouvé à Anvers en 1993, événement plus important encore que l'exposition elle-même. La *National Gallery* d'Irlande à laquelle la propriété a été transférée en intérim a généreusement accepté le prêt, après avoir estimé que le dommage apporté au tableau était superficiel et pouvait être réparé par restauration.

Au cours des sept ans qui ont séparé nos discussions initiales et la réalisation du projet, bien des choses ont changé. Après le départ du *Mauritshuis* de Hans Hoetink, la responsabilité du projet est échue au nouveau directeur, Frederik J. Duparc, qui m'a rejoint comme co-conservateur de l'exposition. Comme de vieux amis que nous étions, nous avons travaillé en étroite collaboration et épuré le concept de l'exposition. Nous avons voyagé pour rendre visite à des collègues responsables de tableaux de Vermeer et réuni une équipe



Johannes Vermeer, «Gezicht op Delft» (Vue de Delft), huile sur toile, 96,5 x 115, vers 1660-61, «Mauritsbuis», La Haye.

de chercheurs et d'écrivains pour le catalogue. Ce processus a été passionnant et accaparant, riche d'espoirs et d'inquiétudes, car il s'agissait de convertir nos idées abstraites en réalité concrète.

Tout au long des préparations, il nous a fallu prendre des décisions. L'une des premières difficultés a été par exemple de décider si nous devions nous limiter aux Vermeer ou bien inclure des tableaux de ses contemporains, en particulier de Carel Fabritius (1622-1654), Pieter de Hooch (1629-après 1684), Jan Steen (vers 1625-1679), Gerard ter Borch (1617-1681) et Frans van Mieris (1635-1681). Nous avons finalement opté pour l'approche monographique, surtout parce que nous savons trop peu de choses sur la nature de la formation et les contacts artistiques de Vermeer. Quels tableaux de quels artistes fallait-il choisir pour situer dans un contexte historique les premiers tableaux d'histoire de Vermeer? Ses scènes bibliques et mythologiques semblent refléter une grande variété d'influences stylistiques, allant de Rembrandt et Hendrick Terbrugghen (1588-1629) aux peintres italiens et flamands. Fallait-il choisir des artistes figurant dans la collection de la belle-mère de Vermeer, comme Dirck van Baburen (vers 1595-1624), ou encore les artistes dont les toiles apparaissent sur l'arrière-fond de ses œuvres, comme Jacob Jordaens



Johannes Vermeer, «Schrijvende vrouw met dienstdoende» (Épistolière et sa servante), huile sur toile, 72,2 x 59,7, vers 1670, «National Gallery of Ireland», Dublin.

(1593-1678)? Finalement, que fallait-il choisir de Leonard Bramer (1596-1674), l'artiste qui a servi de témoin à Vermeer et qui a peut-être été son maître, mais dont l'œuvre semble avoir eu sur lui si peu d'influence stylistique? Nous sommes arrivés à la conclusion qu'il était plus sage de traiter ce genre de questions dans le catalogue.

Pour ce catalogue, nous avons eu la chance de pouvoir harmoniser les expertises de conservation des deux musées. De mon côté, j'ai pris en charge les techniques picturales, l'évolution stylistique et l'iconographie de Vermeer alors que Ben Broos, conservateur-chercheur au *Mauritshuis*, s'est penché sur l'histoire de la collection. Nous avons pris la décision - inhabituelle pour des spécialistes - d'écrire conjointement les articles sur les tableaux. Ainsi donc, j'ai analysé le caractère artistique de chaque tableau et lui son histoire et sa critique. Certains articles portent sur les nouveaux examens techniques entrepris par les restaurateurs et les scientifiques du *Mauritshuis* et de la *National Gallery*. Le catalogue comporte aussi un essai de Jorgen Wadum, chef restaurateur de tableaux au *Mauritshuis*, sur l'utilisation de la perspective par Vermeer, et un autre d'Albert Blankert, le grand spécialiste néerlandais de Vermeer, sur la relation entre les soucis thématiques de Vermeer et ceux de ses contemporains.



Johannes Vermeer, «*Vrouw met zweegschaal*» (La femme à la balance), huile sur toile, 40,3 x 35,6, vers 1664, «National Gallery of Art», Washington, D.C.

La négociation des prêts avec les autres musées a souvent pris du temps car, comme on pouvait s'y attendre, certains collègues s'inquiétaient à l'idée de devoir se passer de ces trésors pendant une longue période. Le résultat final des négociations est une exposition qui comprend 23 tableaux, dont 21 ont été exposés à Washington - le Musée d'État d'Amsterdam a généreusement accepté de prêter deux de ses Vermeer pour l'exposition de Washington, *Het straatje* (La ruelle) et *Brieflezende vrouw in het blauw* (Liseuse en bleu), et ses quatre Vermeer au *Mauritshuis*.

Les tableaux de l'exposition forment un panorama exceptionnel de l'œuvre du maître, qui s'étale des premiers tableaux d'histoire à la tardive *Allegorie op het geloof* (Allégorie de la foi) du *Metropolitan Museum of Art*. La possibilité de voir exposés côte à côte tant de chefs-d'œuvre, dont huit viennent juste d'être restaurés, permet une nouvelle appréhension du travail artistique de Vermeer, en particulier des remarquables effets qu'il a su tirer de la lumière et de la couleur. L'exposition offre aussi une excellente occasion de comparer deux tableaux aux attributions disputées, *Sint Praxedis* récemment découvert, signé et daté de 1655, et *Jong meisje met fluit* (Jeune fille à la flûte) de la *National Gallery of Art*, avec les Vermeer incontestés.

Les recherches qui ont précédé l'exposition ont apporté de nombreuses informations nouvelles sur les techniques picturales et l'extraordinaire talent artistique de Vermeer.

L'une des principales découvertes a été faite par Jorgen Wadum qui a trouvé des trous d'épingle aux points de fuite des peintures de Vermeer. L'utilisation de l'épingle pour marquer le point de fuite était une technique recommandée par les théoriciens de la perspective et utilisée par d'autres artistes., notamment les peintres d'architecture, pour construire des lignes orthogonales très précises. L'artiste marquait ces lignes en pinçant entre ses doigts un fil à craie attaché à l'épingle. La soigneuse analyse qu'a faite Wadum de l'organisation spatiale dans les peintures de Vermeer révèle également que l'artiste a repris la construction de perspective de *De schilderkunst* (L'art de la peinture) dans *l'Allegorie op het geloof* quelques années plus tard.

Vermeer utilisait son système de perspective pour mettre l'accent sur la composition. Dans *Schrijvende vrouw met dienstbode* par exemple, les lignes orthogonales suivent les formes fuyantes des bords inférieur et supérieur de la fenêtre, passent par les bras croisés de la servante et son front illuminé pour arriver au point de fuite situé sous l'œil gauche de la maîtresse. Le regard est donc conduit vers la servante, avant de se poser sur le motif principal du tableau, la maîtresse. Cette toile est très probablement l'un des exemples dans lesquels Vermeer a utilisé l'épingle pour marquer le point de fuite. Au point de fuite, la peinture fait un petit creux, comme si elle recouvrait un trou.

Les nombreuses restaurations des tableaux de Vermeer apportent des informations complémentaires. David Bull, chef conservateur des tableaux à la *National Gallery*, a découvert que le cadre noir entourant *Het Laatste Oordeel* (Le Jugement dernier) accroché au mur de fond de *Vrouw met weegschaal* avait été entièrement repeint. Avec beaucoup de soin et de patience, il a enlevé la dernière couche de peinture, découvrant un cadre décoré de deux bandes d'or. Ce changement subtil a un profond impact compositionnel. En effet, l'œuvre est maintenant rehaussée de trois importantes touches jaune orangé - le rideau en haut à gauche par où la lumière pénètre dans la pièce, les rubans sur la jupe de la femme et le cadre du tableau accroché derrière elle. L'œil est donc conduit à travers l'image de façon entièrement nouvelle. Pendant la restauration, il est apparu aussi qu'un précédent restaurateur avait élargi le tableau d'environ un centimètre sur tous les côtés. Ce repeint tardif a été enlevé et la peinture a été réencadrée dans ses dimensions originales.

Une autre transformation d'image a été constatée sur *Schrijvende vrouw in het geel* (Femme en jaune écrivant une lettre, voir page 2 du présent numéro), l'un des autres Vermeer de la *National Gallery of Art*. Ici, la différence la plus évidente est le changement de tonalité qui est apparu après l'élimination du vernis légèrement décoloré. Au lieu d'un ton chaud tirant sur le vert, le mur de fond est d'un gris-bleu froid. De couleur jaune orangé avant la restauration, la veste de la femme est maintenant de couleur jaune citron vif. Il semble qu'un restaurateur ait trouvé que les tons chair de Vermeer étaient trop froids et qu'il les ait repeints pour leur donner plus d'éclat. Gêné aussi par la douceur des contours, il a peint une ligne nette pour faire ressortir le bras de la femme. Ces deux altérations malheureuses de l'intention artistique de Vermeer sont maintenant effacées.

Les révélations fournies par ces repeints sont extrêmement importantes. Les tableaux de Vermeer sont conçus et composés avec une telle minutie que des altérations de ce genre



Johannes Vermeer, «*Het straatje*» (La ruelle), huile sur toile, 53,5 x 43,5, vers 1657-58, «*Rijksmuseum*», Amsterdam.

affectent sérieusement l'ambiance et le caractère du tableau. L'une des découvertes les plus fascinantes de ces dernières années a été la mesure dans laquelle Vermeer harmonisait, dans ses représentations apparemment réalistiques de scènes de la vie quotidienne, l'échelle et la proportion des objets, la lumière et la couleur. Dans *Vrouw met weegschaal* par exemple, Vermeer a peint le bord inférieur du cadre du tableau accroché au mur de l'arrière-plan à des niveaux différents de chaque côté de la femme. S'il a peint le bord du tableau à un niveau plus haut devant la femme que derrière elle, ce n'est pas seulement pour faire de la place à la balance, mais aussi pour améliorer l'équilibre visuel de la composition.

Le penchant de Vermeer à modifier la réalité pour des raisons de composition explique peut-être l'une des énigmes qui ont déconcerté les spécialistes de Vermeer - l'emplacement du lieu peint dans *Het straatje*. Tout dans la peinture, des façades érodées par les intempéries aux tuiles manquantes au-dessus des portes des passages, suggère qu'il a soigneusement examiné ces structures et magnifiquement rendu leur caractère distinctif. Vermeer a su créer ici un sentiment de réalité tellement convaincant que maints spécialistes ont tenté d'identifier l'emplacement des rues.

Selon une théorie bien connue, Vermeer voyait la scène depuis la fenêtre de derrière de sa maison, l'auberge «Mechelen», située sur la place du Marché. Cependant, il apparaît maintenant que Vermeer a adapté les formes à la façon bien connue de Pieter de Hooch. Dans *Het straatje* par exemple, la position de l'embrasure de porte où est assise la femme en train de coudre, ne pouvait pas être fidèle. L'encadrement aurait dû être placé au milieu de la façade et à égale distance du double jeu de fenêtres. Cependant, il n'en est rien. Il est probable que Vermeer a voulu ménager à la droite de la porte un espace suffisant pour pouvoir peindre le volet rouge contre le mur. Cette forme éclatante crée une impression de fermeture sur le côté droit de la composition.

Il est presque certain aussi que Vermeer a fait des adaptations de composition plus importantes encore. Tout comme Pieter de Hooch qui, avec imagination, combinait en une scène apparemment réaliste des éléments architecturaux de différents lieux, Vermeer a dû rapprocher deux bâtiments qui provenaient en réalité de deux emplacements différents. L'un de ces bâtiments, la structure de gauche, peut avoir été l'hospice de vieillards situé derrière la maison de Vermeer, de l'autre côté du canal. Un dessin du XVIII^e siècle montre une maison dont la toiture est inclinée de façon similaire et une basse structure horizontale adjacente avec une porte arquée. Une maison à pignon analogue à celle qui couvre le côté droit de la composition de Vermeer n'a cependant jamais existé à cet endroit. Il est donc probable que Vermeer a créé cette image extraordinaire en combinant une maison vue de sa fenêtre avec une structure provenant d'un autre lieu.

Qu'il s'agisse d'une vue urbaine paisible comme celle-ci ou de l'image soumise d'une femme dans son intérieur, la plupart des toiles de Vermeer semblent dénuées de toute qualité narrative. Néanmoins, en voyant côte à côte tant de Vermeer, comme il est possible en ce moment, on ressent immédiatement l'intensité émotionnelle et psychologique de ces images. Bien que petite par le nombre des tableaux, cette exposition fait sur le visiteur une impression durable. Elle enrichit chacun de nous grâce à la beauté poétique de ce magnifique travail d'artiste.

ARTHUR K. WHEELOCK, JR.

Conservateur de la peinture baroque du Nord à la «National Gallery of Art» à Washington, D.C.

Adresse: National Gallery of Art, Washington, D.C. 20565 USA.

Traduit du néerlandais par Évelyne Codazzi.

L'exposition Johannes Vermeer eut lieu du 12 novembre 1995 au 11 février 1996 inclus à la *National Gallery of Art* à Washington, D.C. Elle est présentée du 1^{er} mars au 2 juin 1996 à la *Mauritshuis* de La Haye.

ALBERT BLANKERT, BEN BROOS, FREDERIK J. DUPARC, JORGHEN WADGM ET ARTHUR K. WHEELOCK, JR., *Johannes Vermeer, Flammarion / Waanders, Paris / Zwolle, 1995, 229 p.*