Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVII^e siècle

Daniel Arasse and 18th Century Dutch Painting

Jan Blanc

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/181>

DOI : 10.4000/imagesrevues.181

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Jan Blanc, « Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVII^e siècle », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 15 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.181>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Daniel Arasse et la peinture hollandaise du xvii^e siècle

Daniel Arasse and 18th Century Dutch Painting

Jan Blanc

- 1 La peinture hollandaise du xvii^e siècle occupe une place singulière dans l'œuvre de Daniel Arasse. Sans être un « spécialiste » du Siècle d'or, l'historien d'art a néanmoins marqué durablement l'historiographie de cette période. Son étude consacrée à la peinture de Johannes Vermeer, notamment, rééditée et traduite dans plusieurs langues, est souvent citée parmi les ouvrages de référence sur le peintre de Delft, même si, curieusement, la contribution n'a été que rarement évaluée ou soulignée, y compris par les spécialistes de la peinture hollandaise du xvii^e siècle, qui citent volontiers les travaux de l'historien français sans pour autant en discuter clairement les arguments et les lignes directrices¹. Tout se passe, en définitive, comme si le statut particulier du regard porté par l'historien français sur la peinture hollandaise du xvii^e siècle ne l'avait pas empêché de recevoir une certaine attention de la part des spécialistes, mais lui avait interdit de recevoir en retour une réponse susceptible d'alimenter le débat.
- 2 Portant sur les analyses consacrées par Daniel Arasse à la peinture hollandaise du xvii^e siècle et, plus spécifiquement, l'œuvre de Vermeer, cet article se propose de pallier ce manque en présentant, à travers quelques exemples choisis, le résultat de ses recherches, mais aussi en tentant d'appréhender et de traduire la « manière », le « style » de l'historien d'art. Il s'agira de saisir la logique de sa pensée, les raisons et les principes historiographiques qui le poussent à approfondir certaines questions et à en laisser d'autres en suspens, mais aussi de comprendre les raisons et les motivations qui ont poussé un spécialiste de la peinture italienne de la Renaissance à choisir de parler

de l'art hollandais et de mettre ses mots sur ces images. Cette étude n'est donc pas de nature psychologique mais historiographique². A travers cette mise en abyme de l'art hollandais dans l'œuvre de Daniel Arasse, il sera possible d'en restituer la cohérence – ce qu'il appelait lui-même, à propos des tableaux de Vermeer, sa « problématique interne³».

Le « mystère Vermeer »

³ Comme il l'avoue dès les premières lignes de *l'Ambition de Vermeer* (1994), Daniel Arasse a souhaité étudier quelques-uns des tableaux les plus importants du peintre hollandais en raison de l'étrange fascination qu'ils exerçaient sur lui. Citant le critique Jean-Louis Vaudoyer, il affirme vouloir « faire sentir Vermeer »⁴. Une même métaphore est ainsi filée, tout au long de son discours: celle d'une « mystique », qui, pour lui, infuse une bonne partie des productions artistiques des peintres hollandais du xvii^e siècle. Un même champ lexical, également: celui de la « magie », du « secret » caché aux yeux profanes qui, par la fascination qu'il exerce sur les spectateurs, semble les attirer vers lui, les « happer », les prendre au piège du regard, sans même qu'ils sachent vraiment la raison de ce que l'historien appelle aussi, dans le *Détail*, une « fascination iconique » et « picturale »⁵: « A la fascination pour la vérité avec laquelle est rendu l'objet (ou le détail d'objet) s'ajoute le fait que, portant fréquemment la marque du temps sur l'objet qu'il représente, ce détail iconique est le relais possible d'une mise en récit de l'image qui, de détail en détail, s'articule au travers du tableau »⁶.

⁴ Daniel Arasse n'est pas dupe de l'ancienneté ou de la banalité de telles images, même s'il n'hésite ni à les inscrire dans son propre argumentaire, ni à en tirer des informations précieuses quant à la connaissance des œuvres qu'il analyse. Depuis le fameux article que William Thoré-Bürger a consacré à Vermeer – le mystérieux « sphinx de Delft »⁷ –, la plupart des amateurs du Siècle d'or (à la notable exception d'Eugène Fromentin) ont fait l'éloge du « secret de cette mystérieuse magie » de la peinture hollandaise du xvii^e siècle évoqué par Henri Havard en 1881⁸. Mais plutôt que de révoquer ces métaphores, sous le prétexte qu'elles ne sont, en définitive, que d'aimables « songeries » ou des « divagations libres », Daniel Arasse choisit d'en ressaisir la logique, « de l'intérieur ». Il s'agit pour lui d'en reconstituer la structure commune, décrite comme « une histoire du regard posé sur la peinture et sur la relation complexe qui s'est jouée dans l'histoire entre les surfaces peintes et leurs spectateurs »⁹. Il ne souhaite pas démontrer, pour une énième fois, que « c'est le regardeur qui fait le tableau », selon les mots de Marcel Duchamp. Cette « relation », explique-t-il, « est une visée de l'œuvre, construite par le peintre dans le tableau, pour que ce dernier exerce son plein effet sur celui qui regarde »¹⁰. Chez Vermeer, comme chez d'autres peintres hollandais, le « regardeur fait moins le tableau » qu'il ne le « valide », en s'inscrivant dans la structure savamment et ingénieusement préparée par son auteur.

Fig. 1

Johannes Vermeer, *La Femme à la balance*, v. 1662-1665, huile sur toile, 39,7 x 35,5 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.97
<http://www.nga.gov>

5 Daniel Arasse en donne un premier exemple très significatif: *la Femme à la balance* (fig. 1)¹¹. Rappelant les différentes interprétations tirées de la présence, à l'arrière-plan, d'un tableau représentant le *Jugement dernier*, il constate qu'il est impossible de privilégier une analyse iconographique plus qu'une autre. Il cite quelques-uns des historiens d'art s'étant intéressés au tableau de Vermeer. Albert Blankert n'a pas eu tort de souligner l'opposition pouvant apparaître entre les connotations morales de ce thème religieux et l'activité simplement matérielle de la jeune femme¹². Plus tard, il a d'ailleurs fait évoluer son interprétation en faisant de *la Femme à la balance* une illustration du thème théologique et moral du *Triomphe de la Vérité sur les forces matérielles*¹³. Mais cette lecture n'invalide pas, par exemple, la lecture de l'historienne d'art Nanette Salomon, laquelle voit dans l'association de la figure féminine, décrite comme enceinte depuis un article de 1971¹⁴, et la balance en équilibre une illustration du refus de la prédestination protestante¹⁵. Elle ne paraît pas davantage contredire le commentaire d'Arthur K. Wheelock qui, considérant que les deux plateaux de la balance sont vides, pense que le tableau représente une « femme responsable de ses propres actions, qu'elle pèse et équilibre » et « consciente du Jugement dernier qui l'attend, sans en être effrayée »¹⁶. Une autre interprétation emblématique, avancée par Ivan Gaskell qui, rapprochant les motifs du miroir et de la balance de la figure de la Vérité divine de la Religion révélée décrite dans l'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa¹⁷, est également plausible, mais n'annihile pas les précédentes¹⁸. « La détermination précise de ces connotations est impossible, constate Daniel Arasse, [car] le tableau déjoue toute interprétation univoque et il a autorisé cinq hypothèses aussi divergentes que vraisemblables »¹⁹. Et, ajoute-t-il, « en voulant interpréter de façon univoque un tableau

dont la signification allégorique est volontairement incertaine, l'approche iconographique complique à l'extrême les allusions éventuelles d'un tableau apparemment simple»²⁰.

6 En soulignant le caractère indécidable de l'interprétation de la *Femme à la balance* – ou l'immense difficulté rencontrée par l'iconographe dans le choix d'une interprétation particulière –, l'historien d'art pointe une problématique sur laquelle il insiste régulièrement: celle de la polysémie des tableaux. Plutôt que de procéder à l'analyse « typiquement iconographique » des œuvres d'art, en les « épelant » pour leur « donner du sens », l'historien préfère tenter de « cerner comment la mise en œuvre [des] éléments connus [des tableaux] produit une signification propre à l'œuvre et à son auteur »²¹. Il ne s'agit pas d'aboutir au choix d'un sens de l'œuvre parmi toutes celles qui sont rendues disponibles par l'interprétation, mais de les faire jouer toutes ensemble, et d'essayer de trouver le lien qui les unit ou les traverse, permettant ainsi de définir la façon dont l'auteur s'est spécifiquement approprié le sujet de son œuvre²². « Choisir une interprétation au détriment d'une autre revient à s'empêcher de comprendre les voies et les finalités mêmes » de la représentation et, pire, amène à ne reconnaître dans les œuvres et leur histoire que ce qui offre le moins d'intérêt – leurs points communs –, tandis que les écarts et les différences les plus significatifs sont écrasés ou ignorés: « l'interprétation historique ne fait que reconnaître du commun dans le singulier, du connu dans l'inconnu, du convenu dans l'incongru ». « Le “savoir” l'emporte alors sur le “voir” »²³.

Vermeer vs Metsu : deux peintres, deux « ambitions »

7 On comprend les raisons pour lesquelles le « mystère Vermeer » a tant fasciné Daniel Arasse. Il répondait à ses propres préoccupations méthodologiques et fournissait à l'historien d'art des objets susceptibles d'exemplifier sa théorie et sa pratique de l'« iconographie analytique ». L'étude des tableaux de Vermeer et de ses confrères ne pouvait que constituer un précieux antidote à l'excessif réductionnisme de l'iconographie panofskyenne, et en orientant ainsi ses recherches, Daniel Arasse faisait de la peinture hollandaise du xvii^e siècle, comme il l'avait fait – ou le fera – avec l'art de l'Italie renaissance ou maniériste, de la Révolution française ou des peintres abstraits du xx^e siècle, le laboratoire de ses idées²⁴.

8 Cette orientation explique en grande partie les choix faits par l'historien de l'art dans son étude du Siècle d'or hollandais. La place prééminente accordée à Vermeer, que Daniel Arasse présente comme un peintre « typiquement hollandais »²⁵, mais dont la réputation, de nombreuses études l'ont montré, n'a que rarement dépassé les frontières de sa ville, illustre clairement la direction dans laquelle l'historien d'art souhaite se diriger dans ses travaux²⁶. « Le “monde réel” des tableaux de Vermeer, explique-t-il, est le monde de ces tableaux; c'est un monde de peinture et la peinture constitue, chez lui, une activité propre, spécifique »²⁷. La preuve en est, précise-t-il, que le peintre hollandais « ne peignait pas pour vendre »²⁸. Ce que Daniel Arasse appelle l'« ambition de peintre » de Vermeer « n'est ni commerciale ni sociale »: « elle se joue dans la peinture même, une ambition proprement artistique au sens où c'est l'art même de la peinture qui est l'objet de la visée du peintre »²⁹. En privilégiant l'étude des tableaux de Vermeer, Daniel Arasse souhaitait s'interroger sur les termes et la nature de cette

« ambition de peintre », et comprendre dans quelle mesure elle traduisait une pensée propre et un regard différent jeté sur les œuvres et la production artistique.

9 Un deuxième exemple suffira à souligner cette orientation des analyses de Daniel Arasse : son étude de la *Lettre d'amour* (fig. 2). Comme dans sa lecture historiographique de la *Femme à la balance*, il souligne dans le tableau de Vermeer le « suspens du sens ». Le peintre y cherche, selon lui, à « faire entendre qu'il y a "du sens" et à interdire toute prise claire et distincte de ce sens »³⁰. Ce « suspens » est, selon l'historien, une spécificité de l'œuvre de Vermeer, un fait de structure qui la différencie de la plupart de celui de ses contemporains. Il oppose ainsi le tableau du peintre delftois à celui de la *Jeune femme lisant une lettre*, peint par Gabriel Metsu dans les mêmes années et sur un sujet semblable (fig. 3). Les deux œuvres sont comparables sur le plan du « contenu ». « Le "sujet" est le même », et elles « manipulent un même matériel iconographique de base »³¹. Mais « les similitudes s'arrêtent là ». Selon Arasse, « Metsu "narrativise" un incident dont Vermeer "suspend" le déroulement » : « la jeune femme de Metsu est plongée dans la lecture de la lettre qu'elle a orientée vers la fenêtre pour mieux la déchiffrer, mais elle a abandonné si vivement son dé à coudre qu'il a roulé jusqu'au premier plan du tableau » tandis que « chez Vermeer, cette "narrativisation" est presque absente, réduite à l'échange de regards (interrogatif ou complice ?) entre la servante et la dame qui n'a pas ouvert la lettre, souvent scellée »³².

Fig.2.

Johannes Vermeer, *La Lettre d'amour*, v. 1669-1670, huile sur toile, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1595.

<http://www.rijksmuseum.nl>

Fig.3

Gabriel Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*, v. 1662-1665, huile sur bois, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 4537

<http://www.nationalgallery.ie>

¹⁰ Cette différence serait doublée de celle que l'on peut observer dans l'utilisation du « tableau-dans-le-tableau » qui, chez Metsu, « dramatis[e] l'anecdote » en évoquant, avec la figure du chien, « le thème de la fidélité conjugale » et qui, chez Vermeer, « ne participe de l'action qu'en servant d'arrière-plan aux deux figures principales »³³. Le tableau de Metsu appartiendrait donc au genre de la peinture narrative. Incapable de la moindre ambiguïté et, de ce fait, ne pouvant susciter le « suspens du sens » et le « mystère » tant admirés dans la *Lettre d'amour*, la *Jeune femme lisant une lettre* illustrerait une tradition de représentation fondée sur l'idée qu'un tableau doit non seulement évoquer une histoire, prenant en compte différents événements et leurs principaux protagonistes, mais véhiculer un « message » bien précis et pouvant être potentiellement compris par les spectateurs.

¹¹ Une telle analyse n'est pas sans rappeler celle que Svetlana Alpers a proposé d'appliquer au Siècle d'or, en opposant la « tradition historique » de la peinture du Sud et la « vocation descriptive » de celle du Nord, cette opposition constituant, à ses yeux, la principale ligne de démarcation entre l'art hollandais et italien. Mais l'on sait que Daniel Arasse a contesté la validité de cette distinction, montrant notamment que certaines peintures italiennes (Pisanello, Giovannino de'Grassi, Léonard de Vinci) et hollandaises (les peintres « emblématiques ») pouvaient être respectivement considérées comme « descriptives » et « narratives »³⁴. L'étude croisée des tableaux de Vermeer et de Metsu peut donner le sentiment que l'historien d'art n'a pas complètement renoncé à cette dichotomie. Cette opposition, néanmoins, ne coïncide

plus tout à fait avec celle de deux « écoles » artistiques distinctes, puisqu'elle se joue, en principe, à l'intérieur même des traditions et des pratiques artistiques.

Fig.4

Johannes Vermeer, La Jeune femme en bleu, v. 1662-1663, huile sur toile, 46,5 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

<http://www.rijksmuseum.nl>

Fig.5

Johannes Vermeer, *La Maîtresse et la servante*, v. 1665-1670, huile sur toile, 90,2 x 78,7 cm, New-York, Frick Collection

<http://www.frick.org>

- 12 D'autre part, elle accepte des exceptions et des nuances, auxquelles Daniel Arasse souscrivait très certainement. Toutes les œuvres de Vermeer n'obéissaient pas aux mêmes règles de représentation. Un tableau comme la *Jeune femme en bleu* (fig. 4), par exemple, présente assez peu d'ambiguïtés et un « message » emblématique plus clairement explicité que celui de la *Lettre d'amour*. Sans doute n'avait-il pas été conçu pour créer les mêmes « effets » et le même « suspens du sens » qu'une œuvre comme la *Lettre d'amour*. Le tableau de Vermeer étudié par Daniel Arasse est-il d'ailleurs si peu « narratif » ? Le rôle de la perspective mériterait d'y être plus fortement souligné que cela n'a été fait. Les lignes de fuite créées par le dallage orientent clairement le regard du spectateur vers la partie principale, au second plan. Mais le point de fuite, placé au niveau d'un des murs de l'antichambre, sur une ligne d'horizon coïncidant avec le regard de la servante, crée l'illusion que le spectateur surprend la scène du premier plan où il se trouve, au moment précis où la jeune femme se tourne vers celle qui lui apporte la lettre en souriant. L'artifice avait déjà été utilisé par Vermeer dans la *Maîtresse et la servante* (fig. 5), et il faisait partie de la batterie des techniques fréquemment employées par les peintres de perspective travaillant à Dordrecht et à Delft dès le milieu du XVII^e siècle, comme chez Pieter de Hooch (fig. 6). Ce « suspens du temps » était d'ailleurs une technique vivement conseillée par certains théoriciens néerlandais de la peinture, qui y voyaient un bon moyen d'accroître l'effet expressif de l'histoire sans multiplier les allusions iconographiques ou surcharger la composition de motifs signifiants, notamment dans la peinture d'histoire³⁵. Quant à l'interprétation donnée par Daniel Arasse du tableau-dans-le-tableau « dédoublé » au mur, elle peut être prise à rebours. Les paysages et les marines à l'arrière-plan des tableaux hollandais

évoquent souvent l'amour conjugal, mais aussi la distance séparant les amants. Ce « dédoublement » observé dans le tableau de Vermeer peut donc apparaître comme un « redoublement » : il accentue la symbolique de la fidélité conjugale et de la distance qui l'éprouve en la mettant en scène en ces deux lieux fictifs, mais en relayant également, de façon différente, la thématique de la lettre, seul moyen trouvé pour communiquer et exprimer ses sentiments à travers l'espace et le temps³⁶.

Fig.6

Pieter de Hooch, Le Couple au perroquet, 1668, huile sur toile, 73 x 62 cm, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum

<http://www.museenkoeln.de/wallraf-richartz-museum>

Fig.7

Gabriel Metsu, Jeune homme écrivant une lettre, v. 1662-1665, huile sur bois, 52,5 x 40,2 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 4536

<http://www.nationalgallery.ie>

13 A l'inverse, le tableau de Metsu est-il si dépourvu d'ambiguïtés? Daniel Arasse rappelle à juste titre que la *Jeune femme lisant une lettre* fonctionnait de concert avec son pendant « masculin », le *Jeune homme écrivant une lettre* (fig. 7), la « narrativisation » des deux œuvres apparaissant ainsi amplifiée par rapport à celle de la *Lettre d'amour*³⁷. Certains éléments présents dans les tableaux peints par Metsu, toutefois, sont ambigus. Dans la *Jeune femme lisant une lettre*, Metsu ne représente pas *une* mais *deux* lettres: la première, décachetée, est lue par la maîtresse; la seconde, pliée, est tenue par la servante. Celle-ci, servant de support à la signature du tableau (*Metsu tot Amst [...] port*: « Metsu au port d'Amst [...] »), est donc adressée au peintre, situé dans le « port d'Amsterdam », auquel la marine fait clairement écho. Ce détail « ouvre » clairement le sens du tableau. Qui, en effet, a rédigé cette lettre, prête à être envoyée? Est-ce la servante? Ceci expliquerait le geste de sa main droite, la présence de la lettre et l'orientation du chien. Mais il peut également s'agir de la maîtresse, répondant à la lettre qu'elle relit. Dans ce cas, comment expliquer que le chien se détourne d'elle pour se tourner vers sa servante, ainsi que la présence du miroir, au-dessus de sa tête et littéralement « pointé » par les motifs du seau qui, par l'effet de sa diffraction, déplace le regard de la marine à la fenêtre qui, comme celle-là, est marquée d'un rideau, mais ferait alors référence à la fenêtre ouverte dans le pendant et, par association, au jeune homme écrivant à son bureau? Et comment interpréter alors cette figure qui, ne présentant aucun indice ou aucune caractéristique permettant d'identifier formellement la personne de Gabriel Metsu³⁸, apparaît, dans l'économie des deux

tableaux, comme un « deuxième homme », qui ne peut, dès lors, être le destinataire de la lettre représentée dans la main de la servante ?

¹⁴ Les deux tableaux de Metsu ne sont pas, loin de là, dénués de « mystère ». On pourrait tout aussi bien les interpréter comme des illustrations de l'amour conjugal que comme des métaphores de l'infidélité maritale. De même, l'œuvre de Vermeer n'est pas totalement exempte d'efforts de narration. La *Lettre d'amour*, en d'autres termes, n'est pas « sans histoire » et la *Jeune femme lisant une lettre* sans équivocité. Mais Daniel Arasse a clairement choisi, dans son analyse, de se concentrer sur les différences qu'il pouvait observer entre les tableaux de Metsu et de Vermeer plutôt que sur les liens ou les points communs qui pouvaient les réunir. Ces différences tiennent aux effets des œuvres étudiées plutôt qu'aux moyens que les peintres ont mis en œuvre pour y parvenir. La polysémie des signes visibles dans les tableaux de Metsu n'avait sans doute pas échappé à l'historien d'art. Mais elle n'était pas, selon lui, de la même nature que celle des œuvres de Vermeer. Dans le premier cas, cette polysémie est d'abord une ambiguïté. Rien ne permet de dire, en effet, qu'elle était voulue et conçue par Metsu. Bien au contraire : la construction en pendants du *Jeune homme écrivant une lettre* et de la *Jeune femme lisant une lettre* et l'omniprésence des motifs signifiants tendent à montrer que l'artiste néerlandais voulait effectivement fabriquer visuellement un « message ». L'équivocité de ses œuvres semble donc le fruit de la maladresse d'un peintre qui n'est pas parvenu à « bloquer » complètement le contenu iconographique de ses tableaux ou à empêcher sa surinterprétation éventuelle par les spectateurs. À l'inverse, le « mystère » de la *Lettre d'amour* se présente comme le fruit d'une construction consciente et préméditée qui, s'écartant délibérément des codes du genre dans lequel l'œuvre s'inscrit, cherche et réussit à mettre en scène une véritable polysémie.

¹⁵ À travers ces exemples et leur analyse, Daniel Arasse parvient à faire saisir ce qui distingue une œuvre ambiguë parce que mal construite et une œuvre équivoque et construite comme telle. Sa démonstration lui permet également de redéfinir et de nuancer sensiblement l'opposition alpersienne de la « tradition historique » et de la « vocation descriptive » des peintures italienne et hollandaise. Sans pour autant renoncer tout à fait à cette typologie, on l'a vu, il en souligne le caractère trop général, montrant aussi qu'on ne peut discuter de la nature « descriptive » ou « narrative » d'une œuvre sans s'interroger sur les effets recherchés (ou non) par son auteur. Un tableau comme celui de Metsu, construit pour être « narratif », peut apparaître « descriptif » pour peu que le peintre ne parvienne pas à structurer avec suffisamment de solidité l'histoire et le message qu'il souhaite exprimer, alors qu'une œuvre comme la *Lettre d'amour* peut rechercher de façon délibérée le « suspens du sens », et cela en s'écartant des traditions narratives du genre.

¹⁶ Les deux tableaux étudiés par Daniel Arasse permettent aussi d'illustrer deux types différents d'« ambition de peintre ». Pour Metsu, l'« art de peinture » demeure inscrit dans la longue tradition albertienne de l'*historia*. Elle n'a pas seulement pour fonction de représenter l'étendue du monde visible. Elle doit aussi chercher la représentation d'un agencement d'actions et de passions et le dévoilement d'un « message » que les différents signes du tableau ont pour vocation de désigner clairement et distinctement – même si, par maladresse, le peintre peut ne pas parvenir à cette clarté. Dans cette perspective, peinture, histoire et univocité sont étroitement liées, et soumises à un principe démonstratif. Pour Vermeer, en revanche, la peinture a d'abord et avant tout une fonction monstrative. Elle est, comme le souligne Samuel van Hoogstraten,

quelques années plus tard, dans son *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (Introduction à la haute école de l'art de peinture, 1678), « une connaissance qui doit permettre de représenter toutes les idées ou tous les concepts que l'ensemble du monde visible peut nous donner, et tromper l'œil par les contours et les couleurs », « un miroir de la nature » qui « fait que des choses qui n'existent pas paraissent exister, et trompe d'une façon permise, amusante et louable »³⁹. L'ambition de cette peinture n'est ni parfaitement « descriptive » (car elle est une « connaissance » faite de « concepts »), ni simplement « narrative », dans la mesure où elle doit être un « miroir trompeur de la nature » : elle est essentiellement réflexive. A travers une représentation à la fois détaillée et équivoque du monde qui, sur le spectateur, fait l'effet du « mystère », elle l'invite à s'interroger sur ses propres capacités de lecture mais aussi, au-delà de cela, sur les pouvoirs mêmes de la peinture. Ici aussi, pour reprendre les termes employés par Daniel Arasse, le « savoir » l'emporte sur le « voir », le « voir » devenant même une des formes élevées du « savoir ».

L'Art de la Peinture et l'ambition d'un historien d'art

- 17 A travers son analyse des tableaux de Vermeer et la restitution de son « ambition » de peintre, Daniel Arasse ne se contente pas d'éclairer d'un jour nouveau la peinture hollandaise du xvii^e siècle, proposant des voies nouvelles de recherche et échappant aux distinctions traditionnelles auxquelles la plupart des spécialistes du Siècle d'or restent attachés. Il fait aussi montre de son « ambition » d'historien d'art, en tentant de montrer de quelle façon les peintres sont amenés à développer une pensée spécifiquement visuelle, pouvant être rattachée à d'autres formes de rationalités extra-artistiques, mais fonctionnant de façon essentiellement autonome, avec ses propres règles et ses propres lois. L'œuvre de Vermeer, de ce point de vue, a sans doute fonctionné comme un révélateur dans le développement des arguments de Daniel Arasse, en lui fournissant, dans le contexte de l'art hollandais du xvii^e siècle, le même type d'objet que celui que l'œuvre de Léonard de Vinci avait pu lui fournir dans celui de l'art italien.
- 18 L'exemple de la lecture que l'historien d'art français propose de l' *Art de la Peinture* (fig. 8) est, de ce point de vue, parfaitement significatif. Une fois de plus, Daniel Arasse porte d'abord et en priorité son attention sur les fins recherchées par Vermeer et sur les « effets » de son œuvre. Il remarque que le « titre » du tableau, tel qu'il est connu aujourd'hui, était sans doute « celui que Vermeer en personne donnait à la toile »⁴⁰. En effet, il est littéralement fait référence au tableau de Vienne dans deux actes notariés, datés du 22 ou 24 février 1676 et du 12 mars 1677, respectivement signés par Catharina Bolnes, l'épouse de Vermeer, et Maria Thins, belle-mère de l'artiste⁴¹. Et dans les deux cas, le tableau est effectivement décrit comme la représentation de « l'art de peinture » (*de Schilderconst*). Il ne s'agit pas, il faut le noter, du « titre » du tableau – cette notion n'apparaît de façon générale qu'au xviii^e siècle, avec l'organisation des premiers Salons et la publication de leurs catalogues – mais de l'appellation par laquelle on désignait le tableau, c'est-à-dire, bien davantage, de son *sujet* que de son *titre*.

Fig.8

Johannes Vermeer, L'Art de la Peinture , v. 1666, huile sur toile, 120 x 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum
www.khm.at

- ¹⁹ Le choix des termes n'est d'ailleurs pas gratuit. En néerlandais, il existe trois façons différentes de traduire le français « peinture »: *schilderij* pour la peinture en tant qu'artefact, *schilderen* pour la peinture en tant que travail (le « peindre », comme on pouvait le dire dans la France du xvii^e et du xviii^e siècles), et *schilderkunst* pour la peinture en tant qu'art. Comme le souligne à juste titre Daniel Arasse, Vermeer – ou ses proches – désignait donc son tableau comme une représentation de la peinture non pas seulement comme activité manuelle et technique, mais comme « art ». Pourtant, à l'examen, l'œuvre du peintre hollandais paraît une nouvelle fois volontairement ambiguë. Rien, en effet, dans le tableau, ne présente les « marques » explicites d'une allégorie. La figure féminine posant devant le peintre représenté au deuxième plan revêt bien les attributs de l'Histoire, telle qu'elle est décrite par Cesare Ripa, dans l'*Iconologia*⁴² (fig. 9). Mais Vermeer entretient l'ambiguïté en présentant la figure davantage comme une jeune femme déguisée, posant devant un peintre, que comme une allégorie au sens propre du terme. Rien ne permet de la distinguer de l'espace dans lequel s'inscrit la figure de l'artiste. Dans l'*Allégorie de la Foi* (fig. 10), que Daniel Arasse compare volontiers à l'*Art de la Peinture*, le statut « symbolique » de la figure féminine est clairement mis en valeur: le motif de l'estrade recouverte d'un tapis vert et jaune la détache du reste de la composition, en même temps qu'il ne la place pas sur le même « plan » que l'intérieur dans lequel elle est censée s'inscrire, alors même que, comme dans l'*Art de la Peinture*, le personnage qui y est représenté constitue l'exacte traduction d'une allégorie tirée de l'*Iconologia*, représentant la Théologie – le regard tourné vers le Ciel, la main droite sur le cœur, un pied posé sur un globe céleste (fig. 11). Et cette mise à distance est renforcée par la présence, sur le sol dallé, du serpent écrasé par la pierre

et par la pomme, qui n'a rien de l'« erreur choquante » dénoncée par certains⁴³ : à la « foi » chrétienne, représentée à un niveau et dans un monde supérieur, Vermeer oppose les signes de la Faute originelle, bien inscrits dans le monde réel des hommes, et que la Passion du Christ, dont la Crucifixion est représentée à l'arrière-plan, à travers la citation partielle d'un tableau de Jacob Jordaens, est venue tenter de racheter. Dans *l'Art de la Peinture*, au contraire, le peintre hollandais brouille les pistes, en multipliant les motifs et les indices créant l'illusion que la scène représentée a été dépeinte « en vrai », « sur le vif » (*naer het leven*), sans qu'aucun élément ne permette concrètement de considérer le tableau comme la représentation d'une allégorie. Le rideau ouvert et l'absorption des deux personnages dans leur tâche respective semblent attester l'idée d'une scène « découverte » à l'improviste. L'espace chromatique et lumineux est unifié par l'unique source de lumière, provenant de la gauche, sans doute d'une fenêtre, et qui apparaît confirmer l'idée d'une séance de pose demandée par le peintre, représenté dos au spectateur, et travaillant à l'exacte représentation de ce qu'il voit devant lui.

Fig.9

Histoire, tiré de Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, 1644

Fig.10

Johannes Vermeer, L'Allégorie de la Foi, v. 1671-1674, huile sur toile, 114,3 x 88,9 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art
<http://www.metmuseum.org>

Fig.11

Théologie, tiré de Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, 1644

²⁰ Au sujet de l'*Art de la Peinture*, Daniel Arasse va ainsi jusqu'à parler d'une « allégorie réelle »⁴⁴, à la façon de celle proposée par Courbet dans *l'Atelier du peintre*, ou encore d'une « mise en œuvre "réelle" de l'allégorie »⁴⁵, tant il apparaît que Vermeer a cherché à mêler intimement le registre symbolique de l'allégorie et celui, prosaïque, de la scène de genre. Sans doute faudrait-il préciser que, si l'on s'attache, comme l'historien d'art français, aux effets de l'œuvre sur le spectateur et à sa perception médiate, on peut également constater que le tableau ne se présente pas *d'emblée* comme une allégorie, mais comme un tableau contenant une figure qui, elle-même, emprunte certains des attributs d'une figure allégorique assez connue. On pourrait donc également parler de la « représentation de la représentation d'une allégorie ». Cette « allégorie » est clairement mise en abyme dans le tableau de Vermeer, à travers une figure qui se présente davantage comme une personne déguisée en allégorie que comme une allégorie en tant que telle. Cette mise en abyme est d'ailleurs redoublée, à l'arrière-plan, par le motif de la carte. Celle-ci représente en effet les Provinces-Unies mais, comme la « figure » de l'Histoire, de façon indirecte : il s'agit, pourrait-on dire, de la « représentation d'une représentation des Provinces-Unies ». Et c'est encore le cas du peintre qui, comme l'a justement souligné Daniel Arasse, présente deux bizarreries. Il est tout d'abord habillé d'une curieuse façon, non pas comme un peintre dans son atelier, mais comme un gentilhomme, et dans des vêtements démodés, qui donnent, eux aussi, l'impression qu'il s'est travesti en s'habillant « à l'ancienne », tout comme Rembrandt et ses apprentis pouvaient le faire dans nombre de leurs autoportraits. De plus, il peint un tableau après avoir réalisé un dessin préparatoire, visible dans les parties nues de la toile – une technique moins courante dans les Pays-Bas du xvii^e siècle que l'exécution *alla prima* et, surtout, étrangère à Vermeer qui n'y avait jamais recours.

²¹ Quel sens donner à cette triple mise à distance ? Elle accroît assurément le sentiment d'étrangeté de l'œuvre, son « mystère », en créant les conditions d'une représentation allégorique, ce qui explique que, « malgré l'abondance et la diversité des commentaires, l'*Art de la Peinture* fait l'unanimité sur un point: c'est une allégorie»⁴⁶, mais en présentant également un certain nombre d'indices déjouant cette interprétation possible. Mais la lecture proposée de Daniel Arasse va plus loin. Selon lui, la position que Vermeer choisit de donner à la figure du peintre à son chevalet est signifiante :

²² « On peut, dès maintenant, indiquer que la pose de l'artiste, son habillement et le cadré général de son “ atelier allégorique ” évoquent la célèbre description que Léonard de Vinci fait du peintre en train de peindre. A la différence du sculpteur couvert de poussière de marbre et assourdi par le fracas du marteau, “ le peintre est assis, très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables ; et il est paré de vêtements à son goût, et son logement est propre et rempli de belles peintures ” »⁴⁷.

²³ « On ne s'étonnera pas que la peinture soit, pour Vermeer aussi, *cosa mentale* », précise Daniel Arasse, en soulignant également que « cette allégorie confirme pleinement son ambition intellectuelle »⁴⁸. L'historien d'art rappelle en effet le « titre » donné par les proches de Vermeer au tableau, et précise que l'« *Art de la Peinture* » n'avait pas été vendu par Vermeer et été conservé par le peintre dans ses propres collections, jusqu'à ses derniers jours, comme si le tableau avait eu, à ses yeux, une valeur de manifeste. Ces éléments l'amènent à penser qu'il s'agissait donc d'une sorte d'« allégorie personnelle »⁴⁹, à travers laquelle il faisait état de sa conception théorique de la peinture. « Vermeer [conclut Daniel Arasse] assigne au peintre une fin non pas artisanale mais “libérale” »⁵⁰ et « la peinture [est], pour Vermeer aussi, *cosa mentale* »⁵¹.

²⁴ Tout, dans cette lecture, convoque la figure de Léonard, à laquelle, on le sait, Daniel Arasse a consacré de nombreuses études, et sa définition « intellectuelle » de la pratique picturale. L'aisance et la désinvolture des gestes du peintre représenté par Vermeer exemplifieraient la nécessité, pour l'artiste digne de ce nom, de dépasser la simple maîtrise technique et manuelle et de construire ses œuvres comme des traductions de sa pensée, de son « idée » ou de son « concept » (*denkbeeld*), pour emprunter un terme à la phraséologie commune des théoriciens néerlandais du xvii^e siècle. L'historien français ajoute que cette affirmation de la peinture comme *cosa mentale* est exprimée de façon originale. En effet, en faisant référence, dans sa représentation du « peintre », à une pratique spécifique du dessin – le dessin préparatoire – qu'il ne pratique pas, Vermeer « convoque [...] une théorie de la peinture par rapport à laquelle sa propre pratique fait un écart – auquel le contexte allégorique du tableau donne une valeur proprement théorique »⁵². Autrement dit, s'il démarque clairement – et volontairement – sa représentation, apparemment fidèle à la réalité, de cette réalité même, c'est précisément pour souligner que cette représentation est le fruit seul de sa pensée et de sa conception intellectuelle, et qu'il serait vain d'y voir ou l'expression d'une virtuosité technique, ou le simple reflet de la nature. La peinture est un « miroir de la nature », mais elle est d'abord une « connaissance », pour reprendre la définition de l'« art de peinture » de Samuel van Hoogstraten, déjà rappelée.

²⁵ L'analyse proposée par Daniel Arasse pourrait être poussée plus loin. Souhaitant faire de Vermeer le continuateur hollandais des idées de Léonard, l'historien d'art rejette d'emblée le commentaire de l'*Art de la Peinture* proposé par Hermann-Ulrich

Asemissen, qui voit « dans les divers objets qui entourent le peintre autant de “symboles des métiers auxquels la peinture était liée au sein de la guilde de Saint-Luc” »⁵³. Daniel Arasse explique ainsi que cette « lecture “professionnelle” de l’allégorie »⁵⁴ « réduit excessivement [sa] portée théorique et intellectuelle »⁵⁵. Il souligne à juste titre qu’Arthur K. Wheelock s’était trompé en pensant que le tableau de Vermeer avait pu être peint pour la guilde de Saint-Luc de Delft (comme l’avait fait, par exemple, Leonaert Bramer en son temps): cette hypothèse est invérifiable, et elle est d’autre part peu vraisemblable, car « on imagine mal que la guilde ait refusé un tel présent », argue Daniel Arasse⁵⁶. Il semble toutefois que l’historien d’art ne rejette pas en bloc cette « lecture professionnelle ». Il remarque que, si elle devait être retenue, elle « conduirait à une double conclusion: Vermeer exalte son art par rapport aux métiers de la guilde. [...] Vermeer affirme sa position personnelle sur un mode implicite et privé ». En vérité, on peut se demander si cette analyse n’est pas complémentaire de celle proposée par l’historien d’art. Dans son *Art de la Peinture*, le peintre hollandais ferait à la fois l’éloge de la peinture comme métier et l’éloge de la peinture comme art. Cela expliquerait la présence d’éléments et de motifs connotant une définition « intellectuelle » de la peinture, mais aussi leur mise à distance par et dans la représentation. Celle-ci met en évidence la nécessité, pour le peintre, de concevoir dans son esprit l’idée (*denkbeeld*) de son œuvre, matérialisée, sur sa toile, par le dessin préparatoire – sorte de figuration de son *disegno interno* –, mais également de posséder (ou d’acquérir) la technique et la maîtrise manuelle – ce que les artistes néerlandais du xvii^e siècle appelaient l’*handeling* – permettant à cette idée de prendre forme. C’est le sens à donner au geste du peintre, repassant au pinceau sur le « concept » de son œuvre pour lui donner une existence concrète et réelle.

²⁶ De fait, si l’*Art de la Peinture* peut apparaître comme une « allégorie réelle » ou une « allégorie personnelle », ce ne serait pas seulement parce que Vermeer aurait voulu la peindre comme un manifeste de son art. Sans doute est-ce aussi parce qu’il y souhaitait exprimer sa propre conception de la pratique artistique, dépassant à la fois l’esprit « artisanal et conservateur » des guildes néerlandaises de Saint-Luc et la seule définition idéaliste propre au « classicisme » italien de Léonard de Vinci, et à laquelle Daniel Arasse fait directement référence⁵⁷. Sans doute l’historien d’art français laisse-t-il, dans ses analyses, une place trop importante aux modèles théoriques qu’il avait pu étudier dans la peinture italienne du Quattrocento, faisant basculer la figure de Vermeer dans le monde, plus familier à ses yeux, de la théorie de l’art de la Renaissance et, plus spécialement, dans celle de Léonard de Vinci, incarnation d’un art visant la synthèse des recherches picturales et scientifiques et définissant l’« art de peinture » comme une *cosa mentale*⁵⁸. Ceci étant, il ne manque pas, en rattachant la figure du peintre néerlandais à ses propres préoccupations théoriques et méthodologiques, de souligner la spécificité de son approche de peintre et la définition particulière qu’il semble donner, dans son tableau, des règles de sa pratique de la peinture.

²⁷ Quels sont donc les principaux enseignements que l’on peut tirer des études de la peinture hollandaise du xvii^e siècle par Daniel Arasse ? Il s’agirait d’abord de souligner leur importance dans l’historiographie du Siècle d’or. Le regard porté par Daniel Arasse sur les œuvres de Gerrit Dou, de Gabriel Metsu ou de Johannes Vermeer était doublement original : il n’était pas celui d’un spécialiste, mais d’un connaisseur ; et il était mû par une « fascination » que l’historien d’art ne cherchait pas à cacher, et sur laquelle, au contraire, il a pris appui pour développer ses arguments. Sans doute est-ce

la raison pour laquelle il a noté et commenté des éléments de la peinture hollandaise qui étaient passés, jusqu'à lui, toujours inaperçus ou avaient été étudiés de façon trop schématique. La question des « effets » recherchés par Vermeer constitue une dimension essentielle de ses œuvres, et elle permet de reposer, on l'a vu, d'une façon plus nuancée et pertinente l'opposition quelque peu schématique de leurs dimensions « descriptives » et « narratives ». Ces lectures des tableaux de Vermeer et des peintres hollandais du xvii^e siècle nous en apprennent également beaucoup sur l'historien d'art qui les a soumises. Comme il est utile « d'identifier, dans une œuvre, ce qu'il a pu en être de son auteur », pour reprendre ses mots mêmes, et de « dégager ce qui, tout en faisant la singularité de telle ou telle œuvre dans les séries auxquelles elle se rattache, porte la marque de la personnalité de son auteur »⁵⁹, il n'est guère difficile de montrer comme Daniel Arasse s'est approprié les thèmes qu'il a étudiés et les raisons individuelles pour lesquelles il a fait ses choix. Souhaitant poursuivre le chemin original qu'il avait ouvert dans ses études sur la peinture italienne ou l'art français de la fin du xviii^e siècle, en frayant une voie médiane entre le « tout-textuel » des interprétations inspirées de la méthode iconologique d'Erwin Panofsky et ce qu'il appelait le « formalisme » qui, « reconduisant [l']art de Vermeer à une sorte de "peinture pure" », « en appauvrit le contenu intellectuel et l'effet esthétique »⁶⁰, Daniel Arasse avait trouvé dans l'œuvre du peintre hollandais un levier essentiel lui permettant de dépasser le traditionnel dualisme du « sujet » et du « tableau ».

²⁸ Si, pour reprendre les termes célèbres de Panofsky, l'histoire de l'art est une « discipline humaniste », c'est-à-dire une histoire de l'esprit humain à travers les œuvres d'art et les réalités figuratives qu'il a contribué à fabriquer, elle doit prendre en compte, et dans le même mouvement, les dimensions intellectuelles – la conception – et techniques – la fabrication – de ces œuvres. De ce point de vue, l'histoire de l'art ne peut avoir de sens que si elle est une histoire des objets d'art, de leur spécificité matérielle et de la pensée plastique qu'ils traduisent. C'est en cela qu'il faut comprendre la double fascination que la peinture hollandaise du xvii^e siècle exerçait sur Daniel Arasse – une « fascination pour l'affleurement d'un pictural insaisissable, fait de taches immatérielles où se mêlent les couleurs qui étaient méticuleusement disposées sur la palette du peintre » mais aussi un attrait pour le « mystère Vermeer » : une fascination ouvertement déclarée pour les pouvoirs mêmes de l'art, mais aussi pour l'histoire de l'art qui, à travers leur dévoilement, les renforce en les apportant à la conscience et à la connaissance des spectateurs et en leur permettant de mieux les voir.

NOTES

1. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, rééd. 2001 ; *Vermeer. Faith in Painting*, traduit du français par Terry Grabar, Princeton, Princeton University Press, 1994, rééd. 1996 ; *Vermeers Ambition*, traduit du français, Dresde, Verlag der Kunst, 1996.
2. Daniel Arasse se défiait d'ailleurs de ce type d'analyse, et ce serait mal lui rendre hommage que de procéder de la même façon à partir de sa propre œuvre (*Ibid.*, p. 9).
3. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 9. Voir également Jean-Louis Vaudoyer, « Le mystérieux Vermeer », *L'Opinion*, 30 avril, 7 mai, 14 mai 1921 ; Hélène Adhémar, « La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer », *Gazette des beaux-arts*, vol. VI, n° 68, 1966, p. 291 sq. Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, rééd. 1995, p. 240-241. L'idée est assez proche de celle que développe Marcel Proust développe, dans la *Prisonnière* (1922), autour du fameux « petit pan du mur jaune » de la *Vue de Delft* (*A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988, t. III, p. 692), ou des souvenirs que Paul Claudel se remémore en 1946 (*L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15).
5. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p. 270-277.
6. Daniel Arasse s'appuie notamment sur une analyse du *Christ mort* de Holbein et du *Marchand de volailles* de Dou, présenté comme « un tour de force et de finesse » (*Ibid.*, p. 272). Le point de vue adopté n'est pas sans rappeler, une nouvelle fois, celui de Claudel (Paul Claudel, *op. cit.*, p. 12).
7. William Thoré-Bürger, « Van der Meer de Delft », *Gazette des beaux-arts*, n° 26, 1866, p. 297-330, 458, 470, 543-575. Voir aussi Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 9.
8. L'« angle » choisi par Fromentin est plutôt, à la suite des écrits de Champfleury, celui du « réalisme » bourgeois de la peinture (*Rubens et Rembrandt. Les maîtres d'autrefois*, Paris, Complexe, 1991, p. 149). Voir Henri Havard, *Histoire de la peinture hollandaise*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 10.
9. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 9, 11.
10. *Ibid.*, p. 12-13. Voir aussi Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 302.
11. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 58-61.
12. Albert Blankert, *Vermeer of Delft. Complete Edition of the Paintings*, Oxford, Phaidon Press, 1975, rééd. 1978, p. 44.
13. Albert Blankert, « L'œuvre de Vermeer dans son temps » dans Gilles Aillaud, Albert Blankert et John Michael Montias (dir.), *Vermeer*, Paris, Nathan, 1986, p. 183.
14. Richard Carstensen, Marielene Putscher, « Ein Bild von Vermeer in medizinhistorischer Sicht », *Deutsches Ärzteblatt-Ärztliche Mitteilungen*, vol. LXVIII, 1971, p. 1-6.
15. Nanette Salomon, « Vermeer and the Balance of Destiny » dans Anne-Marie Logan (dir.), *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk, Davaco Press, 1983, p. 216-221. Cette analyse a été confirmée par Peter Sutton (*Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1984, p. 343-343).
16. Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, New York, Abrams, 1988, p. 106.
17. Sur ce livre bien connu des peintres du XVII^e siècle, voir Hessel Miedema, *Beeldespraek : register of D. P. Pers' uitgave van Cesare Ripa's Iconologia (1644)*, Doornspijk, Davaco Press, 1987 ; Jochen Becker, *Ripa en de zeventiende eeuwse beeldspraak : 1644-Ripa-1994*, Utrecht, Universiteit Utrecht, 1994.
18. Ivan Gaskell, « Vermeer, Judgment and Truth », *Burlington Magazine*, vol. CXXVI, 1984, p. 557-561. Sur les autres lectures de la *Femme à la balance*, plus ou moins fiables, voir Johannes Vermeer, La Haye, Mauritshuis, 1996, cat. 10, p. 140-145.
19. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 58.
20. *Ibid.*, p. 58-59.
21. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 77.
22. Dans l'introduction de son *Sujet dans le tableau*, Daniel Arasse compare, en s'inspirant des recherches de Louis Marin – auquel est dédié *L'Ambition de Vermeer* (*Ibid.*, p. 7) – ce mode de fonctionnement polysémique de l'image à la « condensation » telle qu'elle est définie par Freud dans l'*Interprétation des rêves* (Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 14). Voir Louis Marin, « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse », 1990, dans Daniel Arasse, Alain Cantillon et Giovanni Careri (dir.), *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994. De ce point de vue, il critique le principe d'univocité du sens iconographique, conjointement défendu par Erwin Panofsky (*Essais*

d'iconologie. *Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939, traduit de l'anglais par Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 31) et Ernst Hans Gombrich (Ernst Hans Gombrich, *On the Renaissance. Volume 2. Symbolic Images*, 1975, Londres, Phaidon Press, 1993, p. 16). Voir Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, op. cit., p. 20-21 ; *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 9-10).

23. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, op. cit., p. 23 ; Daniel Arasse, *Le Détail*, op. cit., p. 10.

24. Daniel Arasse, *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Genève, Famot, 1978 ; *Génies de la Renaissance italienne : l'homme en jeu*, Genève, Famot, 1980 ; *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987 ; *Léonard de Vinci : le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997 ; *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997 ; *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999 ; Anselm Kiefer, Paris, Editions du Regard, 2001.

25. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., p. 53. Sur cette idée, voir aussi *Ibid.*, p. 18-25.

26. Sur la place de Vermeer dans le milieu des peintres hollandais du XVII^e siècle, importante à Delft mais négligeable dans le reste des Provinces-Unies, il est nécessaire de relire, notamment : Balthasar de Monconys, *Journal des voyages*, Lyon, 1665-1666, rééd. 1677, 2 vol., t. II, p. 150 ; Dirck van Bleyswijck, *Beschryvinge der stad Delft*, Delft, 1667, 2 vol., t. II, p. 853-854 ; Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en konstschilderessen*, Amsterdam, 1718-1721, 3 vol., t. III, p. 337-338 ; Otto Schutte, *Het archief van de familie Teding van Berckhout*, sans lieu ni éditeur, 1974, p. 26 ; John Michael Montias, « A Postscript on Vermeer and his Milieu », *The Hoogsteder-Mercury*, n° 12, 1991, p. 48.

27. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., p. 28.

28. *Ibid.*, p. 25.

29. *Ibid.*, p. 29.

30. *Ibid.*, p. 58-66.

31. *Ibid.*, p. 64.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 64-65. Sur ces analyses, voir également Jean Paris, *Miroirs, sommeil, soleil, espaces*, Paris, Galilée, 1973, p. 83 ; Eddy de Jongh, « Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting » (1973) dans Wayne Franits (dir.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 50-51.

34. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, 1984, traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990. Voir Daniel Arasse, *Le Détail*, op. cit., p. 188-189.

35. Voir Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, 1678, traduit de l'ancien néerlandais et commenté par Jan Blanc, Genève, Droz, 2006, p. 116, qui cite comme modèles poétiques l'Ulysse d'Homère et l'Armide du Tasse (Homère, *Illiade*, traduit du grec par Frédéric Mugler, Paris, Babel, 1995, III, v. 216-224 ; Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduit de l'italien par Charles Lebrun, Paris, GF Flammarion, 1997, IV, v. 74 ; XVI, v. 17-19). Il est vraisemblable que Van Hoogstraten et Vermeer se connaissaient : deux *tronies* peintes par le premier sont mentionnées dans l'inventaire après-décès de Catharina Bolnes, veuve du second, le 29 février 1676 (A. J. J. M. van Peer, « Drie collecties schilderijen van Jan Vermeer », *Oud Holland*, n° 72, 1957, p. 106).

36. Sur cette thématique, voir Peter C. Sutton, « Love Letters : Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer » dans Peter C. Sutton, Lisa Vergara, Ann Jensen Adams (dir.), *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, Dublin, National Gallery of Ireland, 2003, p. 14-49.

37. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., n. 27, p. 185.

38. La présence, à l'arrière-plan, derrière la grille de la fenêtre, d'un globe céleste permettrait d'ailleurs de réfuter cette identification. Mais les traits que donne Metsu à la figure du jeune homme, qui semblent assez proches des siens si l'on se fie aux portraits gravés du XVII^e siècle que l'on a conservés de lui et notamment publiés par ses biographes, tendent à compliquer la recherche d'une identification claire de l'homme représenté.

39. Samuel van Hoogstraten, *op. cit.*, p. 24-25.
40. *Ibid.*, p. 15.
41. John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu. A Web of Social History*, Princeton, Princeton University Press, p. 338, 350.
42. Karl Gunnard Hultén, « Zu Vermeers Atelierbild », *Konsthistorisk tidskrift*, n° 18, 1949, p. 90-98.
43. Arthur K. Wheelock, *op. cit.*, p. 118.
44. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 49.
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*, p. 76.
47. *Ibid.*, p. 30.
48. *Ibid.*
49. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 77. Voir aussi Eric Jan Sluijter, « Vermeer, Fame, and Female Beauty : the Art of Painting », dans Ivan Gaskell, Michiel Jonker (dir.), *Vermeer Studies*, Washington, *Studies in the History of Art* (n° 55), *Symposium Papers* (n° 33), 1998, p. 265-283.
50. *Ibid.*, p. 121.
51. *Ibid.*, p. 30. Il revient plus loin sur cette idée (p. 75, 133).
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*, p. 80, citant Hermann-Ulrich Asemissen, *Vermeer : « L'Atelier du peintre » ou l'image d'un métier*, Paris, Adam Biro, 1989.
54. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 121.
55. *Ibid.*, p. 80.
56. *Ibid.*, p. 78. Voir Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, New York, The Library of Great Painters, 1981, p. 2.
57. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 121. Sur l'application de la notion de « classicisme », empruntée aux travaux de René Bray (*La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927), aux études néerlandaises, voir notamment Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht, Haentjens Dekker en Gumbert, 1968 ; Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, *op. cit.*, p. 85-88, 143-47.
58. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 189.
59. *Ibid.*, p. 10.
60. *Ibid.*, p. 10.

RÉSUMÉS

Alors que les travaux socio-économiques de Montias ont permis de déconstruire le mythe de Vermeer, les études consacrées par Daniel Arasse au Siècle d'or l'ont amené à prendre une direction différente. Prenant acte de la fascination que ces tableaux exerçaient sur lui, il a cherché à les comprendre tout autant qu'à les expliquer. Par la confrontation des différentes méthodes utilisées pour étudier les tableaux du « Sphinx de Delft », Arasse a montré qu'elles ne s'annulaient pas mutuellement, mais se renforçaient, au profit d'une image à la polysémie accrue. Cherchant à reconstituer l'« ambition » de Vermeer, Arasse a toutefois postulé une unité de son œuvre peu convaincante, mais qui renforçait la légende romantique du génie replié dans son

superbe isolement – ce qui en fait l'héritier paradoxal de Thoré Bürger et de Fromentin plus que de l'historiographie du xx^e siècle.

Whereas the socio-economic studies of Montias allowed the deconstruction of the Vermeer myth, Daniel Arasse's research devoted to the Golden Age has made him go off in a different direction. Noting the fascination he felt for these paintings he sought to understand them quite as much as explain them. Through confronting the various methods used to study the "Sphinx of Delft's" paintings Arasse has shown they did not cancel one another out but reinforced themselves mutually, so as to create an image of enhanced polysemy. Seeking to reconstitute Vermeer's "ambition", however, Arasse presents as axiomatic the unity of the artist's work – a premise which, though not very convincing, lends weight to the romantic legend of the genius withdrawn in his splendid isolation – which paradoxically makes him the heir of Thoré Bürger and Fromentin rather than of 20th century historiography.

INDEX

Index chronologique : xvii^e siècle

Thèmes : histoire de l'art

Mots-clés : Arasse (Daniel), Metsu (Gabriel), iconologie, Vermeer (Johannes), regard, spectateur

Index géographique : Pays-Bas

AUTEUR

JAN BLANC

Jan Blanc est docteur en histoire de l'art de l'université de Lausanne. Sa thèse, *Peindre et penser la peinture au xvii^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, a été dirigée par Christian Michel. Spécialiste de la théorie de l'art et de la peinture hollandaise du xvii^e siècle, Jan Blanc est l'auteur de plusieurs articles sur la question, ainsi que d'une édition traduite et commentée de *l'Introduction à la haute école de l'art de peinture* de Samuel van Hoogstraten (Droz, Genève, 2006). Il a également publié *Dans l'atelier de Rembrandt* (Editions de la Martinière, Paris, 2006).