

Invisibilité de Vermeer

Robert Marteau

Volume 21, Number 2 (122), March–April 1979

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60154ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marteau, R. (1979). Invisibilité de Vermeer. *Liberté*, 21(2), 75–81.

Invisibilité de Vermeer

ROBERT MARTEAU

Si, plutôt que borner la vie de Vermeer par la naissance et la mort, je la confonds avec l'oeuvre, alors de cette vie l'événement essentiel se produit quelque deux siècles après la disparition du peintre, à savoir lorsque Thoré-Burger, en 1866, retourne le boisseau qui cachait la lumière du delftien. Hasard ? Du tout, quand on sait que Thoré-Burger était l'ami et l'admirateur de Corot. A partir de là tout se dévoile : on comprend que Vermeer fut invisible à ses contemporains comme à leurs descendants et qu'il ne put émerger qu'au moment où la lumière commençait à s'affirmer comme l'unique objet. L'esprit s'émerveille devant ce constat et suscite des constellations qui ne respectent pas la chronologie. Condensation de la rosée, voici que la perle hollandaise se volatilise dans l'huile de Corot, s'épand, baigne de grâce tel tableau dont on perçoit de loin l'aura pareille à celle que l'oiseau fait naître parfois de la flaque où il s'ébroue. Comme pour contrecarrer l'obscurcissement de la planète consécutif au siècle des Lumières, une neuve lumière se manifeste, épiphanie par laquelle réapparaît tel astre que la vue devient apte à distinguer. Lors d'un solstice d'hiver particulièrement opaque, je me souviens d'avoir obéi à l'appel de la Hollande. Amsterdam était sombre et glacée. Les mouettes se disputaient des carcasses de harengs. Les restaurants populaires expulsaient une odeur d'étuve et de gaillon que je ne devais retrouver qu'à New-York. Contraint par le froid, je fus poussé dans le Rijksmuseum. J'ai vécu là cinq jours d'affilée de dix heures du matin à cinq heures du

soir. J'aime les musées. Tout ce que l'humanité avait de vie s'est concentré en ces lieux. Les gens qui les fréquentent sont les seuls aujourd'hui à garder quelque attention, à porter le regard vers un souci qui ne soit pas inquiétude. Comme si du froid et de la nuit je débouchais soudain sur l'aube, face à moi, le rectangle bleu qui évide, me semble-t-il, l'autre rive, ou bien la paroi simplement de la salle où j'ai pénétré. Je n'avancerai pas. Un océan me sépare du jour que je vois, immobile lait bleu, nacre aussi, coquille lavée de sels, cornée d'un oeil fixe où un temps frémit dont j'ignorais la présence. Indicible beauté. Maternité de la matière. Mer immense accueillie sur le plus simple mouchoir. J'hésite à nommer. On ne connaît nul nom qu'ait donné Vermeer à aucun de ses tableaux. Cette jeune femme en bleu a le ventre bombé du fruit qu'elle attend. Ovoïde, elle courbe l'Univers. L'huile et les pigments s'abolissent en lumière. Le bleu repose sur les invisibles méandres des entrailles. Il importe seulement d'approcher la texture. Dire n'est pas le propos : mais si peu que ce soit habiter l'énigme. A La Haye, *la Jeune fille au turban* marque l'apex de la lumineuse pyramide vermeerienne. Un visage vient vers vous, à la fois simple et surnaturel, et les yeux baignent dans l'orient d'une perle, tirés par quel astre comme l'est par le soleil le tournesol. Déesse aux yeux de vache ! Rien ne saurait mieux que la métaphore homérique me remémorer Vermeer. Le vide divin qu'on voit dans la béance des bêtes trouve ici sa perspective sans point de fuite, sa présence inaugurée à l'origine.

Nul n'est allé si loin, c'est-à-dire si près du seuil de vie, du suspens où se tient sans commencement ni fin la Création. Par l'apparent intimisme, Vermeer signifie que l'attention comme l'amour ne peut se porter que sur le proche et prochain. Tout autre voyage est exotique, exotérique, onirique. Le discours et l'image s'annulent dans l'éclosion, celle du nympha sur le frémissement de l'eau. Ici l'infinie caresse du regard puise à l'indéchiffrable offrande de la fleur au sein du monde. Rien n'est dit ni dicible : la lumière seulement se développe en pétales imprégnés au plus secret de leur tissu des impondérables irisations que le feu provoque dans les autres éléments.

L'immense fable qui raconte le geste des dieux apaise son mystère et sa fureur en ce miroir feint qui ne réfléchit pas l'image, ne leurre pas l'oiseau, mais accueille la rosée virginale, matière spirituelle du cosmos. On voit en ce lieu sans marge se condenser la nuée subtile. Le tableau n'a pas d'éclairage et semble constitué du même lait que les amas d'étoiles. Aussi le sentiment vous vient-il que dans la nuit totale l'oeuvre garderait le pouvoir de se manifester à la vue. Illusion, certes. Mais dans le mot illusion la lumière encore persiste. *La Jeune Fille au turban* de plus m'est la preuve que Vermeer peignit *Diane entourée de ses nymphes*. Non pas qu'il y ait similitude dans le traitement, mais en raison du chemin que l'esprit parcourt d'une oeuvre à l'autre. Avec *Diane*, il est clair que le peintre avait une autre visée que la représentation d'une scène mythologique. Les signes qui composent et chiffrent l'ouvrage, un regard quelque peu averti ne manque pas de les déceler pour se livrer aussitôt à leur lecture. La beauté de ce tableau hermétique tient à ce que les symboles ne sont pas dissociables de la facture. Rien là de didactique, et rien qui vienne par un autre canal que celui de la matière. L'attention que le jeune berger porte à la scène qui se déroule sous ses yeux nous avertit néanmoins qu'il s'agit du dévoilement d'un mystère : le jeune homme et le myste admis à contempler la seconde phase du Grand OEuvre, apparition de la Vierge blanche, Diane sommée du croissant de lune, second mercure, mercure blanc des sages encore signifié par le chien à l'arrêt auprès d'une tige que termine le bouton clos de sa fleur, auprès du rocher sur quoi sont assises deux nymphes, ainsi que Diane, dont une troisième nymphe lave le pied gauche. Quant à l'acte de laver, on connaît son importance au cours des opérations philosophiques puisque c'est en le réitérant que la lumière est conduite à sa blancheur. Par le lavement des pieds de ses apôtres, Jésus réaffirme, réactive, renouvelle ce rite. Soucieuse de préserver sa virginité, Diane changeait en cerf Actéon qui l'avait surprise au bain, et l'inapte présomptueux, méconnu de ses propres limiers, périssait sous leurs crocs, soit dans le désastre d'opérations plutôt conduites par la témérité que par la philosophie. Malgré son voeu de rester vierge, la blanche Diane est attirée par Endymion et c'est lui que l'on reconnaît

dans le tableau de Vermeer, myste peut-être, mais aussi bien, parmi les coursières volatiles, l'élément fixe ou mâle par quoi la vierge blanche, en des noces virginales, gagne la pourpre de la réelle royauté. Et de même la vierge Marie, par l'éveil en son sein du Feu secret, transmute sa propre chair en celle de Jésus, le Christ, le cristal ou matière réelle, royale, divine et originelle. Or ce qu'on voit à l'oeuvre en Vermeer, c'est le soin d'alléger le matériau par imitation du travail transmutatoire au long d'un voyage qui conduit des richesses de couleurs sensuelles que Diane prodigue en sa clairière jusqu'à ce lieu cristallin, vide, divin, transparent, que nous nommons *la Jeune Fille au turban*, lieu en fin de compte qui se résout tout entier dans l'orient d'une perle, éros spirituel que Botticelli avait figuré en son Aphrodite à la coquille. Tout Vermeer se tient en cette voie, et nous le confirme sa vie ignorée, recluse, absente du monde, abolie non pas au hasard d'un coup de dés, mais dans la candeur vive de la rosée où le feu du ciel condense l'eau des mers. La riche et naturelle sensualité de *la Laitière* est un jalon, une étape et une auberge sur la route où la matière convoite son étoile. L'abondante teinture qui manifeste les terres, les tissus, le pain, la chair et le lait, dit muette la nature généreuse dont la vache est immémorialement le totem, ce qu'elle fut, ce qu'elle demeure en un pays nommé Hollande ou terre sacrée. De plus, et en suivant la même trace, nous découvrons que Vermeer connut à Delft Paulus Potter qui se consacra — pourquoi ? — à peindre des vaches dans l'humide irisation des prairies coupées de canaux. Ce peintre de plein air dévoilait alors à l'adolescent qu'était Jan Vermeer l'arcane majeur de la peinture : hors de la lumière, pas de salut. Et Potter, en livrant comme un voilier sa toile au vent, délibérément se détournait des savants éclairages mis en place par les artificiers du caravagisme. Il accueillait sur son caneva la lumineuse buée qu'est le jour hollandais, recueillant au même lieu l'haleine des bovidés et leur placide regard de ruminants. A Delft encore, un autre vint travailler durant la décennie où Jan Vermeer allait de ses dix à ses vingt ans. Il s'agit d'Emmanuel de Witte, architecte de la lumière, qui voue son huile à changer la pierre en temple volatil. Revoyez Vermeer maintenant et comment il a su lier et allier l'exté-

rieur et le dedans des choses, et comment, céleste maçon, il a su construire l'édifice qu'est un portrait, le portrait qu'est *l'Atelier du peintre*, le visage qu'est *la Vue de Delft*, le paysage éblaboussé où s'incline *la Dentellière*. Absorbée toute en son ouvrage de points et de crochets, les paupières baissées, sur ses lèvres le frisson d'un sourire, elle conjugue à l'ange de Reims la Joconde et le bodhisattva. Mais de la Joconde elle évite l'intemporalité par le perpétuel jeu d'engendrer le tissu d'ajours, d'étincelles et de dents qui sans cesse renouvelle la robe sans couture. Et c'est cette projection que Vermeer se plaît à propager sous forme de points-feux, tout particulièrement dans *la Vue de Delft*. Par eux, en eux, il attire et condense le flux, écrivant ainsi le jet et l'expansion de l'énergie, renouant avec la Tradition des arts sacrés, annonçant Monet et Seurat. Et la perle est de ces points-feux l'un des plus parfaits avatars. Qu'on la pèse, qu'elle vienne en collier ou se coagule au lobe de l'oreille, elle a même fonction que les points signalés, pour cela se trouvant partout répandue dans l'iconographie de la Tradition universelle. Chez Vermeer, cependant, elle atteint son exaltation en devenant le point focal vers où convergent les faisceaux. Sa microsphère prend forme en se réalisant comme lieu où la lumière spirituelle se matérialise en même temps que se spiritualise la lumière physique. Toutes les eaux des mers et les soleils qui les ont naviguées intemporellement se résolvent en cette goutte de nacre née aux abysses sous le manteau d'un lamellibranche. Elle est aussi la rosée que la nuit dépose à la lisière du jour en ce laps de blancheur qu'on nomme l'aube. Orbe minuscule, elle répond néanmoins à l'orbe majeur, l'Univers, de même qu'à tous ceux où se joue la vie, qu'il s'agisse du globe oculaire, de l'ovale d'un visage, du ventre de la femme fécondée. Par la nuit blanche du corps féminin s'accomplit le mystérieux voyage de Vermeer.

Du blanc, naissent ses couleurs sacrées : le jaune, oriental ; le bleu, marial. Son motif n'est jamais religieux : ce qui l'émeut et le met en mouvement, c'est cette réalité voilée qu'il voudrait découvrir afin de connaître la nature du monde. Et plus il va dévoilant la matière et la décapant de l'opacité, plus il constate par illumination que ne se révèle à l'homme que l'inconnaissance et que son ouvrage le mieux achevé n'est que

l'échec et l'envers du Grand OEuvre. Ainsi put-il contempler la feinte suprême qu'est la transparente beauté de *la Jeune Fille au turban*, inégalée, inégalable. Par l'artifice, le tableau entier atteint au naturel de la perle dont il a gagné l'eau et l'orient. Ce qu'il nous offre n'est pas accomplissement, mais chemin ou voie du vide. Il n'est rien en Occident qui soit plus orienté vers le Tao que cet ouvrage et chacun des autres travaux de Vermeer est une stèle sur le même itinéraire, qu'il s'agisse de toutes les dames aux perles ou de celles que la musique requiert, dames au virginal, à la flûte, au luth, à la guitare. Dominant chez Vermeer la gestation vitale, la musique, la missive, la présence de la mer aussi bien par le ventre maternel que par l'essence condensée qu'en est la perle. Dans le monde vermeerien, le féminin prévaut. Pour Vermeer, la nature du monde est féminine : alors rien d'étonnant à ce que son souci constant ait été la matière qu'il s'est voué à passer au feu de sa patiente passion, comme l'alchimiste lavant et relavant. L'intrusion de l'élément mâle ne laisse pas d'être suspecte, provoquée par le désir de possession, monnayée en or, ainsi qu'on le constate dans *l'Entremetteuse*, ainsi qu'on le soupçonne dans *la Jeune Fille au verre de vin*, *le Soldat et la jeune fille riant*, *le Gentilhomme et la dame*. En trois occasions, néanmoins, la présence masculine se manifeste comme non vénale, non corruptrice, mais faste au contraire, annonciatrice et porteuse de promesse : c'est celle du *Christ chez Marthe et Marie*, du myste de *Diane entourée de ses nymphes*, du peintre de *l'Atelier*. Dans les trois cas, nous assistons à une cérémonie initiatique. Le peintre de l'atelier nous tourne le dos et paraît peindre un modèle qui lui-même feint d'être une muse dont la trompette de gloire a pris forme de trombone. Or le peintre que nous croyons voir à l'oeuvre n'est évidemment pas celui qui peint, car ce dernier, en faisant le tableau que nous voyons, se garde invisible pour dévoiler aux yeux la seule peinture, elle-même révélatrice d'un réel dont elle ne peut que feindre la réalité. Constamment aspiré par les phases infinies de la matière qui manifestent le spectre de l'esprit, Vermeer, au lieu de céder à quelque perspective métaphysique, communique avec son matériau, et dans une humilité très haute, il entrevoit la grâce par onction de l'huile. La ma-

tière est sa femme, et la femme est pour l'homme l'image la plus visible de la part d'esprit à laquelle il peut accéder. La femme est la matière que nous avons habitée et qui nous a matérialisés : par elle reconquerrons-nous la substance ? Il est remarquable que de l'oeuvre de Vermeer que nous connaissons, seules deux toiles ne présentent que l'élément masculin : il s'agit de *l'Astronome* et du *Géographe*. Elles me paraissent beaucoup plus intentionnelles, concertées, figuratives que la plupart des toiles féminines. Si, à cause de leur vitrerie, je les compare au tableau intitulé *Femme à la fenêtre*, je dois me résoudre à confesser que malgré le thème elles ne m'invitent guère au voyage. De la *Femme à la fenêtre*, la pauvre reproduction que je tiens sous mes yeux m'incite au contraire à repartir vers l'original, exalte mon désir de palper encore du regard ce brasier de cristal, ce prisme où la lumière se brise en palpitations de couleurs, c'est comme les Cézanne des *Carrières de Bibémus*, des roches et des pins de *Château noir*, de la *Montagne Sainte-Victoire*, des *Lauves*, des *Baigneurs*, surtout quand je songe comment Vermeer casse les bleus qui deviennent texture de la coiffe et de la collerette. Ah ! aller si loin comme lui par l'invisible et laisser derrière soi pour toute trace cette flaque où se mire la verrière qui n'est pourtant pas un reflet, mais qui constitue la réalité même de ce que je vois, de ce que je touche, de ce qui m'imprègne. Par prégation, tout matériau se transmute au plus intime de ses particules. L'huile et le feu du pinceau fécondent le perpétuel tissage de l'espérante et attentive Pénélope, elle-même tissée en son propre tissu, la toile qu'elle fait, et guettant le messager de l'air, de la mer ; lisant la missive, appelant la musique des cordes, des mappemondes, des sphères, des constellations, galaxies, fruits, vergers, lait, poterie pour la poëterie sans limite ni frange qu'est le très intime jeu en quoi se joue, se perd, se crée, se défait et refait sans rupture et sans cesse l'Univers.