



L'Atelier du peintre

Vermeer

par John Berger

Les grandes révélations arrivent toutes avant l'âge de vingt-cinq ans. Peut-être parce qu'à cet âge-là, on les attend avec tant d'ardeur. Rilke fut le premier poète européen moderne que je lus, Matisse le premier dessinateur que je compris. Mon expérience de leurs travaux est intimement associée au lit d'une fille, aux rues de Londres aux premières heures du matin, à la cage d'escalier que nous regardions d'en haut, penchés sur la balustrade, fumant pendant que le modèle dans l'atelier d'après modèle vivant se reposait et que les avions allemands volaient très haut au-dessus de nos têtes ; dans la cage d'escalier, nous regardions des hommes et des femmes monter et descendre, chacun ayant sa vie, une vie pleine de changements inattendus, de séparations et de promesses. Certains poèmes de Rilke sont encore chargés pour moi de l'orgueil de ces temps-là.

Les révélations qui surviennent plus tard sont plus objectives. On a le sentiment de voir tout à coup les choses sous un jour nouveau. Mais la lumière est presque aussi impersonnelle que la vérité. Les images ne sont plus colorées par ce que nous venons de ressentir dans nos membres. On devient à la fois plus humbles et plus arrogants. On a la sensation du devoir et plus seulement, comme avant, celle du désir de recon-

naître et d'être reconnu. Au-delà de trente-cinq ans, on commence tous à expliquer.

L'Atelier du peintre, de Vermeer, fut une révélation relativement tardive. Ce fut un été il y a quelques années au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Dehors, dans le jardin public, les moineaux prenaient un bain de poussière. Ces moineaux faisaient déjà leur chemin dans la tête de Corker : le personnage principal du roman que j'étais en train d'écrire.

Pendant des années, j'étais passé à côté de Vermeer sans regarder. Ce fut le peintre Friso ten Holt qui me convainquit de regarder. Je me rendis compte alors que la seule chose que Vermeer avait en commun avec les autres peintres d'intérieurs hollandais, c'était son sujet, et ce n'était là que son point de départ. Sa préoccupation véritable était différente et mystérieuse.

Qu'est-ce qu'il voulait dire dans l'immobilité de ses pièces que la lumière emplissait comme l'eau remplit les réservoirs. (Il est presque possible d'imaginer que l'on puisse entendre la lumière qui coule.) Quel est le sens de ces femmes à table devant la fenêtre que la lumière révèle ? Pourquoi pouvons-nous nous sentir si proches d'elles, nos yeux recueillant chaque goutte intime de lumière (comme si, en observant, nous asséchions légèrement des surfaces humides) et, cependant, en même temps, être si loin d'elles ?

Ces questions ne sont pas purement rhétoriques, car Vermeer était parmi les peintres les plus délibérés qui aient jamais existé. (Sa production extrêmement réduite est liée à cela). Le sens de son art, quelle que soit sa complexité, avait dû être, dans une large mesure, conscient.

On donne à cela en général une explication technique. Vermeer utilisait une chambre noire. (La chambre noire fonctionne comme les vieux appareils photographiques à plaque, avec un cache pour la tête du photographe. Mais à la place de la lumière qui tombe sur la plaque sensible, c'est l'artiste lui-même qui trace les contours de l'image sur le papier ou sur la

toile.) C'est ce qui explique que la perspective de Vermeer possède une profondeur étrange ; les objets au premier plan, bien que très proches, sont toujours vus comme s'ils étaient à distance moyenne et c'est ce qui explique que ses sujets ont l'étrange et froide intimité de la photographie en couleur.

Même s'il s'agit certainement d'une explication partielle, elle ne m'a jamais semblé tout à fait adéquate. Une question se pose inévitablement : pourquoi Vermeer utilisait-il ses moyens techniques avec une passion si maniaque ? Dans son livre sur Vermeer, Lawrence Gowing¹ offre une explication psychologique : Vermeer ne pouvait affronter la réalité sans protection, il avait toujours besoin d'un procédé artificiel de médiation. Le livre m'intéressa quand je le lus, mais je demeurais insatisfait. Il semblait qu'il y eût dans l'art de Vermeer une fin philosophique que l'on ne comprenait toujours pas. Je ne savais pas de quoi il s'agissait.

En attendant, je notais simplement, comme une possible contribution à une réponse inconnue, son intérêt récurrent pour les signes, les images et l'écriture. Dans presque tous les intérieurs qu'il peignit, il y a une carte, une partition, une lettre, un graphique ou un tableau dont le sujet fonctionne comme un idéogramme. (Par exemple, derrière la femme qui pèse des perles sur une balance se trouve une image du Jugement dernier.) Était-ce là seulement le résultat de la convention et des intérêts de l'époque ? Ou s'agissait-il d'une préoccupation plus obsessive, plus personnelle ?

J'étais parti à Vienne en particulier pour voir les Brueghel et les Rubens et aussi les Strozzi. Strozzi est un peintre mineur qui me fascine en tant que grand conversationniste. Je n'avais pas de mal à croire qu'il était médecin — ce qui pouvait expliquer sa remarquable intuition psychologique. Je remarquai le Vermeer mais je le vis comme s'il était hors de mon champ d'intérêt. Puis, tout à coup, il retint toute mon attention. Il y

¹ Lawrence Gowing, *Vermeer*, Faber & Faber, Londres, 1952.

avait là le commentaire personnel de Vermeer sur le fait d'être peintre, la confession même de ses intentions. Tous les autres Vermeer que j'avais vus devraient désormais passer le test.

Le tableau montre un peintre peignant une jeune fille debout dans la lumière d'une fenêtre invisible. On l'a interprété



comme une allégorie dans laquelle la jeune fille représente Clio, la muse de l'histoire, tenant la trompette de la renommée et le livre d'or des événements du monde. Selon cette interprétation, elle regarde les emblèmes de trois autres muses déposés sur la table : le masque de la Comédie, le livre de Polymnie, la muse de la musique et la partition d'Euterpe, la muse de l'art de la flûte. Tous les commentateurs s'accordent

à dire que le peintre, c'est Vermeer lui-même dans son atelier de Delft.

L'interprétation de l'allégorie est astucieuse mais je trouvais qu'elle ne visait pas juste. Il y avait une proposition beaucoup plus profonde qui attendait qu'on la lise. Ce que la fille regarde sur la table, ce sont précisément les ingrédients ou les éléments visuels de sa propre apparence. Il y a un visage (le masque), un autre grand livre, un morceau de tissu bleu comme celui de sa robe, un morceau de tissu jaune de la même couleur que la reliure de son livre, une bande de papier rosâtre qui correspond à l'aperçu que nous avons de son col rose et, tissées dans le motif du rideau suspendu devant la table, il y a les feuilles bleues qui forment la couronne de laurier qu'elle porte. Il est vrai qu'il n'y a pas de trompette sur la table, mais il y a une partition musicale que la trompette a le pouvoir de changer en son. Le contraste sert à démontrer la différence entre le vivant et l'inerte : une différence qui transcende tous les éléments visuels communs. Tout se passe comme si Vermeer s'exclamait : Tout est dans le souffle !

Et pour insister sur la pertinence de tout cela pour l'art de peindre, il se représente lui-même marquant soigneusement des formes sur une toile pour représenter les feuilles de laurier de la fille qui est en vie. Les formes qu'il trace sont différentes des feuilles tissées sur le rideau. Les feuilles du rideau sont sans vie. La fille qui est en vie, et qui porte les mêmes feuilles, les transforme : elles deviennent, comme elles, imprévisibles. Le peintre « fixe » ces feuilles sur sa toile : elles redeviennent inertes et planes mais chargées cette fois de la conscience qu'a le peintre du mystère de son modèle vivant.

Le père de Vermeer était un tisseur de soie qui probablement dessinait les fleurs et les motifs des rideaux qu'il fabriquait. Ce fut peut-être lui qui d'abord apprit le dessin à Vermeer. S'il en est ainsi, l'ambition de Vermeer en tant que peintre fut peut-être de questionner les formules décoratives de son

père, si bien qu'il devint particulièrement conscient des différences entre une forme vivante et sa représentation formalisée. Plus tard, son utilisation de la chambre noire aura aiguïté encore cette conscience. D'une part, cela l'aïda à être très fidèle aux apparences de la vie ; de l'autre, cela mit en évidence le fait que l'art doit dépendre d'un dispositif. Là, dehors, se trouvait la changeante réalité tangible ! Et ici, à l'intérieur de la boîte, se trouvait son apparence aplatie qu'il dessinait ! Il ne s'agit pas de suggérer qu'il existe une quelconque autodépréciation dans l'art de Vermeer. Il était préoccupé non pas de ses propres limites, mais de ces aspects de la réalité qui, par leur nature même, défient la représentation visuelle.

D'un point de vue historique, ce n'est pas étonnant. Il était né l'année même où Galilée publiait ses dialogues coperniciens. Il était le contemporain de Pascal qui avait écrit moins de dix ans auparavant :

Tout le monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche ; nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que les atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.²

Vermeer était l'ami et le contemporain exact du naturaliste Van Leeuwenhoek qui découvrit et décrivit des bactéries invisibles à l'œil nu. Pour la première fois la science, plutôt que la religion, donnait la preuve de l'inadéquation de l'œil.

Je commençai à comprendre la signification des cartes sur les murs de Vermeer : ce sont les diagrammes du pays qui se trouve à l'extérieur de la fenêtre que nous ne voyons jamais ; la signification de son thème favori de la lettre, celle que l'on vient de recevoir ou que l'on vient d'écrire et dont nous ne pouvons connaître le message, qu'il vienne du monde extérieur ou qu'il aille vers lui ; la signification de la lumière qui

² Pascal, *Pensées*, tiré du fragment 185, page 155, édition de Michel Le Guern, Folio classique, Gallimard, 1977.

entre toujours obliquement d'une fenêtre par laquelle nous ne pouvons pas voir. La différence fondamentale entre Vermeer et les autres peintres d'intérieurs hollandais, c'est que toute chose, dans tout intérieur qu'il peint, fait référence à des événements extérieurs à la pièce. Leur esprit est l'opposé du domestique. La fonction des coins fermés de la pièce est de nous rappeler l'infini.

Vermeer fut le premier sceptique de la peinture, le premier à questionner l'adéquation de la preuve visuelle. Parce que trois siècles plus tard ce scepticisme s'est transformé en désillusion et que l'art d'enregistrer les apparences immédiates a été abandonné, il nous est difficile d'apprécier à quel point le scepticisme de Vermeer était positif et calme. C'était la condition de son approche de la réalité. Vermeer était capable de peindre avec une précision exceptionnelle ce qui faisait l'instant parce qu'il était si parfaitement conscient, objectivement et sans trace de nostalgie, que tout instant qui passe ne peut se répéter.

Les impressionnistes s'intéressèrent aux effets passagers, éphémères, de la lumière. Mais ils travaillèrent sur l'hypothèse que ces effets, dans des conditions atmosphériques similaires, pouvaient se répéter. Devant un paysage de Monet, nous sommes conscients de l'heure du jour et de la saison de l'année. Devant une femme de Vermeer tournant la tête avec précision, lisant une lettre, versant du lait, essayant un collier devant un miroir, levant un verre, nous nous rendons compte de l'écoulement même du temps.

C'est pourquoi la lumière ressemble à de l'eau.

Traduction Véronique Dassas

