

Jacobus Vrel, singulier contemporain du siècle d'or hollandais

*Une éclairante énigme*¹

Jean Lombard

Si l'histoire de l'art est bien *de l'histoire*, elle est à la fois *geschichte* et *historie*, pour reprendre la dualité soulignée par Heidegger entre la trame même des événements d'une part et la connaissance du passé et son approche scientifique d'autre part. En ce sens, l'historien de l'art se doit, justement parce qu'il est d'abord historien, de prendre au sérieux l'idée qui est derrière l'expression *entrer dans l'histoire*, à savoir qu'il existe plusieurs façons d'appartenir à l'histoire, d'exister comme objet du travail historique. Ainsi, pour nous en tenir à la peinture des Pays-Bas du Nord au XVIIe siècle, tous les peintres de la période, dans leur diversité, entrent dans un récit d'ensemble que structurent des catégories spécifiques - historiques et esthétiques, explicatives et interprétatives - qui permettent d'identifier le *siècle d'or* et d'en saisir le mouvement. C'est de ce discours établi de l'histoire de l'art, de ce récit historique peu à peu constitué² que nous recevons comme tel mais que nous avons à étendre, à préciser voire à remettre en cause, que doivent être distingués les chapitres si singuliers ajoutés après coup que sont les *entrées dans l'histoire* impromptues ou tardives : elles sont par définition décalées par rapport à ce savoir élaboré sans elles, dans lequel elles doivent trouver place et qu'elles semblent d'abord questionner ou même défier bien plus que prolonger ou accroître. L'histoire de la peinture du siècle d'or nous offre ainsi deux remarquables et emblématiques *entrées dans l'histoire* de cette sorte : celle de Vermeer et celle de Jacobus Vrel, puisqu'ils ont été l'un et l'autre redécouverts - mais en vérité découverts serait plus juste - après un étonnant oubli, au terme d'une longue éclipse qui aujourd'hui encore nous apparaît lourde de sens et fascinante par ce qu'elle cache et pourrait donc avoir à révéler.

Mystères, secrets, lacunes. L'histoire de l'art face à son discours.

Cette « absence » de près de deux siècles est leur premier grand point commun et l'origine de la manière inattendue dont ils sont *entrés dans l'histoire* alors qu'elle était déjà écrite, ce qui leur a donné un relief tout particulier et il conviendra de revenir sur ce point car ces deux *entrées dans l'histoire* sont étrangement emboîtées l'une dans l'autre, l'œuvre de Vrel ayant d'abord été confondue avec celle de Vermeer - ainsi d'ailleurs que leurs identités. D'une part, dès le début du XVIIIe siècle, une trentaine d'années après la mort prématurée du peintre en 1675, la vente des tableaux de Vermeer est devenue sporadique et elle a commencé à s'effectuer, afin d'augmenter les profits sans doute, sous d'autres signatures ou à partir de copies ou d'imitations³, ce qui donne l'impression que ce peintre nommé Vermeer a été comme éliminé, rayé de la liste des peintres, comme s'il avait fallu dissimuler jusqu'à sa trace ou mettre fin à sa fréquentation jugée risquée ou dangereuse : on a même imaginé qu'il avait été écarté en tant qu'athée, ce qui revenait souvent à l'époque à dire *spinoziste*⁴. Et la catégorie d'*énigme* qu'a utilisée l'histoire de l'art lors de la « sortie de l'ombre »⁵ de Vermeer vers la fin du XIXe siècle grâce à Thoré-Bürger renvoie d'abord à la difficulté de comprendre comment cet *oubli* s'était si durablement installé. On voit bien pourtant qu'il n'y a là qu'une partie de l'*énigme Vermeer*. Certes, s'il est nommé « le Sphinx de Delft »⁶, c'est d'abord parce qu'il est alors peu connu et qu'on ne dispose pas sur lui des données biographiques et historiques qui sont disponibles et souvent abondantes pour les autres peintres. Rien de plus juste, sur ce point, que la remarque célèbre que Proust prête à Bergotte ébloui par la *Vue de Delft*⁷ : cet « artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer »⁸. Ce « mystère » - le mystère étant une autre catégorie bien peu scientifique paradoxalement annexée par l'histoire de l'art au même titre que l'*énigme* - restera « bien entretenu »⁹, mais il se dissipera au début du XXe siècle, puis au fil des grandes

expositions successives de 1935, 1995, 1996 et des recherches entreprises avec détermination et enthousiasme, aboutissant à une connaissance de Vermeer tout à fait comparable à celle des autres maîtres de la période¹⁰. Dès lors, ce n'est plus tellement notre ignorance qui nous rend l'artiste insaisissable et ses tableaux impénétrables : ce qui demeure d'*énigmatique* chez Vermeer est plutôt consubstantiel à son art lui-même et même, en un certain sens, le définit. De fait, *énigme* et *mystère* peuvent s'entendre à deux niveaux bien distincts : est *mystérieux* au sens faible ce qui est encore inconnu ou mal connu et incompréhensible à ce titre, et au sens fort ce qui est inaccessible à la raison¹¹ ; est *énigmatique* au sens faible ce qui met à l'épreuve la sagacité plus qu'à l'habitude et au sens fort ce qui est en soi inexplicable et de ce fait inquiétant.

Aussi bien, la seconde phase de cette *entrée dans l'histoire de l'art* sera l'intégration dans le discours préexistant, étape où le mystère sinon recule entièrement, du moins change de nature. Vermeer, qui rappelons-le est aussi Jacobus Vrel¹² dans un premier temps ou du moins le porte en lui, trouve sa place dans le système conceptuel déjà adopté, où s'est construit au sein du schéma historique général du *siècle d'or* le système de catégories qui se rencontrent, s'entrecroisent et s'organisent dans le chapitre nouveau qu'est la *peinture de genre*¹³. Alors, la connaissance de Vermeer (encore une fois incluant Vrel) vient, dans une espèce de mouvement en retour, modifier à son tour l'histoire du *genre* dans laquelle elle s'intègre : elle modifie à la fois ses frontières extérieures et intérieures, son influence sur les autres genres, sa façon de produire du sens. Dans l'œuvre de Vermeer s'exprime le véritable avènement de la peinture hollandaise de genre en tant que mode radicalement nouveau de signification - progressant sur un axe allant de la chronique à l'énigme - et en tant qu'art de la durée et du mal du temps, infléchissant la lecture de toute la peinture de genre, dont elle sera l'ultime étape, à la toute fin de la période¹⁴.

Si on considère à présent l'*entrée dans l'histoire* de Jacobus Vrel, on voit bien qu'elle résulte de celle de Vermeer, dont elle en est d'une certaine façon la répétition, le déploiement, le complément et même le prolongement révélateur. À la fin du XIXe siècle encore, des tableaux de Vrel sont attribués à Vermeer, à Pieter de Hooch et à Koedijk, notamment. Vrel en tant que tel n'est mentionné à son époque qu'une seule fois, dans l'inventaire de l'archiduc Léopold de Habsbourg, gouverneur des Pays-Bas du Sud, et encore aujourd'hui nous ne connaissons qu'un seul tableau daté et signé Vrel, *La Femme à la fenêtre*, qui est à Vienne (I, 10). On considère donc que Vrel n'a été vraiment « découvert » qu'en 1893 par l'illustre historien de l'art Hoofstede de Groot¹⁵ et que c'est au fil du temps et grâce aux études qui s'ensuivirent qu'un corpus finit pas se constituer¹⁶. Il comporte uniquement, à quelques rares tableaux près, d'une part des scènes urbaines et d'autre part des scènes d'intérieur¹⁷. Le tout premier tableau à thème urbain, qui a été probablement peint dans les années 1630-1640, est la *Scène de rue animée*, de l'Alte Pinakothek de Munich (U, 1). *La Femme à la cheminée*, du Rijksmuseum (I, 1), scène d'intérieur, a été peinte elle aussi très tôt. Du reste, on retrouvera souvent cette femme sans visage, tout près d'une cheminée qui ne portera plus guère de trace de son ancienne signification, encore présente chez Vermeer, de lieu ardent, évocateur de la flamme de la passion.

La convergence et l'écart : le chapitre nouveau d'un récit déjà fait

C'est sans doute sur la présence de ces deux catégories d'œuvres, urbaines et d'intérieur, qu'a reposé d'emblée le classement qui en a été fait comme *peinture de genre* et plus particulièrement *peinture vermeerienne*. On sait que les scènes de ville et ce qu'on appelle un peu étrangement *paysages urbains* sont une grande invention néerlandaise du début du XVIIe siècle. On voit très bien, aussi, la ressemblance parfois saisissante - par les thèmes et le matériel pictural - entre les scènes d'intérieur de Vrel et de nombreux tableaux de genre peints au même moment. Ainsi l'*Intérieur avec une femme au rouet* d'Esaias Boursse (1661) qui est au Rijksmuseum, ou *La femme lisant* (1660-1670) de Pieter Janssens Elinga, qui est à Munich, ont à l'évidence beaucoup plus qu'un air de parenté avec les scènes d'intérieur de Vrel et spécialement *La femme à la fenêtre* (1654). D'autre part, on ne peut pas, en contemplant les sublimes scènes urbaines de Vrel, si singulières qu'elles soient, ne pas penser à cet attrait subtil pour le monde de la ville qu'on trouve chez Vermeer avec les deux œuvres inoubliables que sont *La Vue de Delft*, dont nous parlions à propos de Bergotte, (vers 1660, Mauritshuis, La Haye) et bien entendu *La Ruelle* (vers 1657-1658, Rijksmuseum). On sait d'autre part que dans les Pays-Bas très urbanisés, la ville de Delft, où vit et travaille Vermeer - et avec laquelle on a pu, pour cette raison sans doute, penser que Vrel avait eu aussi quelque lien - « est devenue un centre important pour la vue de ville », où les peintres, après Carel Fabritius, « produisent des représentations expérimentales de leur propre environnement »¹⁸.

Cependant il existe, à l'évidence, par-delà leur commune appartenance au « genre », des différences radicales entre les tableaux de Vrel et ceux de Vermeer. Et Thoré-Bürger est après tout bien excusable d'avoir procédé à plusieurs attributions erronées et d'avoir dit à propos de quelques tableaux de Vrel « c'est Vermeer à s'y méprendre, même de près », dans la mesure où comme « découvreur » de Vermeer, il en a *initié* l'étude et ne disposait donc d'aucun des éléments que la recherche a établis et accumulés par la suite. En toute hypothèse, si dans une première phase de son *entrée dans l'histoire* l'œuvre de Vrel peut en effet trouver place à peu près de la même façon que celle de Vermeer dans le système classificatoire et explicatif préexistant, il n'en va pas du tout de même, dans un second temps, de l'impact qu'elle va en retour avoir sur lui. En effet, ce que Todorov appelle « la peinture hollandaise du quotidien » telle qu'elle existe « entre Hals et Ochtervelt », c'est-à-dire jusqu'à la fin du siècle, s'organise principalement, par-delà les techniques, les écoles, les courants (et autres catégories historiques *ad hoc*) autour de « l'amour du monde », de la « joie de vivre » et de la « glorification du réel », dans ce qui est en effet un *éloge du quotidien*, c'est-à-dire du système social tout entier et en quelque sorte de la *vérité* des Provinces-Unies, qui nous serait sans elle insaisissable. Fromentin la voyait déjà sous-tendue par « une tendresse pour le vrai », par une « cordialité pour le réel » et à l'évidence la peinture du siècle d'or se présente, à de rares exceptions près, comme un éloge de ce temps, comme un art fondamentalement laudatif visant à magnifier toutes choses, comme une esthétique de l'apogée jusqu'au rapide déclin qui s'ensuivra, car « dès la fin du siècle, le secret qui animait de l'intérieur tant de tableaux est perdu » et « le déclic ne se produit plus ». Le « réalisme hollandais » est du reste interprété le plus souvent comme « l'œuvre de la curiosité et de la sympathie, les deux vertus par lesquelles s'effectue la communion entre l'homme et les choses qui l'entourent », tout à fait à l'opposé de l'art d'éloignement du quotidien que porterait en lui un art « expressionniste ou surréaliste »¹⁹.

À cet égard, assez peu de tableaux de Jacobus Vrel semblent exprimer cette approbation du monde. Par exemple la *Femme au chevet d'une malade* qui est à Anvers (I 8, 1656) se présente comme une classique scène de genre mais dans un intérieur évocateur de milieu plutôt modeste : dans ce décor sans surprise, une jeune femme assise sur une chaise de femme (*vrouwstoel*), au centre de la pièce, regarde vers l'extérieur par une fenêtre située à gauche et on aperçoit dans l'alcôve du fond une personne alitée qui est l'objet de la surveillance de celle qui apparaît alors comme une garde-malade. Le thème de la maladie - et du soin comme porteur de valeurs positives - est fréquemment traité par les peintres hollandais de genre et notamment par Jacobus Vrel²⁰. C'est sans doute parce que ce thème est alors populaire que Vrel réalisera plusieurs « répliques » de ce tableau, ainsi que l'avait noté Clotilde Brière-Misme en relevant la tonalité « paisible » de ces œuvres rassurantes pendant tout le siècle d'or. De la même façon, un extérieur comme *Deux femmes conversant par une fenêtre* qui est à Worms (U 11) a pu être comparé à *La Ruelle* de Vermeer comme participant de ce même plaisir que donnent toujours les alentours de la maison et d'un même éloge de la brique, des seuils, des portes, des fenêtres et des passages, en fait du jeu qui en devient presque lyrique de la sublime jonction du *dehors* et du *dedans* : cet extérieur par essence qu'est la ruelle est en réalité un tableau de vie intérieure²¹ et on y retrouve les arrière-cours de Pieter de Hooch et le charme intemporel des béguinages.

Une seconde lecture nuancerait sans aucun doute ces interprétations et montrerait que nombre d'autres œuvres de Vrel appellent des conclusions différentes. Ainsi par exemple la *Vieille femme à sa lecture avec garçonnet derrière la vitre* (Orsay, I 11, 1655 ?), tout en respectant les standards du *genre* et accessoirement du portrait, contrairement à tant d'autres œuvres de Vrel où les personnages sont sans visage, est aussi peu conventionnelle que possible : nous sommes frappés au premier regard par la nudité de la pièce et par le vide presque vertigineux qui y règne, plus marqué encore que dans la célèbre *Femme assise regardant par la fenêtre* de la Fondation Custodia (I 12). La présence fantomatique d'un visage enfantin derrière l'étonnante fenêtre intérieure et l'impossibilité pour le personnage central de le voir soulignent la symbolique mais absolue rupture de communication qui est sans aucun doute le sujet réel de ce tableau comme de plusieurs autres. Il en va de même pour les scènes de rue comme *Maisons le long d'un rempart, deux personnages s'éloignant* (coll. part., U 16, U 17), avec le couple de dos qui semble s'éloigner dans une espèce de démarche oblique, presque en déséquilibre, rendu complètement anonyme par le chapeau de l'homme qui cache le visage de la femme, s'engageant dans une sorte d'étranglement de la rue vers l'arrière, ce qui rend imminente leur disparition et souligne ainsi, du fait même de le quitter, un décor évocateur, malgré son rendu détaillé, d'une irrésistible désertification.

Dans ces deux cas comme dans beaucoup d'autres tableaux de Vrel, les conditions formelles d'une évocation de *l'intimité* - si en honneur au siècle d'or - sont effectivement réunies mais le ressenti est

finalement tout autre et c'est une sorte d'*intimité inversée* qui est donnée à voir. L'œuvre de Vrel considérée dans son ensemble ne dit pas tant un consentement hédoniste au réel, ni une célébration des choses, ni, pour tout dire, un *éloge du siècle*, mais plutôt un *contre-éloge*, ou en tout cas une acceptation réservée et distante où se révèle avant tout la fonction critique si souvent oubliée de la peinture de genre qui est alors triomphante. C'est sous cet angle que l'on peut envisager l'hypothèse d'un Vrel *singulier contemporain du siècle d'or*, en entendant par *contemporanéité* cette « singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances » qu'a si bien analysée Agamben. Le « vrai contemporain », dit-il, celui « qui appartient véritablement à son temps », est « celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions » mais qui prend ses distances et « adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme ». Le contemporain est « celui qui perçoit l'obscurité de son temps », celui qui « reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui lui vient de son temps »²².

Comme Vermeer, Vrel investit le *genre* en le portant d'emblée à l'extrême : extrême dépouillement, extrême silence, extrême inertie, extrême quotidienneté, si on peut dire, qui expriment avec force une sorte de désespérance. Par exemple, avec *Intérieur, femme peignant une fillette, un garçon près de la porte* de 1646 (Détroit, I 3), nous avons déjà le mur si étonnamment vide et tout en hauteur, la fillette de dos que sa chevelure même rend invisible, le manteau d'homme accroché mais terriblement abandonné et semblant à jamais sans homme, la femme absorbée dans sa tâche et figurant la limitation et la finitude - comme le cerceau sur le sol dit la futilité - et à gauche le seul élément de sortie de soi avec ce personnage dont ne dépasse, entre deux demi portes, que le haut du corps et qui regarde ce que nous ne voyons pas et ne voit pas ce que nous regardons. Sur un sujet comme l'épouillage des enfants, si répandu dans la peinture hollandaise de genre, « l'économie de moyens, la tension et le mystère sont ici magnifiques »²³ et la tonalité caractéristique de l'univers de Vrel s'y exprime parfaitement, avec ses personnages à la fois essentiels et insignifiants, ses créatures insaisissables ou fantomatiques, ses femmes presque toutes de dos²⁴ et sa construction savante d'un espace unique où se rencontrent sous des formes sans cesse renouvelées l'intérieur et l'extérieur, la paix apparente de l'aire domestique et le mouvement de la rue, formant ensemble un fascinant et toujours changeant monde du seuil. En ce sens, tout comme Vermeer a radicalisé la dimension temporelle de la peinture de genre, Vrel en a d'emblée révolutionné la dimension spatiale, alignant et même fusionnant par moments scènes de rue et scènes d'intérieur selon une verticalité généralisée caractéristique.

Que ce soit *dehors* ou *dedans*, Vrel concentre toujours l'événement et la perspective en limitant la profondeur du champ, se démarquant de la vogue d'alors, avec Pieter de Hooch, des échappées en profondeur, qu'on voit, par exemple, dans *Une femme et sa servante dans une cour intérieure* de la National Gallery ou dans la célèbre *Buveuse*, qui est au Louvre. Outre l'étroitesse du champ visuel²⁵, la marque des tableaux de Vrel est cette verticalité dans laquelle s'inscrivent de manière étonnante tant les scènes d'intérieur que les vues urbaines qui auront été pionnières en Hollande²⁶. Quel que soit le sujet, c'est un monde en hauteur où s'inversent donc les procédés du format horizontal qui a prédominé pendant tout le siècle et où s'accroît sans cesse le poids du décor. Un exemple prophétique en est la *Scène de rue animée*, un des tout premiers tableaux de Vrel, peint sans doute dans les années 1630-1640 (U 1). La verticalité accentuée est également frappante dans les scènes d'intérieur, comme dans *Intérieur. Femme à la cheminée* de Madrid (A 4), où la position penchée de la femme, à gauche, vient encore augmenter la disproportion de la hauteur de la pièce et de celle du personnage.

Dans les scènes de rue, l'étirement en hauteur des bâtiments et leur volume envahissant créent un paradoxal *enfermement à l'extérieur* qui contribue à la constitution originale d'un espace intermédiaire entre intérieur et extérieur, d'emblée caractéristique de la peinture de Vrel. Non qu'elle soit la seule à explorer la figure du seuil²⁷, assez répandue au contraire dans la peinture de genre du siècle d'or, quand a été inventé presque soudainement ce qu'on peut appeler « l'espace domestique ». La séparation et en même temps la jonction du public et du privé, de la rue et de la maison²⁸, y sont représentés avec une insistance toute particulière. Par exemple, dans *Rue donnant sur un passage voûté, deux moines devant un porche*, (U 13, coll. part.), des terrasses (*perron*) et des murets prolongent les maisons et réunissent le passage, une rue qui s'éloigne vers le fond, et les demeures. Par ailleurs, de remarquables poteaux indiquent la limite entre les deux espaces, public et privé, et désignent de ce fait leur point d'union. On note, sur la droite au premier plan, un personnage barbu appuyé sur le parapet blanc, qui semble attentif aux allées et venues et pourrait bien être le surveillant du quartier. Les deux moines capucins, sur la gauche, font partie de la forte symbolique politique et religieuse du tableau, à laquelle appartient aussi, évidemment, le croissant de lune, symbole de l'Islam, à droite en haut de l'arche²⁹.

Gestes, postures, regards : la "sombre intimité" du monde

Cette convergence voire cette unification du dehors et du dedans a une fonction centrale dans la plupart des tableaux de Vrel. Elle est particulièrement frappante dans certains centre eux, comme par exemple *Deux hommes conversant dans une rue* (Steinfurt, U 10) ou *Boulangerie et échoppe de drapier à l'angle d'une rue* (coll. part., U 2). L'un et l'autre mettent en avant le caractère paradoxalement intime que finit par avoir l'espace public³⁰. Près de la boulangerie (car la boulangerie, emblème par excellence de la quotidienneté, est chez Vrel un motif récurrent), les personnages sont nombreux mais seuls, tout à la fois réunis et séparés par leur mouvement bien réglé. Nous avons là, sans aucun doute, le plus coloré et le plus porteur de vie de tous les tableaux du maître. Cela dit, quelle que soit la scène de rue choisie, on remarquera que Vrel n'a jamais représenté la ville à distance, selon un procédé qui connaissait alors le succès, mais qu'il s'est inscrit au contraire, et cela assez tôt dans le siècle, dans une vision intimiste du quartier³¹. Ainsi, dans *Scène de rue avec boulangerie près d'un rempart* (Hambourg, U 15) se dessine l'intimité particulière qui va être l'attribut de plusieurs lieux publics. On n'y voit qu'un petit morceau de ciel et le jour s'infiltré dans la rue plus qu'il n'y pénètre. Dans tout cet espace règne une intense quiétude et les personnages semblent absents, saisis, tout en marchant, dans une sorte d'immobilité. La pancarte *Dit huijs ijs te huijr* (cette maison est à louer) confirme mélancoliquement que tout n'est là que cessation, engourdissement en cours et inertie prévisible. Ces rues sont finalement plus closes encore que les courettes et les intérieurs de Pieter de Hooch, car du moins ceux-ci sont-ils accessibles et reliés à l'extérieur, alors que celles-là ne laissent voir le ciel que vers le haut d'un puits et n'ont d'issues que celles par lesquelles leur parviennent les bandes de lumière qui les rendent visibles. Le « puissant sentiment d'intimité » qui est transporté par P. de Hooch « hors du logis dans les petites cours et les jardins », Jacobus Vrel, lui, le « cultive en pleine rue »³².

Le quartier devient alors le cadre intime de l'existence au même titre que la maison. De la même manière, les personnages « apparaissent semblablement murés et enracinés, les uns dans le silence de leurs intérieurs, les autres dans l'immobilité discrète de leurs rues ». À sa fenêtre, un homme en chemise blanche et bonnet rouge semble relier les deux mondes mais d'un air apathique et en donnant un exemple parfait de l'art si rare d'être, si on peut dire, *chez soi dehors*. Cette forme éclatante d'intimité élargie correspond en outre à la promotion du quartier en tant que nouvelle unité d'habitation urbaine. Des études interdisciplinaires ont montré le rôle du voisinage dans la société et la culture des Pays-Bas du XVII^e siècle³³ et sa fonction de structure de base de la vie urbaine représentée par les peintres, ainsi que le contrôle et l'échange social qui sont au cœur de ce système, régissant les liens entre les résidents dans un cadre communautaire qui institue le quartier comme insularité. C'est dans ce contexte que doit évidemment être comprise la présence des personnages de tous ces tableaux, accomplissant les gestes du quotidien, circulant, bavardant, observant, parfois rêvant et plus souvent encore marquant une sorte de pause³⁴ : ils appartiennent aux « voisinages » (*gebuurten*), où ils sont reliés les uns aux autres par un tissu d'associations, de relations, de professions, de proximités, de solidarités et de réciprocités³⁵, aux quartiers où sont exigés, en même temps qu'ils sont prodigués, amitié, unité et honneur. Les scènes de rue de Jacobus Vrel trouvent là leur contexte mais aussi, pour une bonne part, leur signification³⁶. On doit regarder, pour terminer sur ce point, la *Scène de rue avec église en arrière-plan*, de peu antérieure à 1650 sans doute, qui est au Museum of Art de Philadelphie (U 6). Tout concourt là encore à provoquer une sorte d'oppression sourde, avec l'extrême petitesse du morceau de ciel, les rangées hétéroclites de bâtiments, l'écrasante construction, unique chez Vrel, d'un édifice de l'église, l'étroitesse de la rue presque bouchée vers le fond, l'allure médiévale de l'ensemble, liée à un fatras d'éléments et, en ce qui concerne les personnages, le flou ambigu, l'aspect figé ou atone, le profil raide de la femme à droite, le fait que l'homme au centre semble venir vers nous de façon incertaine, la femme au fond habillée de rouge et bleu avec un grand chapeau, irréaliste à force d'être lointaine. La lumière n'arrive guère que comme une simple éclaircie. Comme toujours, et même plus que d'habitude, nous nous trouvons dans cet univers *sans bruit ni geste* caractéristique de Vrel, totalement séparé du nôtre³⁷, avec cette espèce de continuels temps de novembre, d'étonnant *automne pictural* qui paraît sans fin et qui contraste avec le *printemps triomphant* qu'évoque par nature tout siècle d'or.

Les scènes d'intérieur appellent le même constat. À l'inverse des successions et imbrications porteuses de lumière des tableaux de P. de Hooch et de Vermeer, ceux de Vrel consistent en une seule pièce,

souvent vue incomplètement, parfois réduite à un grand mur derrière le personnage. L'effet produit est celui d'une extrême austérité, de telle sorte qu'au lieu d'être comme chez les autres peintres de genre de séduisants lieux de séjour temporaire communicant de toutes les manières possibles avec l'extérieur³⁸ et notamment avec le spectateur, les intérieurs de Vrel apparaissent plutôt comme des retraites quasi définitives, des lieux n'exprimant plus la palette des plaisirs de la quotidienneté mais une forme triste de renoncement sans retour. Un exemple notable en est la *Femme assise sur une chaise à côté d'un tabouret* (New-York, The Leiden Collection, I, 13) qui est sans doute un cas limite, opposable ou symétrique à la *Femme reprisant un bas* (The Bader Collection, Kingston, A 9) : dans le vis-à-vis de ces deux œuvres, nous voyons l'inaction s'étaler face à l'activité. Dans un lieu indéfini et sans repères, une femme nous considère à travers ses paupières presque closes. Elle est, sans raison apparente, cramponnée à sa chaise et elle fixe un point situé sur le plancher, donnant l'impression d'un regard dans le vide. Sur un petit tabouret, un pot en étain et ses annexes jouent le rôle d'une nature morte. L'ensemble dit une inertie mélancolique presque douloureuse tandis que les couvertures sur les jambes ajoutent à ce personnage inattendu un aspect quelque peu maladif³⁹. On ne peut donc pas ne pas penser aussitôt au contre-modèle parfait de l'inaction que représente la *Femme reprisant un bas*, dont le visage et l'attitude expriment une concentration sur la tâche très exceptionnelle chez Vrel. Quoi qu'il en soit, de toute évidence ces personnages solitaires portent d'abord le poids de leur mélancolie. Telle est déjà leur « sombre intimité »⁴⁰, que nous retrouverons dans d'autres œuvres, tantôt plus discrète et tantôt plus forte. L'inaction vrelienne contraste constamment avec les représentations vermeeriennes, où les personnages « font de la musique, lisent des lettres, travaillent, sont aux prises avec le monde par le biais des objets »⁴¹.

Le refuge de l'intimité est souvent montré comme une protection fragile et plusieurs œuvres s'inscrivent dans la lignée de la représentation du déséquilibre et de l'imminence qui paraît alors en plein essor. Un exemple très célèbre, volontiers cité par Paul Claudel, est la *Vieille femme en prière* de Nicolas Maes (vers 1656, Rijksmuseum), où le chat d'un seul coup de patte peut à tout moment réduire à rien le bel agencement de la table et anéantir les biens et les bienfaits qui s'y trouvent posés bien en ordre⁴². Cette instabilité du monde est évoquée dans la *Femme préparant des crêpes à la cheminée* (coll. Part., A 8), où on observe l'oblique du dossier, soulevé du sol, ce qui est certes lié à la position penchée vers l'avant mais aussi discrètement déstabilisateur⁴³. Le tabouret à gauche est à trois pieds, ce qui n'est guère rassurant. Le fond est sombre : on ne distingue pas ce qui est au feu et aucune lumière ne peut entrer, faute d'ouverture. La cuisinière est soulignée par sa coiffe et son châle blanc mais, par contraste, nous butons sur la position de dos, qui une fois de plus empêche de lui donner un visage. C'est ainsi sur fond obscur qu'est suggérée la précarité du monde.

Cette thématique du déséquilibre parcourt toute l'œuvre de Vrel et elle reçoit un statut esthétique supérieur dans les classiques que sont devenus *Femme assise regardant un enfant par la fenêtre* (1656, Fondation Custodia, I 12) et *Femme penchée à la fenêtre* (1654) qui est à Vienne (I 10). La femme assise est dans une pièce assez claire et elle a une main contre la vitre d'une fenêtre intérieure en trois panneaux séparant une zone plus sombre, d'où émerge, juste face à cette main, un visage spectral d'enfant. La fenêtre occupe une moitié de la composition, surmontée d'une collection d'assiettes qui chez Vrel ne sont habituellement pas placées au-dessus des fenêtres. La chaise, ici unique meuble, est déjà dans un déséquilibre marqué, bien plus accentué que dans la préparation des crêpes que nous venons d'évoquer et même à la limite de la rupture et de la chute, dans une position qui a pu être jugée volontairement « peu plausible ». Nous avons là une des plus innovantes et surprenantes créations du peintre, avec le papier froissé au sol qui porte d'habitude sa signature, selon un procédé caractéristique, et surtout avec ce choc considérable entre le clair et le sombre, recoupant le *familier* qui est devant la vitre et l'*étrange* qui se profile derrière elle, marquant si fortement la « séparation d'avec un autre monde » ainsi que « la discordance des deux mondes »⁴⁴. Quoi qu'il en soit, l'art de représenter une femme seule dans une pièce est ici à son plus haut degré, même s'il semble dépasser encore ses limites dans *Vieille femme à sa lecture, un garçonnet derrière la vitre* (Orsay, I 11, 1655), dans la mesure où l'apparition, derrière la vitre, voit la vieille femme de dos et où celle-ci ne peut même pas soupçonner sa présence. La question de la direction du regard est alors cruciale et c'est à propos de ces tableaux qu'on a vu en Vrel « le plus insaisissable et mystérieux des peintres de genre hollandais »⁴⁵. De fait, il met en scène ici un schéma essentiel (et défiant le décryptage) dans lequel l'attention du spectateur est attirée vers un personnage, le plus souvent une femme, qui porte de son côté son attention à un au-delà de la scène que le spectateur ne peut pas voir, créant une étonnante combinaison entre une zone d'activité silencieuse et, comme en écho, une zone d'inactivité plus silencieuse encore⁴⁶.

Dans la *Femme penchée à la fenêtre* (I 10), nous retrouvons la pièce presque démesurément haute avec l'immense cheminée sur la droite, les deux chaises et le tabouret habituels, le manteau suspendu à gauche et du matériel de couture sur la table. Au-delà de ce décor qui est d'une certaine façon familier, toute l'attention est attirée vers la femme penchée par la fenêtre ouverte, et en quelque sorte *de dos face à nous*, de sorte que son visage nous est une fois de plus invisible. La singularité absolue de la scène est que malgré l'énorme système vitré des fenêtres on ne voit finalement presque rien d'identifiable de l'extérieur pourtant lumineux - et qui apparaît donc énigmatique, selon un procédé auquel Vrel recourt avec une certaine insistance⁴⁷ : *Intérieur avec femme et garçonnet, petit enfant épiait depuis l'alcôve* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), *Une femme fait la lecture à un jeune garçon, homme assis près de l'âtre* (Lille, Palais des Beaux-Arts) et *Intérieur, femme à la cheminée* (Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza) sont construits selon ce schéma, où se crée, d'une certaine façon, l'*Unheimlich*, c'est-à-dire ce qui est à la fois *étrange* et *familier*, l'*inquiétante étrangeté* pour reprendre le lexique employé par Freud dans son célèbre article de 1919⁴⁸. Rien n'est à attendre ici du regard des personnages, car Vrel pousse à leur extrême limite les *regards absents*, ces regards où « ce qu'on regarde n'a pas d'importance »⁴⁹, si courants dans les scènes de genre.

L'abondance des scènes centrées sur la fatigue, la maladie, le repos, le sommeil ou l'alitement fait d'autre part de Vrel le peintre d'un monde malade. Certes, le thème des soins et de la médecine est assez courant pendant le siècle d'or mais il est habituellement abordé sous un jour comique ou sentimental, comme chez Jan Steen ou Hoogstraten⁵⁰. Il y a au contraire chez Vrel la représentation d'une lassitude intrinsèque, comme le montre la *Femme assoupie près de la cheminée* de New-York (I 7). Exceptionnellement le visage de cette femme est visible ou en tout cas se devine, de profil, marqué par une certaine pâleur, signe possible de maladie, de fatigue ou de langueur. En même temps, la verticalité du grand oreiller suggère qu'il ne peut fournir qu'un confort limité et donc une faible possibilité de repos qui rendra d'autant plus ardue la récupération. Le soin est plus explicitement visé dans *Mère en couches, deux femmes à ses côtés* (coll. part., A 5). Une femme est dans un lit-cage, dans l'alcôve, tournant vers nous son visage altéré par son état. Un bébé est dans le berceau à côté d'elle. Deux femmes l'assistent : l'une la regarde et se montre à nous de profil, l'autre, penchée et de dos, n'est pas identifiable et s'active d'une manière indistincte devant la cheminée. Originalité qui fait de ce tableau un cas particulier, les fenêtres sont à gauche et c'est donc de la gauche que vient la lumière, comme dans les autres œuvres de Vrel qui traitent de la maladie et du soin, sous le titre commun *Femme au chevet d'un malade* que portent tant l'original que les « répliques » (à Oxford, à Anvers, à San Diego, à Washington)⁵¹.

Les scènes de maternité héritent de la tradition chrétienne et de la voie ouverte depuis longtemps par la représentation de la Sainte-Famille. Les scènes de maladie avec femmes alitées impliquent aussi des personnages qui sont sans doute des soignants et correspondent à une intention plus originale. Le schéma demeure le même dans les répliques de *Femme au chevet d'un malade*, qui s'inscrivent bien dans la lignée du thème, populaire en Hollande, de la maladie⁵². L'aide-soignante est très jeune. La malade est marquée par le découragement et une certaine mélancolie, du moins d'après ce qu'on peut en voir et ce que le tableau nous en dissimule. L'existence d'une série inhabituelle de *répliques* atteste plutôt du succès remporté par l'œuvre et du caractère novateur qu'elle présentait alors, puisqu'elle exprimait une véritable gravité et non pas une simple anecdote comme la plupart des tableaux de l'époque sur ce sujet. On voit parfaitement la représentation épurée du mal et la rigueur toute vermeerienne de la réplique de San Diego⁵³ mais dans toutes les versions s'impose à nous cette aide-soignante de profil, regardant pensive un *dehors* qui une fois de plus nous échappe, dans une attitude qui finit par être non seulement le centre topographique mais l'essentiel du tableau et qui exprime un infini recueillement. Ce *regard au-delà* sur ce que le spectateur ne voit pas, est une constante dans l'œuvre de Jacobus Vrel⁵⁴.

Solitude et silence : le versant crépusculaire de la peinture de genre

Cette peinture métaphorique du mal de vivre caractérise Vrel comme peintre non de l'élan, comme l'ont été tant d'artistes du siècle d'or, mais prophétiquement de la chute. Le tableau précédemment évoqué à propos de son imposant système de fenêtres, *Une femme fait la lecture à un jeune garçon, homme assis près de l'âtre* (I 11) montre comment une tonalité crépusculaire caractéristique et même dans certaines œuvres une désespérance sont présentes aussi dans de classiques scènes de genre au sujet convenu. Ici, une lumière intense entre par les fenêtres à meneaux, mettant en évidence le grand soleil du dehors et en valeur le volume de la pièce, tout en soulignant la tenue du personnage féminin, encore une fois au

centre, et différents objets dont particulièrement certains cuivres. L'intérieur est bourgeois et confortable. L'impression est pour partie celle d'une douce intimité, d'autant que la scène évoque des gestes tendres et constitue un beau moment d'éducation au bénéfice d'un enfant élégant, pendant qu'un homme à droite est présent aux côtés de la femme, selon un schéma plutôt rare dans une scène d'intérieur de Vrel. On ne s'étonne guère, de ce point de vue, que ce tableau ait été attribué successivement à Vermeer, à Pieter de Hooch et à Isaac Koedijck.

Pourtant d'un autre côté quelque chose, si on peut dire, *ne va pas* : les personnages ne communiquent ni entre eux ni avec nous, et « les adultes sont énigmatiques »⁵⁵, puisqu'on ne sait clairement pas ce qu'ils sont, ni si la femme est la mère ou une domestique chargée de la lecture, ni, surtout, ce que fait l'homme à chapeau, assis sur un tabouret et qui s'évanouit dans un troublant contre-jour et finalement nous échappe. L'ambiance sereine de la scène qui a séduit notre premier regard est remise en cause par l'interrogation sourde qui naît de cette présence étrange ainsi que des barreaux aux fenêtres, qui suggèrent d'autres sens et d'autres inconnues possibles, autrement menaçantes que les ambiguïtés inhérentes aux modalités du signifier de toute scène de genre : c'est que le mécanisme de l'inquiétante étrangeté du familier est ici à l'œuvre, comme dans *Intérieur, femme à la cheminée* de Madrid (A 4) ou encore dans *Intérieur avec femme et garçonnet, petit enfant épiant depuis l'alcôve* (Bruxelles, I 14). Dans celui-ci, nous retrouvons l'intérieur hollandais typique selon Vrel, net et ordonné, peut-être plus bourgeois et confortable qu'à l'habitude et, serait-on tenté de dire, innocemment présenté : à première vue il accueille un épisode anodin et la peinture de *genre*, rappelons-le, tient son principal ressort d'une surenchère de l'anodin. Il apparaît néanmoins dans un second temps que l'essentiel nous est ici encore inaccessible : la femme assise vue de dos est absorbée dans le rangement du tiroir de la table qui est, ainsi que son action ou la nature exacte de son geste, entièrement hors de notre vue. Et c'est à juste titre qu'on a rapproché ce mystère du tiroir des textes que Bachelard a consacrés dans sa *Poétique de l'espace* à la dimension intime de la cachette⁵⁶. En vérité, ce qui importe est ce qui est dissimulé dans la profondeur de ce tiroir et, là encore, le sentiment d'étrangeté qui en résulte se communique de proche en proche à d'autres éléments du tableau qui n'avaient pas attiré l'attention d'abord, comme le décor imprécis qui se profile derrière les fenêtres ou bien le regard du jeune garçon tourné vers l'unique fenêtre ouverte - et d'ailleurs pourquoi celle-là ? - attiré par un spectacle que nous ne voyons pas. En ce sens, une bonne partie de l'œuvre de Vrel appelle une lecture de ce type, par découvertes successives qui sont autant de révélations plus ou moins inquiétantes, selon le mécanisme sous-entendu par l'injonction de Constantin Brancusi : « regardez mes œuvres jusqu'à ce que vous les voyez ».

Cette conquête fractionnée du sens ne va pas sans angoisse : il s'agit toujours ou presque toujours de découvrir une réalité ambiguë, de saisir un enchaînement de surprises, de faire sien un monde peuplé de solitudes, bruisant de silences et plein de vide. « À chacune de ses œuvres, il se détourne davantage du monde », disait justement Clotilde Brière Misme⁵⁷. En fait, le *genre* dit ici, au lieu du succès et de l'avenir, « la solitude et la mort », comme le montre la mise en ordre chronologique et organisée en récit de l'œuvre de Vrel. Par exemple, la *Femme penchée à la fenêtre* de Vienne, qui regarde les passants, nous la retrouvons devant la cheminée, en quête de chaleur pour lutter « contre le froid qui l'envahit » ou de repos, ou de sommeil réparateur, ou en train de rêver, puis plus tard « mourant dans le lit où elle est peut-être née [...], veillée par sa petite fille à moins qu'il ne s'agisse d'une servante indifférente ». C'est dans ce cas un geste d'au revoir à sa descendance qu'il faut voir dans la *Femme assise regardant un enfant par la fenêtre* (I 12), dont la chaise en déséquilibre « tombera pour ne jamais se relever ». Tout un ensemble d'œuvres s'inscrit ainsi dans une vision tragique de la destinée solitaire des hommes⁵⁸.

Cette solitude est représentée d'un point de vue moins métaphysique dans d'autres tableaux. Dans les intérieurs, c'est une solitude absolue que portent *Intérieur, femme à la cheminée* de Madrid (A 4) et *Homme assis à la fenêtre et lisant une lettre*, New-York (I 9). Une solitude en quelque sorte relative ou de fait est en revanche dans *Intérieur avec femme et garçonnet, petit enfant épiant depuis l'alcôve* de Bruxelles (I 14), ou dans *Femme assise regardant un enfant par la fenêtre* (I 12). Enfin, la solitude est paradoxalement soulignée par divers moyens dans des scènes à plusieurs personnages en raison de l'action qui est représentée, comme dans *Femme au chevet d'un malade*, d'Anvers (I 8), ces actions étant d'autre part en nombre restreint, autour de trois ou quatre axes : la lecture et l'éducation des enfants, le soin, le repos et l'accompagnement (garde-malades, accouchement, etc.) et les activités diverses, parfois imprécises, autour de la cheminée, enfin plus rarement la couture (A 9, *Femme reprisant un bas*). Le plus souvent, la solitude est soulignée par le décor : si nous revenons à la *Femme assoupie près de la cheminée* (I 7), par exemple, nous la voyons nettement mise en relief par la chaise attendant une compa-

gnie mais désespérément vide, bien en évidence à droite du tableau, près des chats hautement mutiques et en ce sens absents. On observe que le procédé de la chaise vide est repris à l'identique dans la *Femme assise à la cheminée* (A 7)⁵⁹.

Par ailleurs, les scènes de rue, qui représentent une vie urbaine par nature autrement peuplée que les intérieurs presque déserts ne donnent pas moins qu'eux un sentiment de solitude et même le confirment voire, paradoxalement, l'aggravent. Nous avons vu les personnages de ces scènes de rue, si souvent - et si justement - analysés comme étant des « automates » ou des « poupées »⁶⁰, créatures sans profondeur quoique non sans mystère, destinées à suggérer l'action en cours ou l'état des choses à un instant donné. Au vu de leur disposition diverse et savante dans les rues, sur les places, aux fenêtres ou devant les boutiques et échoppes, ils sont porteurs d'un sens qui reste à déchiffrer, mais ils révèlent que « la vie quotidienne n'est pas forcément joyeuse » et que « très souvent elle est étouffante : une répétition de gestes devenus mécaniques, un enlèvement dans les soucis sans possibilité de relever la tête, un épuisement des forces dans le simple but d'entretenir l'existence »⁶¹. Cette dimension désespérante du quotidien est incontestablement présente dans la presque totalité de l'œuvre de Vrel, à l'opposé de la « tendresse pour le réel » et de « la déférence presque servile au grain du quotidien » qui sont toujours, croit-on, au cœur de la peinture de genre⁶².

Solitaires, les personnages vreliens sont aussi splendidement anonymes et au sens propre du terme insignifiants, et surtout impénétrables et silencieux⁶³ au point de sembler par moments interchangeables. Ils partagent, pour la plupart, « l'attente silencieuse » qui est le propre des personnages des scènes de genre et surtout au plus haut point de Vermeer⁶⁴. À vrai dire, le silence des tableaux de Vrel est le double inséparable de l'inactivité ou de l'inertie qui en est fondamentalement le sujet. Tout ce qu'il pourrait y avoir d'activité dans ces scènes, tant urbaines que domestiques, est saisi dans un moment de pause ou d'interruption, dans ce qu'on a pu appeler parfois un *arrêt sur images*. Si nous reprenons n'importe laquelle des œuvres que nous avons citées, nous pouvons vérifier que tout comme dans une nature morte, le monde, selon le mot de Svetlana Alpers, « est réduit au silence pour être totalement soumis à l'observation »⁶⁵. Même le thème de la lecture reste conforme à ce principe : la *Vieille femme* d'Orsay (I 11) fait une lecture *muette*. De toute manière elle ne communique pas avec le garçon qui se profile derrière la vitre et le fait que la pièce aux murs blancs soit la plus vide de tous les intérieurs de Vrel suggère à elle seule, au-delà d'une absence d'écho, un parfait silence. Quant à l'autre lecture, celle du tableau qui est à Lille, elle peut bien se faire à haute voix mais elle impose alors le silence de l'enfant et du personnage évanescents comme étant sa condition même.

D'une certaine manière, ce mécanisme de silence induit par l'existence d'une activité sonore est présent également dans le très riche et important tableau *Intérieur d'une église réformée pendant l'office* qui est à Steinfurt (A 10). Nous sommes dans une église protestante, sans aucun doute imaginée, et pendant un office de nuit assez étonnant qui est peut-être consacré à une pénitence avant synode⁶⁶. C. Brière-Misme qui a été une des premières à en parler avait remarqué d'emblée, d'une formule souvent citée, que « l'indépendance de Vrel paraît déjà ici, et certains de ses goûts : la mise en page simple, l'espace limité, dont il tirera des effets imprévus et captivants ». L'interprétation est cependant complexe, compte tenu d'allusions difficiles à déchiffrer mais qui montrent que l'œuvre porte un message religieux : d'une part les croissants dorés placés au-dessus de la chaire, qui renvoient sans doute au slogan « plutôt turcs que papistes », en honneur pendant la guerre contre l'Espagne, d'autre part la présence de personnages venus écouter la prédication revêtus d'habits monastiques, qui apportent une référence, tout aussi inattendue, au catholicisme. En outre, non seulement ce tableau est radicalement différent de tous les tableaux d'architecture que sont les peintures d'église de la même époque⁶⁷, mais il a un caractère qui le rend unique : il montre un office protestant de nuit dans un intérieur éclairé de cierges, manifestant donc de façon encore plus ardente le recueillement, ici forme de silence sacré s'offrant à l'écoute de la Parole.

Ainsi, l'œuvre de Jacobus Vrel, un *contemporain* qui décline la solitude et le silence jusqu'à un étourdissant sentiment de vide tant de l'espace que du temps⁶⁸, dit d'une façon effectivement singulière les aspects les plus sombres du brillant siècle d'or. Et c'est en ce sens qu'elle constitue une éclairante énigme, réalisant pleinement la fonction sartrienne de l'art, qui est d'assurer le « dévoilement libre d'un aspect du monde à travers un objet imaginaire »⁶⁹.

Liste des tableaux de Jacobus Vrel⁷⁰

Scènes urbaines

- U, 1 - *Scène de rue animée*, Alte Pinakothek, Munich, (1).
- U, 2 - *Boulangerie et échoppe de drapier à l'angle d'une rue*, collection particulière, New York, (16).
- U, 3 - *Deux femmes conversant par une porte fermière*, collection particulière, (18).
- U, 4 - *Deux passants à l'angle d'une maison*, collection particulière, (17).
- U, 5 - *Place avec une boulangerie et une église en arrière-plan*, Wadsworth Atheneum, Hartford, (9).
- U, 6 - *Scène de rue avec église en arrière-plan*, Philadelphia Museum of Art, (2).
- U, 7 - *Scène de rue avec une boulangerie près d'un rempart*, collection particulière, (10).
- U, 8 - *Scène de rue, un homme et une femme discutant*, collection particulière, New-York, (5).
- U, 9 - *Scène de rue, deux clochers en arrière-plan*, collection particulière, New-York, (6).
- U, 10 - *Deux hommes conversant dans une rue*, Steinfurt, collection des princes de Bentheim, (15).
- U, 11 - *Deux femmes conversant par une fenêtre*, Worms, Museum Heylshof, (19).
- U, 12 - *Scène de rue, femme assise sur un banc*, Amsterdam, Rijksmuseum, (4).
- U, 13 - *Rue donnant sur un passage voûté, deux moins devant un porche*, collection particulière, Allemagne, (14).
- U, 14 - *Scène de rue, trois personnages devant une auberge*, Oldenburg, Landesmuseum, (8).
- U, 15 - *Scène de rue avec une boulangerie près d'un rempart*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, (11).
- U, 16 - *Maisons près d'un rempart, deux personnes s'éloignant*, collection Rose-Marie et Eijk de Mol van Otterloo, (12).
- U, 17 - *Maisons près d'un rempart, deux personnes s'éloignant*, collection particulière, (13).

Scènes d'intérieur

- I, 1 - *Femme à la cheminée*, Amsterdam, Rijksmuseum, (40).
- I, 2 - *Intérieur avec femme au baquet et un enfant*, Heino, Museum de Fondatie, Kasteel Het Nijenhuis, (45).
- I, 3 - *Intérieur, femme peignant une fillette, un garçon près de la porte*, Détroit, Detroit Institute of Arts, (30).
- I, 4 - *Femme au chevet d'un malade*, Washington, National Gallery of Art, (28).
- I, 5 - *Femme au chevet d'un malade*, Oxford, Ashmoleon Museum, University of Oxford, (27).

- I, 6 - *Vieil homme dans son cabinet de travail*, The Orsay collection, (33).
- I, 7 - *Femme assoupie près de la cheminée*, New York, The Leiden Collection, (38).
- I, 8 - *Femme au chevet d'un malade*, Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, (26).
- I, 9 - *Homme assis à la fenêtre et lisant une lettre*, New-York, Naumann Fine Art, (34).
- I, 10 - *Femme penchée à la fenêtre*, Vienne, Kunsthistorisches Museum Wien, (21).
- I, 11 - *Vieille femme à sa lecture, garçonnet derrière la vitre*, The Orsay Collection, (35).
- I, 12 - *Femme assise regardant un enfant par la fenêtre*, Paris, Fondation Custodia, (36).
- I, 13 - *Femme assise sur une chaise à côté d'un tabouret*, New-York, The Leiden Collection, (44).
- I, 14 - *Intérieur avec femme et garçonnet, petit enfant épiant depuis l'alcôve*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (22).

Autres œuvres⁷¹

- A, 1 - *Scène de rue, femme portant une corbeille*, collection particulière, (7).
- A, 2 - *Scène de rue, trois personnes discutant devant l'échoppe d'un barbier*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, (3).
- A, 3 - *Une femme fait la lecture à un jeune garçon, homme assis près de l'âtre*, Lille, Palais des Beaux-Arts, (23).
- A, 4 - *Intérieur, femme à la cheminée*, Madrid, Collection Carmen Thyssen- Bornemisza, (24).
- A, 5 - *Mère en couches, deux femmes à ses côtés*, collection particulière, (25).
- A, 6 - *Femme assise montrant une étoffe à une fillette, personnages derrière la vitre*, collection particulière, (37).
- A, 7 - *Femme assise à la cheminée*, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, (39).
- A, 8 - *Femme préparant des crêpes à la cheminée*, collection particulière, (42).
- A, 9 - *Femme reprisant un bas*, Agnes Etherington Art Center, The Bader Collection, Kingston, Ontario, Canada (43).
- A, 10 - *Intérieur d'une église réformée pendant l'office*, Steinfurt, collection des princes de Bentheim, (47).
- A, 11 - *Paysage avec deux hommes et une femme conversant*, Kunsthistorisches Museum Wien, (48).
- A, 12 - *Étude de deux femmes*, Alkmaar, Kunsthandel Bijl-van Urk, (49)⁷².
- A, 13 - *Intérieur avec une femme se penchant par une porte fermière*, localisation inconnue, (20)⁷³.

¹ On trouvera à la fin de cet article (pp. 10-11) une liste des tableaux de Jacobus Vrel. Les renvois aux œuvres sont faits avec la numérotation particulière de cette liste, de U 1 à U 17, de I 1 à I 14 et de A 1 à A 13 (sur ce classement, cf. note 70 p. 14).

² Sur cette question, cf. J. Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001 et J. Lombard, *Peinture et société dans les Provinces Unies, 1609-1672, analyse du discours traditionnel de l'histoire de l'art*, Strasbourg, 1979.

³ Sur Vermeer, cf. Vermeer de P. Roelofs et G. J. M. Weber, Rijksmuseum/Hannibal Books, 2003. Pour ce qui concerne sa « sortie de l'ombre » après l'éclipse des XVIII et XIXe siècles, voir notamment pp. 26-41.

⁴ Cf. sur ce point J.-Clet Martin, *Bréviaire de l'éternité. Vermeer et Spinoza*, éditions Leo Scheer, 2011.

⁵ Ce sont les termes utilisés par Pieter Roelofs, *op. cit.*, p. 36.

⁶ La formule est utilisée par Thoré-Bürger en 1866 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à un moment où on ne savait encore presque rien de Vermeer. À la même époque, le critique d'art Jean-Louis Vaudoyer, ami de Proust, intitule pour les mêmes raisons une série d'articles « Le Mystérieux Vermeer » : cf. sur ce point l'analyse de Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 9 sq.

⁷ Vermeer, *Vue de Delft*, 1660-1661, La Haye, Mauritshuis.

⁸ C'est ce que se dit Bergotte juste avant de mourir, après avoir vu le fameux « petit pan de mur jaune ».

⁹ Cf. de nouveau Vermeer, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁰ Voir par exemple la somme que constitue le Vermeer, *une biographie. Le peintre et son milieu* de J. M. Montias, éditions Adam Biro, Paris, 1990. On lit pourtant dans l'étude de Norbert Schneider *Vermeer, 1632-1675 ou les sentiments dissimulés*, Taschen, 2005, qu'on « connaît peu de choses de la vie de Vermeer » (donc énigme relative, en ce sens).

¹¹ Cf. la définition par Gabriel Marcel du mystère comme « problème qui empiète sur ses propres données », particulièrement utile dans le déchiffrement d'une œuvre dont l'auteur est presque inconnu. Vrel est présenté comme « aujourd'hui pratiquement inconnu » dans le catalogue raisonné de l'exposition de 2023, notamment à la Fondation Custodia. Voir aussi dans *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle*, déjà cité, le chapitre consacré à l'avènement de la peinture de genre, intitulé précisément « La chronique et l'énigme », pp. 33-52.

¹² Sur les composantes si entrelacées du « mystère Vrel », voir le chapitre ainsi nommé par Bernd Ebert, Cécile Tainturier et Quentin Buvelot dans *Jacobus Vrel, peintre du mystère*, Hirmer (Munich), 2021.

¹³ Sur l'idée de genre et la dynamique nouvelle que la peinture de genre et spécifiquement Vermeer instaure au cœur de l'art du siècle d'or, cf. J. Lombard, *Peinture de genre et genres picturaux dans les Pays-Bas du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan. Sur l'intégration de Vermeer et de Vrel dans le discours général de l'histoire de l'art, voir la grande étude classique de S. Slive, J. Rosenberg et E. H. Ter Kuile, *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, Harmondsworth, 1966.

¹⁴ Cf. *Peinture de genre et genres picturaux*, cité ci-dessus, pp. 75-148. Claudel parlait d'un monde où « toute chose est en proie à la patience » (*Introduction à la peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 27 et 6).

¹⁵ Cf. la contribution de Piet Bakker « Qui était Jacobus Vrel ? » dans *Jacobus Vrel, peintre du mystère, op. cit.*, pp. 41-47.

¹⁶ Voir à la fin du texte la « liste des tableaux de J. Vrel » établie en fonction de ces catégories.

¹⁷ Sur les tableaux qui ne sont ni urbains ni domestiques, voir plus loin la liste « autres œuvres », notamment A 10 et A 11.

¹⁸ Cf. sur ce point, et notamment sur la riche diversité des approches du paysage urbain pendant toute la période, P. Roelofs, « Vers la ville », in *Jacobus Vrel, peintre du mystère, op. cit.*, pp. 140-143.

¹⁹ M. Brion, *L'âge d'or de la peinture hollandaise*, Meddens, Bruxelles, 1964, p. 132 sq.

²⁰ Voir par exemple I 4 et I 5, aux contenus analogues.

²¹ Cf. sur cette question l'analyse ancienne mais très riche du petit livre *Chez soi*, introduit par Ursule Bruns, Desclée de Brouwer, Paris, 1953 et notamment p. 4 sur la « vie grandiose et inépuisable » et « l'insondable plénitude de vie » représentées avec des moyens minuscules, comme dans une permanente litote.

²² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot et Rivages, Paris, 2008, pp. 11, 21, 22.

²³ *Muse baroque*, 24 juillet 2023.

²⁴ Ces personnages dont on ne peut évidemment pas interpréter la physionomie (cf. le terme *Rückenfigur*) sont des cas extrêmes de rétention d'indices compromettant l'interprétation de ce qui est représenté. Cf. Ph. Descola, *Les Formes du Visible*, Paris, Seuil, 2021, pp. 510-511, sur l'intéressante idée de l'*indécidabilité* comme étant en réalité le « vrai sujet du tableau ».

²⁵ Cette vision est « complètement étrangère au genre perspectiviste » de Saenredam, de Berkheyde ou de van der Heyden.

²⁶ Cf. sur ce point les remarques de Bernd Ebert dans sa contribution « Ruelles étroites, pièces dépouillées, silence méditatif », in *Jacobus Vrel, op. cit.*, particulièrement pp. 49-59 et précisément p. 51 sur la lignée de Pieter Saenredam.

²⁷ Sur ce terme et sur l'invention d'une *peinture du seuil*, voir l'importante contribution faite d'un point de vue géographique par J.-F. Starzac et Rémy Knafou « Les figures du seuil dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle », publiée par l'Université de Genève (<https://archive-ouverte.unige.ch>). Le seuil « ne se définit que par son rapport à l'espace public, avec lequel il entretient une dialectique complexe d'ouverture et de fermeture dont le seuil, matériel ou symbolique, est la transcription ». Il est très fréquemment représenté par la peinture de genre (seuil entre vestibule et rue, porte et entrée, arrière de la maison et ses accès, vestibule ou *voorhuis*). Voir p. 8 les remarquables « scènes de seuil » de J. Ochtervelt puis, p. 15 et suiv., l'analyse de la fonction de représentation de l'espace social de la peinture de genre à travers cette thématique du seuil. Voir par exemple comment le littoral et les plages sont constitués en interface dans « Scènes de plage dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle : l'entrée de la plage dans l'espace des citadins », de Rémy Knafou, *Mappemonde* 58, 2000. 2. La plage, devenue thème ou sous-thème de la peinture de genre, est érigée en espace intermédiaire par excellence, en « interface entre la terre et la mer » s'opposant comme le dedans et le dehors et en montrant la confrontation et donc d'une certaine façon l'unité.

²⁸ Les scènes urbaines s'inscrivent dans la tradition, ancienne aux Pays-Bas, de représentation de la ville, d'abord comme fond de la scène principale comme dans *Saint-Luc peignant la Madone* de R. van der Weyden (Musée des Beaux-Arts, Rennes). Sur l'évolution de la ville comme thème et sur l'attachement à la ville et sur le paysage urbain comme consubstantiels à l'existence néerlandaise au XVIIe siècle, cf. *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse Stadsgezicht in de 17e eeuw* de Carry van

Lakerveld, Amsterdam, 1977. On notera les trois orientations de la peinture urbaine de genre au siècle d'or : le monumental, le décoratif et, chez Jacobus Vrel notamment, l'intime.

²⁹ Cf. *Jacobus Vrel, op. cit.*, p. 84 : « la combinaison de ces motifs suggère [...] un message politico-religieux qu'il ne nous est plus possible de décrypter ». Des moines sont également visibles dans *Place avec une boulangerie et une église en arrière-plan*, tableau qui est à Hartford (U 5).

³⁰ Cette analyse est faite par T. Todorov à propos de P. de Hooch, qui peint « le dehors comme s'il s'agissait d'un dedans », grâce à « l'espace intermédiaire qu'est la cour, transition entre la maison et le monde », *Éloge du quotidien, op. cit.*, p.88. Le point de vue est différent dans *Les musiciens de rue* d'Ochtersvelt (Musée de Saint-Louis) où la quiétude de l'intérieur contraste vivement avec le tumulte du dehors : maison vertueuse et rue lieu de perdition (p. 30).

³¹ Au sens où C. Brière-Misme étudie les « intimistes hollandais », et, à propos de Vrel, « l'espace fermé, limité dont il tirera des effets imprévus et captivants », cf. « Un intimiste hollandais, Jacob Vrel », *Revue de l'art ancien et moderne* 68, 1935.

³² C. Brière-Misme, *op. cit.*, p. 111.

³³ Cf. par exemple Linda Stone-Ferrier, *The Little Street : the Neighbourhood in Seventeenth-Century Dutch Art and Culture*, Yale University Press, 2022.

³⁴ Cf. Linda Stone-Ferrier, « Glimpse, Glances, and Gossip : Seventeenth-Century Dutch Paintings of Domestic Interiors on Their Neighbourhood's Doorstep », *Revue d'art canadienne*, vol. 45, numéro 2, 2020. Cette analyse des « aperçus, regards et commérages » montre le rôle croissant des quartiers dans la vie quotidienne aux Pays Bas et son lien avec la peinture de genre.

³⁵ Sur le voisinage comme « capital social » et sur ce que signifie alors « résider dans une rue », cf. H. Decenlaer et Marc Jacobs, « Les implications de la rue : droits, devoirs, conflits dans les quartiers de Gand (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002/3 (n° 49-3), pp. 26-53.

³⁶ Cf. Linda Stone-Ferrier, « Jacobus Vrel's Dutch Neighbourhood Scenes », *Midwestern Arcadia, Essays in Honor of Alison Kettering*, Carleton College, 2014.

³⁷ Voir sur cette question l'analyse de P. Sterckx dans *Le monde de Vermeer*, Paris, PUF, 2009, p. 13 et suivantes (« Ah vous étiez là ? » semble dire la *Jeune fille au turban*).

³⁸ On rappellera que les lettres elles-mêmes sont, chez Vermeer notamment, des liens symboliques avec l'extérieur. Voir par exemple J. Lombard, « L'éternel et l'éphémère. Six lettres de Vermeer sur le mal du temps », *Revue Bat' Carré*, n° 3, août-septembre-octobre 2016.

³⁹ Par ailleurs, un trait particulier de l'œuvre de Vrel est que la femme est représentée très souvent à l'extérieur, alors qu'elle est presque toujours, ou en tout cas très majoritairement, dans la peinture des Provinces Unies, représentée à la maison.

⁴⁰ Nous empruntons cette formulation au texte d'Agamben déjà cité (cf. p. 22 note 4).

⁴¹ Cf. P. Hulten, *Vermeer et Spinoza*, Paris, L'échoppe, 2002, p. 51 sq. Quelques scènes « d'action » chez Vrel, comme *Intérieur avec baquet et un enfant* (I 2), ou les rares représentations de tisserand dans son atelier, assez répandues à l'époque.

⁴² Cf. Paul Claudel, *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, pp. 123-126 et notamment p. 125, à propos du tableau de Nicolas Maes : « il y a dans beaucoup de tableaux hollandais à la fois immobilité et mouvement, un état d'équilibre miné par l'inquiétude, dans l'espèce la patte avide du chat ».

⁴³ Un tel mouvement est seulement amorcé dans *Femme assise à la cheminée* du Musée de l'Ermitage (A 7).

⁴⁴ Cf. les remarques de Karin Leonhard « Espaces sans clef, Jacobus Vrel et la modernité » in *Jacobus Vrel, op. cit.*, pp. 113-125. Ces tableaux qui seraient tardifs apparaissent comme des variations sur le thème *l'espace vide rempli d'espace intérieur*.

⁴⁵ Marjorie Wieseman, citée dans *Jacobus Vrel, op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ P. Hulten oppose les intérieurs inertes de Vrel et ceux de Vermeer, « parfaitement clos et rationnels » et qui « ne donnent aucune impression de renfermement, empreints d'une tonalité d'immatériel et d'infini » (*Vermeer et Spinoza, op. cit.*, p. 69).

⁴⁷ Respectivement I 14, A 3, A 4.

⁴⁸ Cf. Freud, *L'inquiétant familier*, Paris, Payot, 2011. Voir l'analyse de Karin Leonhard sur la manière dont chez Vrel « le monde intime peut devenir étranger et même inquiétant » dans « Espace sans clef », in *Jacobus Vrel op. cit.* p. 113.

⁴⁹ Cf. André Scala, *Pieter de Hooch*, Paris, Séguier, 1991, p. 25 et plus généralement tout le chapitre « Les regards absents ».

⁵⁰ Sur ce thème dans la peinture hollandaise de genre, cf. Ch. Brown, *La peinture hollandaise de genre au XVIIIe siècle*, De Bussy-Vilo-Paris, 1984, pp. 94-98.

⁵¹ Sur les prototypes et les répliques dans les œuvres de Vrel, cf. l'étude qui leur est consacrée dans *Jacobus Vrel, op. cit.*, p. 93 et suivantes.

⁵² Cf. aussi, sur le thème de la maladie et la mort dans la Hollande d'alors, frappée par les épidémies et des conditions sanitaires défavorables, P. Zumthor, *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, Paris, Hachette, 1959, pp. 169-182.

⁵³ *Femme assise devant une alcôve*, San Diego Museum of Art, n° 29 du catalogue raisonné du *Jacobus Vrel, op. cit.*

⁵⁴ Nous l'avons rencontré par exemple dans *Intérieur, femme peignant une fillette, un garçon près de la porte* de 1646 (Détroit, I 3). D'autre part, sur le regard vers l'extérieur chez Vrel, voir le chapitre « The Look Outwards » de la thèse de Danielle Dufort *Unearthing « Jacobus Vrel » : un petit maître, un intimiste, a painter buried in histories*, p. 199 et suiv. (consultable en ligne).

⁵⁵ Cf. la fiche proposée par le Palais des Beaux-Arts de Lille où se trouve le tableau.

⁵⁶ Cf. *Jacobus Vrel op. cit.* p. 116 et G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

⁵⁷ *op. cit.*, p. 168.

⁵⁸ Ce classement chronologique imaginaire est emprunté à l'étude de Jacques Darriulat sur « l'intérieur » dans la « peinture hollandaise », consultable en ligne.

⁵⁹ D'autres œuvres de Jacobus Vrel semblent, par le sujet au moins apparent qu'elles traitent, contredire cette dénonciation de la solitude. C'est le cas notamment du *Paysage avec deux hommes et une femme conversant*, Vienne, Kunsthistorisches Museum Wien (A 11) qui représente une rencontre et possiblement une conversation entre un couple et un passant. Ce tableau longtemps attribué à Lingelbach, de la deuxième génération des *Bamboccianti*, est un étonnant paysage à l'italienne bien qu'à personnages vreliens et ne semble guère de nature contredire l'évocation de la solitude des autres tableaux. Il en est de même de *Étude de deux femmes* d'Alkmaar (A 12) où les deux personnages sont également dans un face à face mais où la frontalité radicale de

leurs positions respectives transforme leur rencontre en une énigme indéchiffrable, les montrant finalement à la fois voisins et solitaires.

⁶⁰ Voir l'intéressant rapprochement fait par Karin Leonhard, *op. cit.*, pp. 118-123, entre ces « automates » et le texte célèbre de la *Deuxième Méditation* de Descartes : « des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes [...] et cependant que vois-je de cette fenêtre sinon des manteaux et des chapeaux ».

⁶¹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 148.

⁶² Ph. Descola, *op. cit.*, p. 498.

⁶³ Vrel à l'opposé de Terborch, par exemple, ne livre jamais une psychologie des personnages. Cf. sur ce point S. Deslandes, *Les stratégies visuelles chez Vermeer ou le paradoxe du spectateur*, p. 28 (consultable en ligne).

⁶⁴ Cf. S. Deslandes, *op. cit.*, p. 30, où cette attente silencieuse est présentée comme « caractéristique de la moralité baptiste ».

⁶⁵ S. Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University Press, 1983, p. 199. D'autre part, l'œuvre de Vrel redéfinit d'une certaine façon, en effet, la frontière genre-*stillleven*.

⁶⁶ Sur ce tableau et son interprétation, voir l'analyse approfondie qu'en font Dirk Jan de Vries et Boudewijn Bakker dans leur article « Jacobus Vrel à Zwolle », in *Jacobus Vrel*, *op. cit.*, pp. 75-87.

⁶⁷ On peut voir cependant des églises avec sermon ou cérémonie en cours, comme par exemple *Intérieur d'église avec tombe fraîchement ouverte* (Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen) ou *Intérieur d'église pendant un sermon* (Londres, National Gallery) d'Emmanuel de Witte. Ces sujets d'architecture sont en même temps des représentations de la vie sociale.

⁶⁸ Cf. B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 568 et suivantes sur « l'absence d'ouverture du temps » comme caractère propre de la peinture de genre, du fait que la quotidienneté entraîne « la monotonie du recommencement ». Le temps fermé et vide est associé chez Vrel à l'espace également fermé et vide.

⁶⁹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 2008, préface, p. IV.

⁷⁰ Cette liste répartit les œuvres en trois catégories, les scènes urbaines (U), les scènes d'intérieur (I) et les tableaux échappant à cette classification, indiqués sous la dénomination « autres tableaux » (A). En revanche, pour les scènes urbaines et les scènes d'intérieur, la présentation est chronologique, inspirée principalement des données apportées par Peter Klein, pp. 128 à 133 du « catalogue raisonné et commenté » *Jacobus Vrel, peintre du mystère*, publié par Hirmer, 2021. De manière générale, on a considéré cet ouvrage comme la référence la plus récente, notamment en matière d'attribution, de datation, et d'identification du peintre, si incertaines que soient encore certaines données. On a consulté aussi, entre autres sources, l'intéressant (mais antérieur) catalogue raisonné de Danielle Dufort, inspiré de la documentation de la bibliothèque Witt à l'Institut Courtauld de Londres. Dans le présent article, chaque tableau est désigné par l'abréviation de sa catégorie (U, I ou A), son rang chronologique supposé (1, 2, etc.), son titre et son appartenance à un musée ou une collection. Le titre retenu est celui du catalogue édité par Hirmer, le numéro sous lequel il figure dans cet ouvrage étant cité à la suite entre parenthèses.

⁷¹ On trouvera ici, désignés par la lettre A, les scènes de rue et les scènes d'intérieur dont la date n'a pas été estimée ainsi que les tableaux qui n'appartiennent pas à l'une ou l'autre de ces deux catégories.

⁷² Cette « étude » ainsi nommée, sans doute, parce qu'elle n'est à proprement parler ni scène de rue ni scène d'intérieur, est par ailleurs datée (1616).

⁷³ Il s'agit d'une gravure reprenant partiellement un tableau vendu initialement pour un Vermeer.