

VELASQUEZ ET VERMEER

LES SENTIERS DE LA GLOIRE



DES DESTINS SANS RAPPORT MAIS DES COMMUNAUTÉ D'INTÉRÊTS

- Vermeer et Vélasquez ont évolué dans des contextes presque opposés, ils avaient un talent très personnel et ne se sont jamais connus ni influencés. Pourtant ils eurent parfois des problématiques similaires, qu'ils ont traitées avec leurs moyens, ce qui a donné des tableaux différents mais qu'il est intéressant de juxtaposer.

- Les deux peintres étaient ambitieux (comme Rembrandt auquel on peut aussi les comparer. Mais à la différence de celui-ci, ils ne se sont jamais mis en scène, sauf une fois, pour **affirmer la valeur de leur art**)
- Vélasquez vivait dans un pays latin, influencé par le baroque romain, et notamment Caravage, qui a inventé le « **ténébrisme** » (faire surgir des figures de l'obscurité et les exposer en pleine lumière pour souligner un drame). Vermeer de son côté, vivait dans un pays qui découvrait les sciences, et notamment **l'optique**. A ce titre il s'intéressa beaucoup à la **diffusion de la lumière**
- Vélasquez et Vermeer ont peint la vie quotidienne, notamment le **travail manuel**, et des **natures mortes**
- Ils ont eu tous deux recours au « **tableau dans le tableau** », avec des intentions différentes
- Ils sont été de grands **portraitistes**, Vélasquez surtout, par obligation professionnelle
- Ils ont utilisé des **jeux de miroir** dans leurs tableaux, rendant ambigu le sens de ceux-ci



DEUX CHEFS-D'OEUVRE: « LES MÉNINES » ET « L'ART DE PEINDRE »

Vélasquez « les Ménines », 1656



- Dans chacun de ces tableaux l'auteur affirme son art en se représentant en train de peindre.

Vermeer « l'art de peindre », 1666?



- Dans les « Ménines », Velasquez se peint en train de peindre un sujet qu'on ignore.
- Dans « l'Art de peindre » Vermeer se peint de dos, avec pour sujet la muse Clio (qui tient un livre et une trompette signe de gloire et de renommée, peut être celle du peintre!)

LES MÉNINES

- Velasquez à gauche, le pinceau à la main, fait une pause et regarde le couple royal (reconnaisable dans le miroir). Mais celui-ci est-il le sujet du tableau dont on ne voit que le cadre de dos, ou sont-ce l'infante et ses dames de compagnie?
- En se plaçant dans le tableau, bien en vue, et en mettant le spectateur à la place du couple royal, Velasquez crée un effet saisissant, une véritable innovation dans la peinture. On a l'impression qu'il nous peint! Mais en fait, on ne sait pas qui est le sujet du tableau auquel travaille le Vélasquez représenté, deuxième innovation!
- Première hypothèse : le couple royal est le sujet du tableau caché: il est sur une estrade que l'on ne voit pas, et Velasquez est en train de les peindre. L'infante Marguerite et sa suite sont arrivées par la porte au fond et viennent saluer le couple.
- Deuxième hypothèse : le couple et sa suite sont dans l'encadrement d'une porte que regardent tous les personnages du tableau. Velasquez s'est arrêté de peindre, l'infante qui était en train de poser s'est retournée et regarde ses parents. Une suivante lui propose de quoi se rafraichir durant cette pause. C'est sans doute cette hypothèse la plus vraisemblable.

Couple royal

Velasquez

Infante



MENINES (DÉTAIL)

- Initialement Velasquez et le cadre à gauche n'apparaissaient pas. Un courtisan était à leur place, se penchant sur l'infante. Celle-ci était la seule héritière, et le tableau était un témoignage du beau parti que représentait la future reine d'Espagne. Mais durant l'année 1656 un héritier mâle était né, de sorte que l'infante n'était plus le centre de la cour

Élément rajouté

- Velasquez eut alors l'idée géniale de se représenter, et de faire un tableau dans le tableau. Mais il n'a pas pu prendre cette initiative sans l'assentiment du roi, son ami. Celui-ci était sans doute flatté et amusé d'apparaître caché, juste révélé par son image floue dans le miroir
- Le tableau traduit aussi l'atmosphère de la cour en Espagne, empesée, soumise à une étiquette rigide, où tout tourne autour de la famille royale. L'infante apporte un peu de fraîcheur, mais elle est déjà consciente de son rôle.
- Les nains sont chargés de la distraire, le garçon donne un coup de pied au chien paisiblement étendu devant. Les suivantes (Menines) sont là pour la servir.



MÉNINES, DÉTAIL (2)

- Velasquez accorde les blancs, les gris, les bruns et un peu de rouge dans les costumes des personnages.
- Les rideaux ont été tirés sauf pour une fenêtre qui éclaire l'infante. C'est elle qui prend toute la lumière, et Velasquez la peindra plusieurs fois. Elle est bien le cœur du tableau
- En effet, pour autant qu'on puisse en juger, le point de fuite se situe au dessus de sa tête, entre le miroir et la porte, confirmant sa centralité dans la composition.



LA PROFONDE ORIGINALITÉ DES MENINES

- Ce tableau imposant, profondément original par son sujet et sa composition, témoigne de la grande **liberté** de Velasquez, pourtant simple artisan au service exclusif d'un roi tout puissant. Arriver à se représenter dans l'entourage direct de la famille royale était une gageure pour quelqu'un qui n'était même pas noble au moment où il l'a peint (il le deviendra plus tard, ce dont témoigne la Croix de Saint Jacques qu'il porte sur son costume, et qui a été ajoutée après, peinte par le roi lui-même après la mort du peintre, selon la légende).
- Le tableau combine plusieurs motifs qu'il reprend dans ses autres œuvres : le portrait officiel, le miroir, le tableau dans le tableau, le ténébrisme. Il est le témoignage presque unique (on en verra un autre plus loin) de l'extraordinaire imagination de ce peintre, qui a pourtant passé l'essentiel de sa vie professionnelle à peindre des portraits convenus d'un roi presque dégénéré, roi qui fut séduit par son talent au point qu'il en a fait son ami. Cette amitié fut pour Velasquez la seule garantie (fragile) de liberté, donc de possibilité de prouver l'étendue de son génie.



L'ART DE PEINDRE

- Vermeer tenait particulièrement à ce tableau et n'a jamais voulu s'en séparer. Il reflète à sa façon une démarche similaire à celle de Velasquez
- Le sujet est moins complexe et moins innovant que les Ménines. Pourtant il a aussi sa part de mystère: qu'a voulu représenter Vermeer?
- D'abord comme il s'est peint de dos, on ne sait pas si c'est lui. Son costume est démodé, il était porté au XVIème siècle notamment en Espagne, même si on en trouvait encore trace au XVIIème. De toute façon ce n'était pas un costume de peintre au travail, mais plutôt de « gentilhomme ».
- La jeune personne est une allégorie de l'Histoire (la Muse Clio), vecteur de la Renommée (Fama). Le peintre est donc associé à une entrée dans l'Histoire, ou à sa propre renommée. C'est le sujet (caché) du tableau. La grande carte est une allusion à la géographie où se diffuse cette renommée.
- Le grand rideau qui ouvre sur la pièce la fait apparaître comme une scène de théâtre. On est, semble-t-il, dans le domaine de l'allégorie (un concept abstrait illustré par une situation réelle) ou de la représentation.



L'ART DE PEINDRE (DÉTAILS)

- La carte au fond représente les Flandres espagnoles, avant l'indépendance des Provinces Unies avec le nord à droite et l'ouest en haut (mode de représentation de l'époque). Le lustre a l'emblème de l'aigle à deux têtes, celui des Habsbourg qui régnaient en Espagne. Etrangement il n'a pas de bougie.



D'AUTRES DÉTAILS

- Le peintre utilise un appui-main, alors que le tableau est à peine commencé. Normalement il s'en sert lorsque les couleurs sèchent et qu'il ne veut pas les toucher malencontreusement.



- Les objets posés sur la table sont difficiles à interpréter. Un masque qui pourrait représenter le théâtre ou la sculpture, une partition, des étoffes (peut être des costumes).



INTERPRÉTATION

- Ce tableau est donc une énigme. On en a fourni plusieurs interprétations depuis la revendication politique (C'était mieux du temps des espagnols) à l'affirmation de la peinture comme art supérieur à tous les autres, qu'ils soient plastiques ou non (les objets sur la table seraient peut être des symboles des arts, théâtre, musique, sculpture, etc), ou enfin une allégorie de la renommée que visait Vermeer lui-même.
- Quelle qu'en soit l'interprétation, Vermeer tenait à ce tableau, où il déploie tout un art que l'on retrouve dans d'autres œuvres: jeux de lumière, texture des objets, profondeur de la perspective obtenue avec le dallage au sol, mise en scène « théâtrale » donnée par le rideau, ...
- Depuis 1664, date de la guerre économique avec les français qui se transformera en guerre réelle en 1672, la situation économique des Pays Bas n'était pas florissante de sorte que les commandes se faisaient rares pour les peintres, et Vermeer subissait un lent appauvrissement. Qu'il ait voulu affirmer la grandeur de son art (et croire en son propre talent) dans cette période difficile, est donc compréhensible. De ce point de vue, l'Art de peindre est proche des Ménines, même s'il n'en a pas la grandeur ni l'originalité.
- Ce tableau est donc un témoignage de l'idéal de vie de Vermeer. En ce sens il nous est précieux, car il établit un dialogue entre un artiste mystérieux qui n'a pas été aidé par la vie (il est mort à 43 ans criblé de dettes), et nous même qui regardons des œuvres qui nous fascinent tant. Avec « l'Art de peindre » nous approchons un peu la personnalité de cet étrange et discret artiste.



LUMINISME ET TÉNÉBRISME

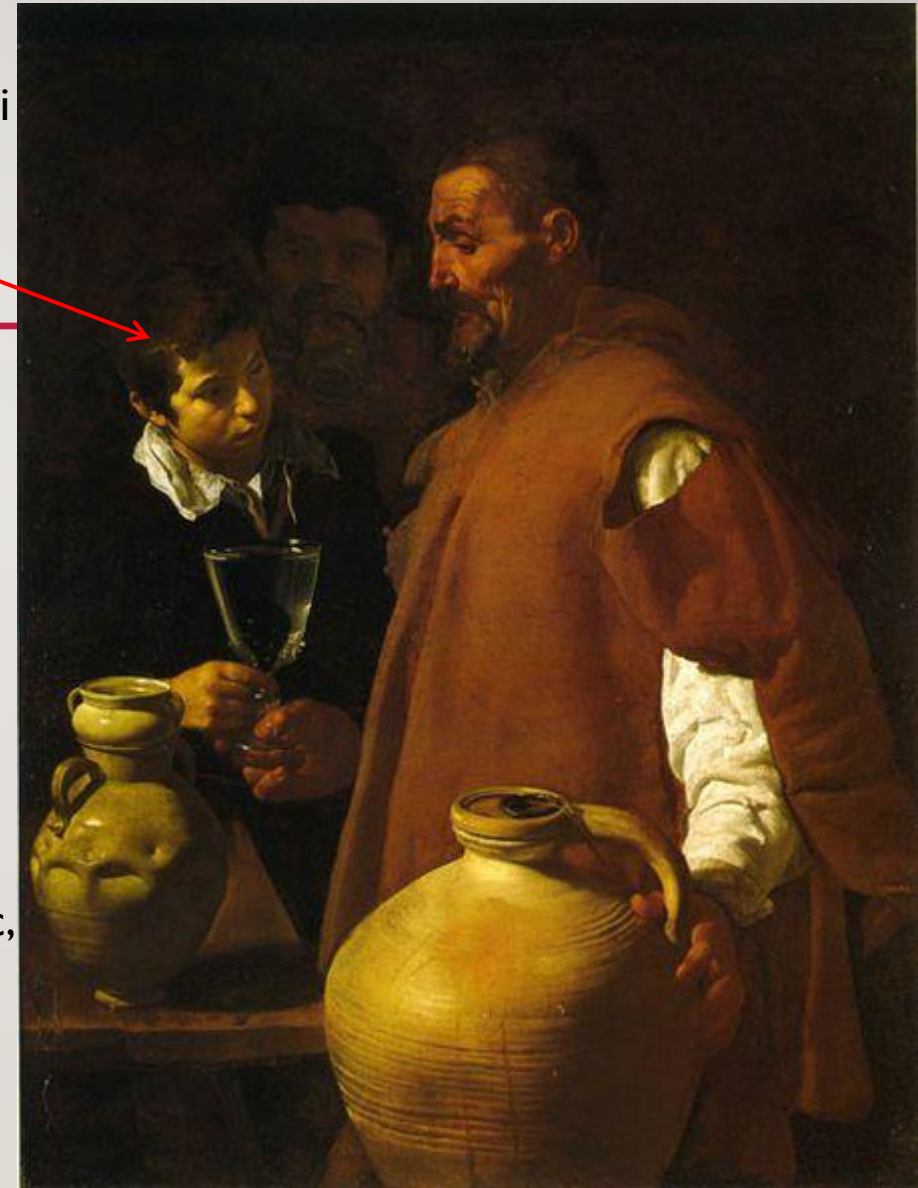
- Dans le début de sa carrière Vélasquez fut influencé par Caravage, au moins indirectement: Il faisait surgir ses personnages de l'obscurité. Mais on admire aussi ses effets de lumière sur le verre du jeune homme



Vermeer: Le verre de vin, 1658?

- Vermeer, lui, s'est toujours intéressé à la diffusion de la lumière dans une atmosphère claire. Les mille reflets filtrés à travers la fenêtre multicolore et par celle au dessus, éclairent la coiffe, le pichet blanc, le rideau bleu, le dos de velours de la chaise, le banc vert et les papiers sur la table

Velasquez, le marchand d'eau, 1621



LE TABLEAU DANS LE TABLEAU

- On en a vu un exemple dans les Ménines. Mais Vélasquez et Vermeer ont utilisé ce motif plusieurs fois, de façon plus ou moins conventionnelle. Le tableau peint dans le tableau peut révéler quelque chose de caché ou transformer une scène de genre en tableau religieux (donc « l'ennoblir »)

Vélasquez: La Mulâtre 1620?

Vermeer : Jeune femme écrivant une lettre, 1670



TABLEAU OU APPARITION?

- Dans la Mulâtre, à travers ce qui paraît être une fenêtre, on voit une scène qui s'apparente au Souper à Emmaüs. Jésus (ressuscité) est reconnu par ses disciples dans une auberge.
- On peut imaginer aussi qu'il s'agit d'un petit tableau, fait par un peintre amateur comme icône de dévotion, protectrice de ce logement. De fait, la facture paraît malhabile, comme par un fait exprès.
- Ou bien s'agit-il d'un songe de la mulâtre pendant qu'elle effectue ses tâches domestiques. Dieu inspirerait chacun d'entre nous, même les plus humbles.



La mulâtre, détail

- Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un **renversement** par rapport à la tradition du tableau religieux. Ici la nature morte (les objets sur la table) et les personnages secondaires (la mulâtre) sont au premier plan, alors que l'événement sacré est relégué dans un coin. Velasquez n'a pas inventé ce type de composition. Elle est familière aux Pays Bas et en Flandre, depuis le XVIème siècle.

Scène à Emmaus



J. Mantham: **Scène de cuisine avec le Souper à Emmaüs**, 1603

LE TABLEAU RÉVÈLE-T-IL QUELQUE CHOSE DE CACHÉ?



- Le tableau placé derrière l'épistolière n'est pas là par hasard, il occupe le quart de la toile. Son contenu devrait être en lien avec ce qu'elle écrit, il représente Moïse sauvé des eaux. A priori on ne voit pas bien le rapport avec la lettre. Peut être renvoie-t-il à la naissance d'un enfant que le père a abandonné? Le brouillon froissé jeté devant la table pourrait le confirmer. Mais ce qui est le plus important c'est le jeu de lumière sur le rideau transparent, sur le visage et les épaules de la servante, sur le buste de la rédactrice.

NATURES MORTES

Vermeer : femme au pichet d'eau, 1662

- Velasquez La marchande d'œufs, 1618



DÉTAILS

- Alors qu'il avait à peine 20 ans, Velasquez savait rendre comme personne les textures des objets, comme on le voit sur le détail ci-dessous : Le blanc poli de l'émail, l'éclat métallique du couteau, de la casserole ou du mortier en laiton, la surface rugueuse de la jarre où cuisent les œufs.



- Vermeer peint peut être des natures mortes moins précises que celles de Velasquez, mais il a un sens des couleurs très particulier. Le tapis se reflète sur l'assiette en laiton. La couleur or du broc (et le reflet du vêtement bleu), le blanc du costume sont éclatants sous la lumière. Le tapis a une texture splendide



JEUX DE MIROIR

Vermeer: Leçon de musique, 1662

- Ces deux tableaux n'ont a priori rien à voir. Celui de Vélasquez est un splendide nu de dos (rarissime en Espagne à cette époque), représentant peut être une maitresse du roi (il en a eu beaucoup!) ou du commanditaire présumé. Celui de Vermeer est une leçon de musique, vue de loin. On y retrouve le sens de la couleur et celui de la diffusion de la lumière

Velasquez: Vénus au miroir, 1647



DÉTAILS

- Les deux tableaux ont un miroir où se reflète la femme vue de dos. On voit plus ou moins son visage
- Chez Velasquez le miroir reflète simplement de façon floue, le visage de la jeune femme nue, comme si l'on ne voulait pas la faire reconnaître. Chez Vermeer, on voit aussi, mis à part le visage de la jeune femme, un coin de la table, et surtout une partie du pied du chevalet sur lequel travaille Vermeer.

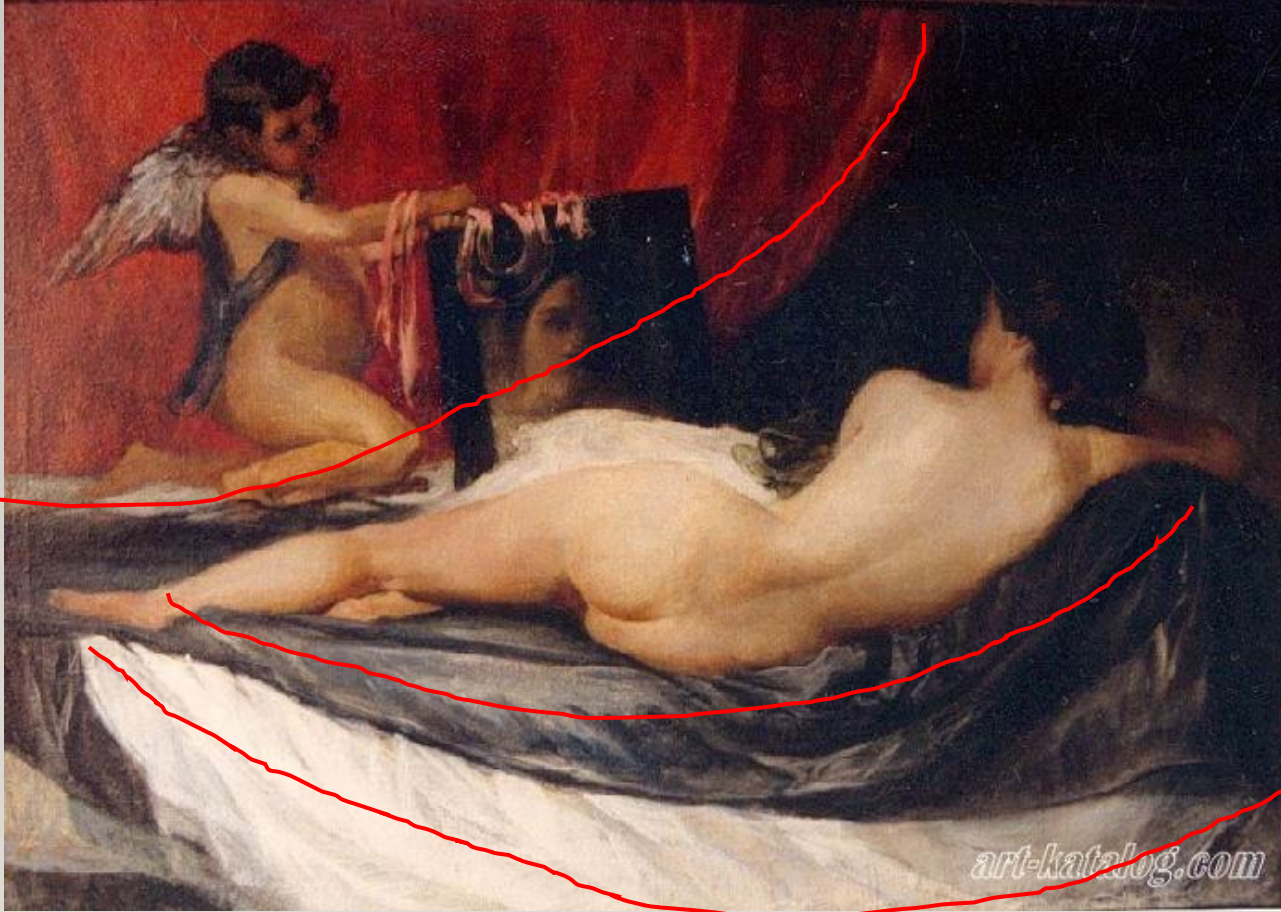


- Cela nous renvoie donc aux Ménines! Mais dans le tableau de Vélasquez le miroir servait à représenter des personnages non visibles (le roi et la reine) tandis que le tableau était peint dans le tableau (si l'on peut dire). Ici, chez Vermeer, le miroir sert peut être à plusieurs choses.
- Le visage découvert de la femme à travers le miroir semble regarder vers l'homme, ce que l'on ne voit pas sur sa silhouette de dos. Est-ce une intrigue amoureuse?
- Mais la présence du chevalet sert aussi à révéler le peintre. Comme le dit Daniel Arasse, Vermeer montre le tableau en train de se faire.
- Les personnages sont donc des modèles qui posent, pas des personnes réellement engagées dans cette leçon de musique amoureuse.
-



UN NU ÉPOUSTOUFLANT

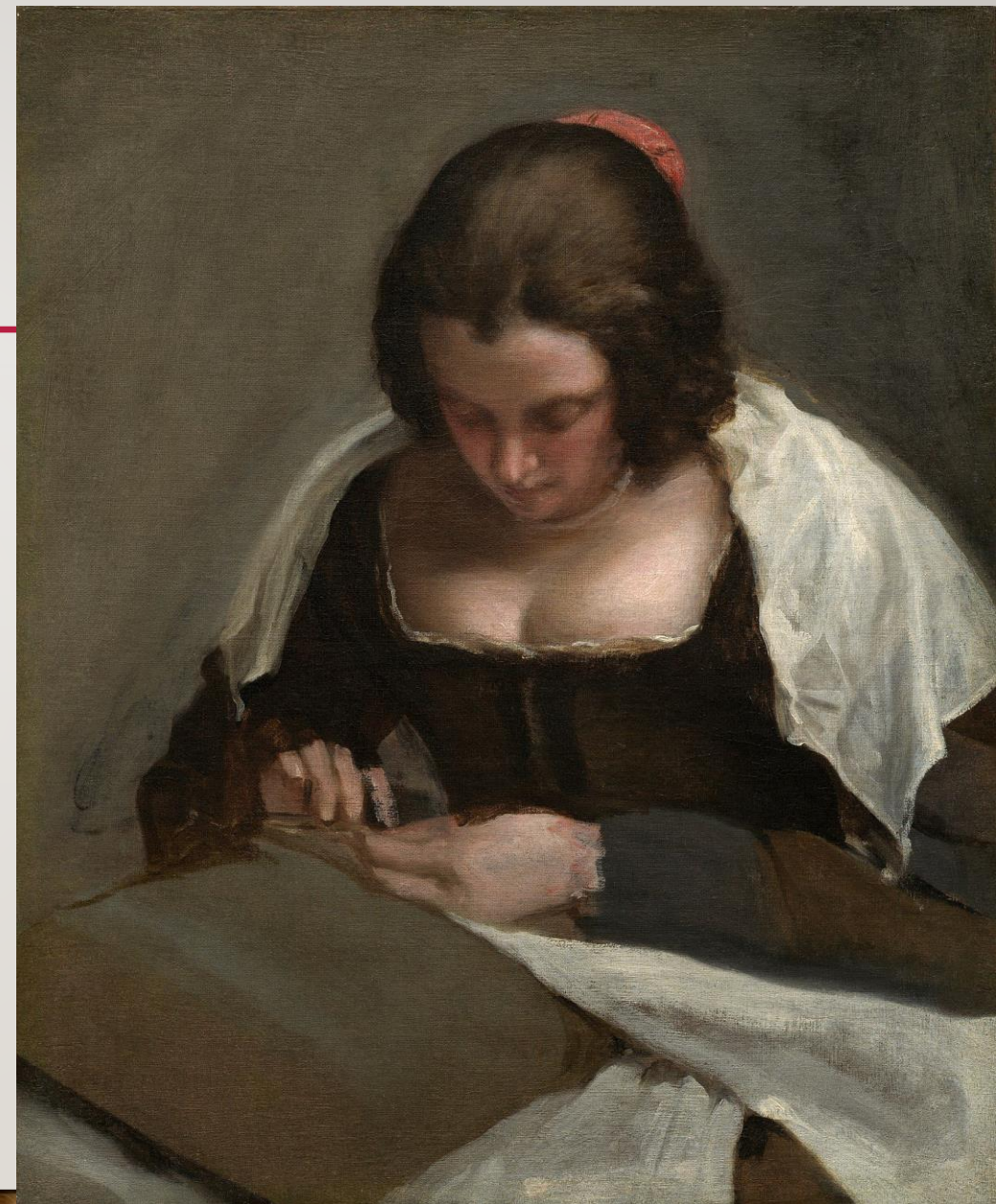
- Alors que le miroir joue un rôle sans doute clé dans la « Leçon de musique » comme dans les « Ménines », il est relativement accessoire dans la « Vénus au miroir ». Dans ce dernier, la composition est bien plus importante



- Les trois couleurs, le rouge de la tenture, le gris du couvre lit, et le blanc du drap, forment un écrin d'où émergent les courbes sinueuses de cette jeune femme : Le mouvement général, tout en courbure justement, met en évidence son anatomie.
- En comparaison, le petit Amour, qui tient le miroir sur lequel pend un ruban, est à peine esquissé, comme si son anatomie à lui devait être insignifiante par rapport à celle de Vénus.

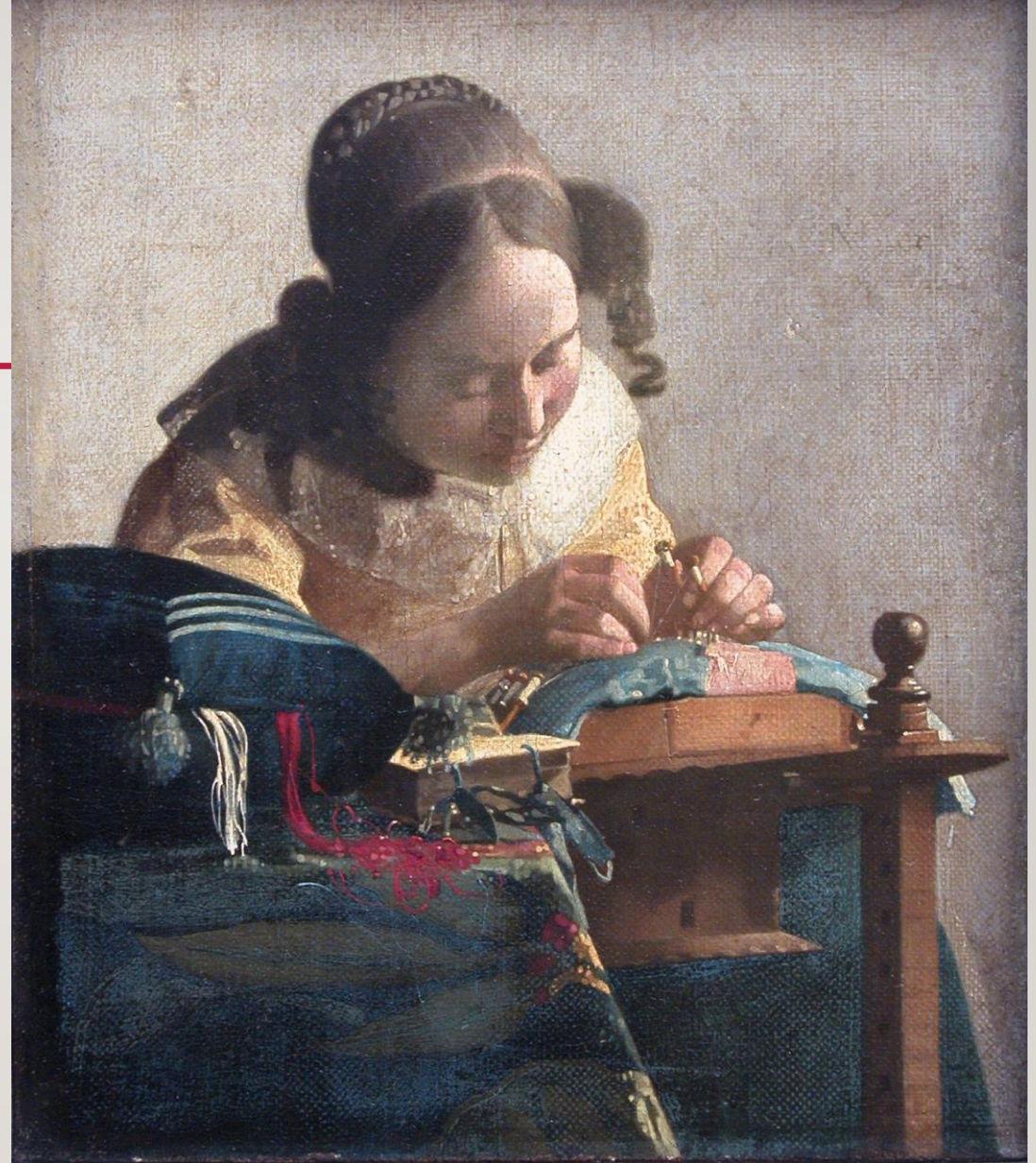
TRAVAILLEUSES

- Vermeer: la dentellière, 16
- Velasquez : la couturière, 16
- Le thème des deux tableaux et leur composition sont étonnamment proches.
- Vermeer comme à l'accoutumée éclaire plus son tableau et accentue les contrastes de couleur alors que Vélasquez compose un tableau inachevé, sur une gamme unie de marrons et de blancs alternés



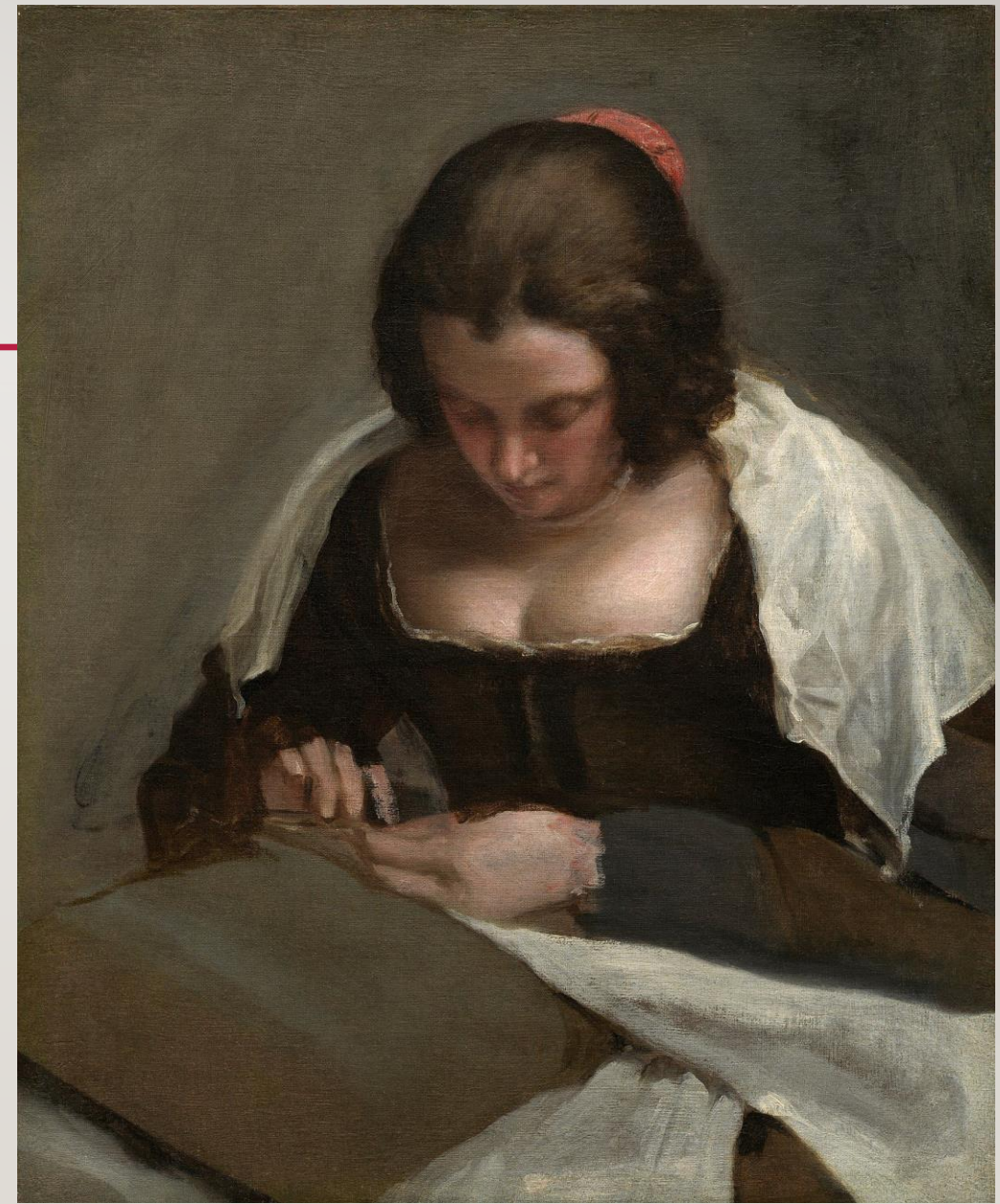
VERMEER : LA DENTELLIÈRE, 1664

- La lumière semble caresser le coussin bleu à rayure, et la table de travail de la dentellière. Le costume de celle-ci est peu détaillé, son visage peu précis.
-
- Vermeer fait ressortir au contraire les détails des fils de coton qui pendent en coulées de rouge et de blanc
 - Des points blancs émaillent les tissus. On les retrouve d'ailleurs dans d'autres tableaux du peintre (par exemple la Laitière qui orne les pots de yaourt).
 - On explique ceci par le fait qu'il utilisait un dispositif optique – *camera obscura*) à travers lequel il peignait ses modèles, qui lui permettait d'établir la perspective, les proportions et les jeux de lumière. Mais ce dispositif diffractait la lumière et laissait apparaître des points blancs.
 - Une autre explication est que Vermeer rajoute ces points brillants pour rendre les textures plus lumineuses



VELASQUEZ : LA COUTURIÈRE, 1635(?)

- Le tableau de Vélasquez est beaucoup plus sobre que celui de Vermeer. Il se décline sur diverses nuances de bruns.
- Le chignon rouge crée cependant un soupçon de variété dans ces tonalités brunes opposées aux blancs.
- Le décolleté de la couturière est mis en valeur par l'éclairage, tandis que son visage, dans la pénombre, révèle des traits réguliers.
- L'aspect inachevé du tableau apparaît clairement dans le dessin des mains, notamment la main gauche, ou même dans le rendu du coussin. Pourquoi ne l'a-t-il pas achevé, on ne le sait pas.



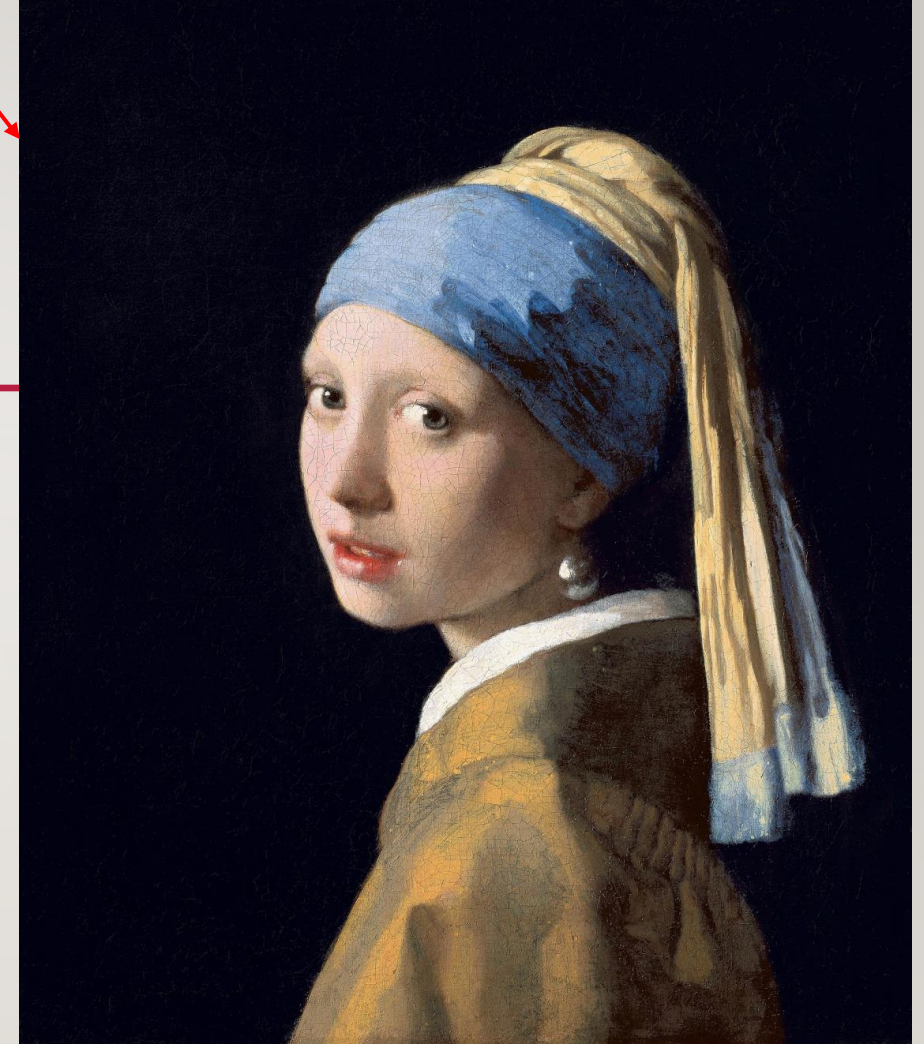
PORTRAITS

- Comme peintre officiel de la Cour d'Espagne, Velasquez a peint de nombreuses fois Philippe IV, le roi, et sa famille.
- Mais il a aussi peint le pape Innocent X lors d'un séjour à Rome.
- Son tableau est une vaste modulation des gammes de rouge et de blanc, desquelles émergent le visage très expressif du pape et l'encadrement doré du fauteuil.



Velasquez: Portrait d'Innocent X, 1650

Vermeer Jeune fille à la perle, 1665



- Vermeer a peint des personnages anonymes, mais ses rares portraits sont aussi célèbres que ceux de Velasquez

LE PORTRAIT D'INNOCENT X

Le modèle de ce type de portrait est celui de Jules II par Raphaël, en 1511.



- Le détail montre l'étonnante vérité du portrait, qui révèle le caractère décidé du pape, suggérant sa pratique du pouvoir.
- Il sera attentif à ce que le tableau soit réussi. Et de fait il le fut, et provoqua l'admiration du pape.
- L'inflexion des sourcils, le regard franc, et les lèvres serrées révèlent la personnalité d'Innocent X.
- Les dorures du fauteuil sont à peine suggérées par de rapides coups de pinceau, mais de loin elles brillent d'un éclat splendide.



LA JEUNE FILLE À LA PERLE

- La facture n'a pas la précision de celle de Vélasquez, mais les couleurs sont plus agréables, le rouge discret des lèvres s'opposant au bleu et au jaune de la coiffe (les 3 couleurs primaires), mis en correspondance par le visage nacré. La collerette blanche et le vêtement doré contribuent à illuminer le tableau, d'autant que le fond presque uniformément sombre projette encore mieux le visage vers le devant.
- La modulation de la lumière est très subtile. Le front, la joue droite la prennent de plein fouet, tandis que la joue gauche est dans la pénombre, la transition entre les deux étant très rapide et à peine modulée.



TABLEAUX RELIGIEUX

- Velasquez et Vermeer étaient catholiques (Vermeer par mariage). Peindre des tableaux religieux était donc un exercice qu'ils ont tous les deux pratiqué, quoique très rarement chez Vermeer. Les deux tableaux ci-dessous évoquent la foi et la façon de l'exercer.



Velasquez:
Christ à la colonne
1632



Vermeer:
Christ chez Marthe
et Marie, 1650

VELASQUEZ : LE CHRIST À LA COLONNE

- Le thème est particulier, il s'agit d'un tableau de piété. Le Christ est représenté attaché à sa colonne après la flagellation, avec le fouet à ses pieds. En fait il s'agit d'une illustration d'écrits de Sainte Brigitte, une mystique à laquelle serait apparu le Christ, le fouet étant identique à celui qu'utilisent les flagellants.
- L'âme du chrétien représenté par un enfant à genou (selon l'iconographie byzantine) prend part à ses souffrances et prend conscience de ce sacrifice. Un ange accompagne l'âme dans son recueillement.
- Le Christ regarde vers nous, mais ne fixe pas directement le spectateur.
- La tonalité générale est foncée, dans le plus pur style espagnol. On retrouvera ce type de représentation chez Zurbaràn ou chez Ribera.
- La lumière éclaire de façon vive le bras et le genou du Christ et celui de l'ange de façon à révéler, à la manière de Caravage, le drame que contient la scène: la souffrance du Christ et la compassion du chrétien
- Ce qui frappe aussi, c'est la belle anatomie du corps de Jésus, que Vélasquez a apprise en regardant les tableaux de la Renaissance (Michel Ange ou Mantegna) lors de son premier séjour en Italie, envoyé par Philippe IV.



VERMEER : LE CHRIST CHEZ MARTHE ET MARIE

- C'est une parabole sur l'attitude du chrétien. Jésus est recueilli par Marthe et sa sœur Marie (pas la mère du Christ, ni Marie Madeleine). Alors que Marthe s'affaire pour servir l'invité, Marie est à ses pieds et l'écoute. Marthe reproche à Marie sa passivité. Jésus se tourne alors vers Marthe et lui dit de ne pas accabler Marie qui par son attitude, aura « la bonne part » (de la grâce). Vaut il mieux une vie active (Marthe) ou contemplative (Marie) pour être « sauvé »?
- Cette question renvoie à la ligne de fracture entre protestants et catholiques: les premiers croient que la grâce est prédestinée et que le chrétien doit mener une vie pieuse pour savoir si, à la fin, il sera sauvé. Les catholiques eux, pensent que la grâce se mérite par des actions.
- La parabole semble donner raison aux protestants. Mais Vermeer, catholique dans un pays protestant, en donne une illustration moins tranchée: Jésus se retourne vers Marthe de façon douce, en désignant sa sœur, il est plutôt dans l'explication. L'attitude de Marie est un autre moyen pour obtenir la grâce: vie active et vie contemplative ont autant de valeur pour lui.
- Vermeer utilise des couleurs plus lumineuses que Velasquez. Le blanc au centre du tableau, s'oppose au rouge de la chemise de Marie et au pourpre de celle du Christ. La composition, pyramidale établit clairement la relation entre les trois personnages. L'intérieur, sobre et d'un beige uni, fait ressortir les personnages.



UN DERNIER CHEF-D'ŒUVRE

Velasquez: Les fileuses, 1656

- Au premier plan cinq ouvrières impliquées dans les différentes phases du filage de la laine. Au second plan sur une scène, cinq actrices devant une tapisserie que semble avoir tissé l'une d'entre elles. Une autre porte un casque et lève la main, une tient un violoncelle, deux sont devant la scène, mais une se détourne vers nous.



INTERPRÉTATION

- Il s'agit d'un montage extraordinaire, un peu dans le style de la Mulâtre, où une scène de genre et un tableau d'histoire se télescopent sur une même toile.
-
- Ce qui frappe en effet, c'est la description minutieuse des activités de filage d'un côté (la personne au milieu cardant la laine avec un peigne, celle à gauche maniant le rouet et celle à droite enroulant la pelote), et de l'autre la scène mystérieuse en arrière plan, qui semble illustrer un vieux mythe grec, celui d'Arachné.
 - Celle-ci était une ouvrière si habile à tisser qu'Athéna, déguisée en vieille femme, alla la voir. Un concours les opposa et voyant qu'Arachné était aussi talentueuse, tout en se moquant des Dieux, Athéna furieuse la transforma en araignée, qui tisse sa toile en permanence.
 - Il y a donc correspondance entre les 5 femmes devant (dont la vieille qui manie le rouet), et les 5 en arrière plan, où Athena figure casquée.



FILEUSES DÉTAILS

- Grâce à un effet de couleur très subtil Velasquez donne l'impression que le rouet est en train de tourner très vite. La vieille femme serait une prémonition d'Athéna



- La jeune femme serait une allégorie d'Arachné, splendidement rendue dans son costume bleu et blanc, dans son geste à la fois noble et réaliste.



- Sur la scène en arrière plan, Athéna (avec son casque) s'apprête à transformer Arachné en araignée, en levant le bras. Une coulée de lumière inonde la scène de la gauche. La jeune femme qui tient un violoncelle prouve qu'il s'agit d'une scène de théâtre, où une pièce est jouée, accompagnée de musique. Deux spectatrices à droite observent la scène, et une nous invite à les imiter. Derrière, la grande tapisserie censément tissée par Arachné, qui représente l'enlèvement d'Europe.

CONCLUSION

- Rapprocher deux peintres aussi différents que Vermeer et Velasquez peut sembler un peu arbitraire. Mais la confrontation de leur génie sur des thèmes ou des procédés de composition similaires, fait ressortir à la fois l'originalité de chacun, et son talent propre.
-

- Plusieurs éléments émergent.
 - Bien qu'il n'ait pas eu de « patron » et ait travaillé en toute liberté, Vermeer a une production bien plus limitée que Velasquez dans ses thèmes, (principalement des scènes silencieuses d'intérieur) ce qui lui a permis d'en explorer toutes les variantes, en focalisant sur des jeux de lumière qui continuent à nous émerveiller, mais aussi sur des significations cachées sans doute très élaborées, mais sans doute aussi perdues.
 - Velasquez est, lui, limité non pas par choix mais par une obligation de produire principalement des portraits de cour. Quand il peut peindre ses sujets en liberté, il fait preuve d'une très grande originalité. A la fois dans ses compositions (que l'on pense aux Ménines mais aussi aux Fileuses ou à la Vénus), et dans sa manière de peindre, d'une touche libre (voir par exemple la deuxième diapositive sur les détails des Ménines) qui ressemble à celle du Titien ou de Tintoretto: les coups de pinceau sont apparents, et non pas « fondus » par des glacis comme chez Raphaël, mais de loin ils donnent une vive impression de luminosité.
 - Chacun utilise sa propre gamme de couleurs, Vermeer privilégiant le jaune, le blanc et le bleu et par contraste les dallages blanc et noir, tandis que Velasquez met en avant le noir, le gris, le rouge, le marron et le blanc pour jouer sur les nuances. Les tableaux du premier sont plus « chauds » et plus lumineux.
 - Au final, Vermeer a utilisé sa grande liberté pour s'imposer une discipline qui l'a amené à creuser les effets d'optique, tandis que Velasquez a dû composer avec ses contraintes pour affirmer sa liberté immense dans la composition.



RÉFÉRENCES

- Daniel Arasse, « l'ambition de Vermeer », Les Mondes de l'art, 2016
- Jan Blanc « Vermeer: La fabrique de la gloire » Citadelles et Mazenod, 2014
- Yves Bottineau « Velasquez » Citadelles et Mazenod, 2015
- Tomaso Montanari « Velasquez et l'art du portrait baroque », Les grands maîtres de l'art, Le Figaro, 2008