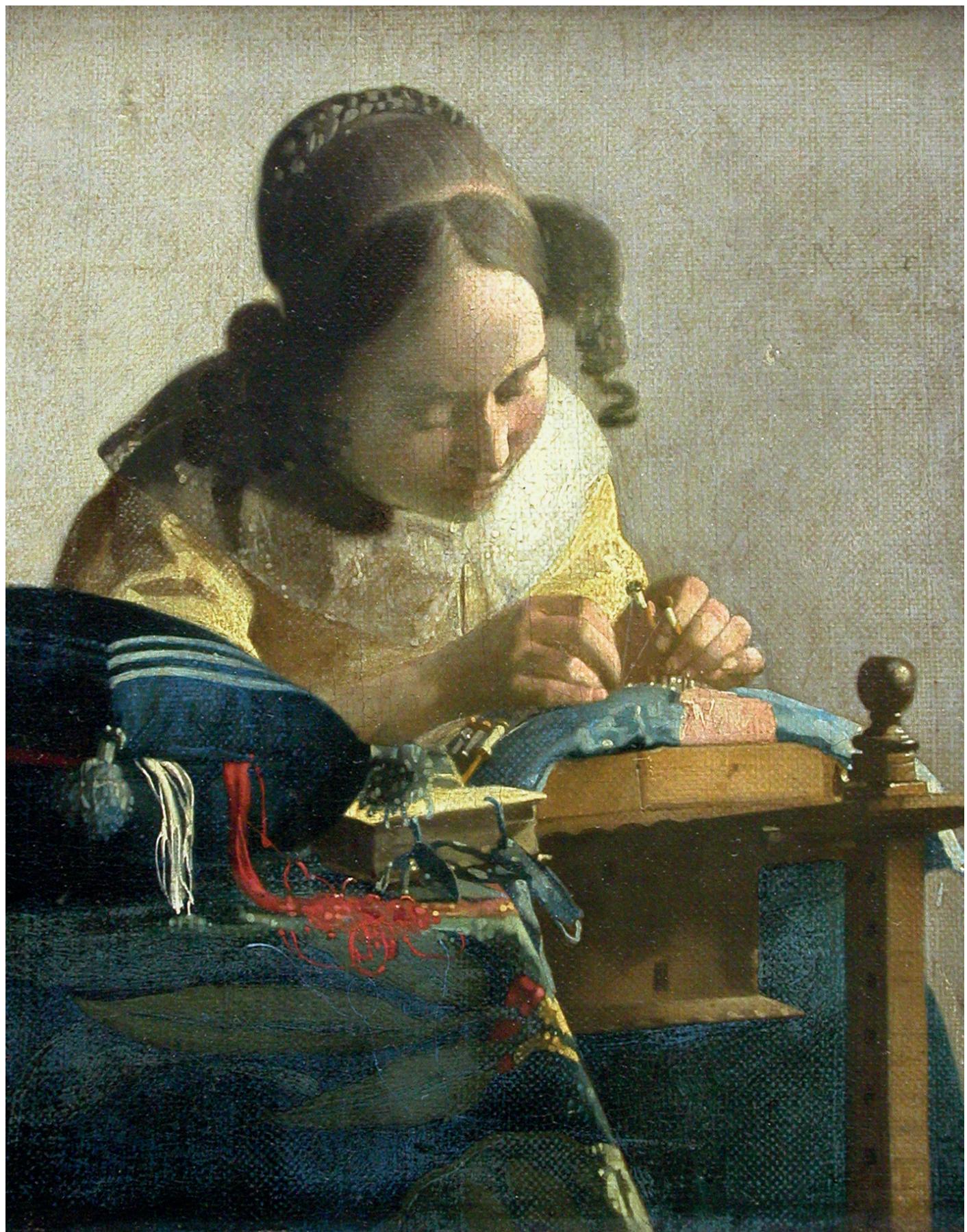




LA DENTELLIÈRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE



La Dentellière (détail). H. 24 x L. 21 cm. Échelle 1:1



Johannes ou Jan VERMEER
La Dentellière
Vers 1669-1670
Huile sur toile marouflée
sur panneau
H.: 24 cm ; L.: 21 cm
Acquis à la vente Vis Blokhuyzen,
Paris, 1870
Département des Peintures

« Mais Vermeer, comme il sait entrecroiser les axes, espacer les aires, reporter les volumes sur les surfaces, est aussi passé maître dans l'art d'envelopper le point dans une courbe. Voyez cette dentellière appliquée à son tambour, où les épaules, la tête, les mains, avec leur double atelier de doigts, tout vient aboutir à cette pointe d'aiguille : ou cette pupille au centre d'un œil bleu qui est la convergence de tout un visage, de tout un être, une espèce de coordonnée spirituelle, un éclair décoché par l'âme. »

PAUL CLAUDEL
In L'Œil écoute, Gallimard, 1946, édition Folio, 1990, p. 25-26

ABORDER L'ŒUVRE

La jeune femme est penchée sur son ouvrage, les mains occupées et le visage absorbé par son travail de dentelle. Le tableau est de petites dimensions et de format presque carré. Trois éléments composent la scène : la dentellière, la table à ouvrages et le coussin à couture. D'une grande minutie, la peinture présente une harmonie de trois couleurs : jaune, brun et bleu.

Au premier **plan** à gauche, l'ensemble coupé par le bord du tableau est constitué d'un coussin à couture posé sur une table recouverte d'une tenture. Plusieurs détails viennent atténuer la forte présence du coussin volumineux d'un bleu profond et sombre. Il est orné de trois bandes claires et de deux pompons. Des fils sortent et tombent du coussin ; ces fils sont mis en valeur par un traitement pictural particulier et original, fait de coulures et de taches blanches et rouges. En dessous du coussin, le bleu du tissu est rythmé par un motif gris. À l'angle de la table, le pli oblique de cette tenture est souligné de gris et d'or, en partie appliqués en pointillé. On retrouve dans la partie droite du tableau le bleu associé aux tissus. Sur la table à ouvrages, il est clair et interrompu par un rose pâle. En dessous, le bleu du tissu (s'agit-il de celui de la robe ?) est sombre comme celui de la partie gauche mais uni.

À droite, la table à ouvrages est légèrement en retrait. Ses surfaces et ses volumes sont remarquablement proportionnés. Ils réunissent dans la matière et la couleur du bois (mat ou brillant) un ensemble de détails singuliers : rebord, plateau arrondi et crénelé, ornement aux allures d'une petite sculpture dans le prolongement du pied. Un livre fait la transition entre le coussin et la table, d'un côté, et la dentellière, de l'autre. Ses quatre composantes réunissent également les principales couleurs du tableau : plat jaune, tranche brune, reliure très sombre, ficelle et nœud bleus.

La dentellière se distingue non seulement par sa pose mais encore par son visage, ses mains, sa coiffure et sa tenue. Au-dessus de la table à ouvrages, on retrouve les nuances de la couleur brune à la fois dans les teintes de la chevelure et dans celles de la peau du visage et des mains ; ces nuances s'harmonisent avec le jaune du corsage qui est également mis en valeur par le blanc du col, à droite, et par les ombres et reliefs, à gauche. La coiffure est stricte et très élaborée : au-dessus du large front, deux raies répartissent les cheveux vers les côtés et vers l'arrière où une natte vient couronner le chignon ; à gauche, une masse sombre et indistincte se confond avec l'ombre ; comme en suspension, la partie droite reste étrange, avec la mèche bouclée qui vient effleurer le col. L'instant est suspendu, du fait de l'expression du visage mais aussi, de l'avant-bras droit aux ongles de la main gauche, du fait de la position des mains. Les différentes phalanges sont précisées par le contour, alors que tous les éléments du visage sont surtout définis par la couleur, la lumière et les ombres.

Que l'on considère les valeurs plastiques – espace, couleur, matière – ou les éléments représentés – la dentellière accompagnée des accessoires et du mobilier –, c'est bien la lumière qui donne à l'œuvre son unité. Cette lumière irradie l'ensemble du tableau et si sa source est déterminée (à notre droite), elle n'est pas précisée. L'ensemble se détache sur un fond gris clair qui descend jusqu'à l'angle inférieur droit. La neutralité de ce fond et, dans une certaine mesure, celle de la couleur brune permettent à Vermeer de réduire ici sa palette aux deux couleurs qui sont les plus significatives de sa peinture : le jaune et le bleu. Le jeu subtil entre le flou et le net a une valeur esthétique et n'a rien de systématique. Il concerne le plus ou moins proche, le centre aussi bien que les bords, des éléments presque juxtaposés (coulures et taches des fils blancs et rouges, mains et visage).

Ce tableau est aussi une image du travail qui réussit à concilier la sensualité de la présence féminine avec la matérialité des choses. *La Dentellièr*e est représentative de la peinture hollandaise du 17^e siècle et de l'art de Vermeer. En effet, l'attention prêtée par le spectateur à regarder le tableau est comparable à l'attention donnée par le peintre et par la dentellière, celle-ci pour faire son ouvrage, celui-là pour réaliser son œuvre.

NOTIONS CLÉS

Scène de genre ou peinture de genre : terme regroupant des scènes de la vie quotidienne dont les protagonistes sont des êtres humains anonymes. La peinture de genre était considérée par l'Académie comme inférieure à la peinture d'histoire, mythologique et religieuse. Elle remporte cependant un vif succès auprès des amateurs du 18^e siècle. En 1766, Diderot (1713-1784) dans ses *Essais sur la peinture* en donne la définition suivante : « On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique. » Cette peinture, qui se veut réaliste, ne se réduit pas à la description objective de la réalité mais elle est inséparable d'un contenu idéologique : les scènes de genre cachent en général des messages religieux et moraux. Il faut attendre le 19^e siècle pour que la peinture de genre soit reconnue à sa juste valeur.

Chambre noire ou chambre optique (ou « camera obscura ») : appareil optique permettant d'obtenir d'un objet physique une image, une projection nette. C'est une sorte de boîte dans laquelle la lumière pénètre par un petit trou ou par une lentille convergente, qui est fermée à l'opposé par un papier blanc peu épais ou un verre dépoli. Elle est utilisée par les peintres hollandais au 17^e siècle (Vermeer) et les peintres de paysages italiens (Canaletto). Elle est l'ancêtre de la photographie au 19^e siècle.

Plan : terme faisant référence aux différentes surfaces verticales et parallèles qui s'échelonnent dans une représentation plastique en deux dimensions (une peinture par exemple), de manière à donner une illusion de profondeur. La plus proche du spectateur est dite premier plan, celle intermédiaire est dite plan médian, tandis que la plus éloignée est dite arrière-plan. Le plan horizontal passant par l'œil de l'observateur est dit plan d'horizon.

DIMENSIONS ET PERCEPTION DE L'ŒUVRE

Le format d'un tableau joue un rôle dans la perception que peut en avoir le spectateur. On regardera plus naturellement une peinture de grandes dimensions de loin, tandis que l'on se rapprochera d'une petite toile pour en apprécier tous les détails. Or, dans le cas de « La Dentellièvre », ce rapport entre l'œuvre et le spectateur devient complexe. Lorsqu'elle est vue de loin, la scène présente une grande unité. Mais, à mesure que l'on se rapproche, la vision se trouble : malgré la distinction de plusieurs plans, apparaissent des zones floues et nettes qui ne répondent pas à une logique de proximité ou d'éloignement. Par exemple, les fils des fuseaux sont traités avec une grande précision tandis que, sur le même plan, les mains apparaissent floues.

Le cadre renforce ce rapport de distance entre l'œuvre et le spectateur, à la fois par ses dimensions (60 sur 65 centimètres), sa surface (environ sept fois plus grande que celle du tableau) et par les éléments qui le composent. Des baguettes noires, d'autant plus épaisses qu'elles sont proches de l'œuvre, délimitent trois surfaces : un double cadre et l'œuvre. La zone la plus près de la peinture est en relief – elle avance vers le spectateur – tandis que l'œuvre est légèrement en retrait par rapport à cette surface, ce qui trouble la vision.

Tous ces éléments contribuent à donner une sensation de vertige.

COMPRENDRE L'ŒUVRE

UNE PEINTURE SILENCIEUSE

La Dentellière est une scène d'intérieur réalisée à la fin de la carrière du peintre. En montrant une jeune femme au travail, concentrée sur son ouvrage et saisie dans une activité quotidienne et banale, l'œuvre est exemplaire de l'art de Vermeer qui peignit essentiellement des **scènes de genre** rattachées le plus souvent à un univers de femmes. Souvent qualifiée de peinture silencieuse, mystérieuse ou secrète (« la silencieuse puissance de sa peinture », dit Eugène Delacroix), *La Dentellière* n'a pas de contenu narratif. Si l'œuvre porte un sens moral ambiant, l'interprétation que l'on peut en faire aujourd'hui – l'éloge des vertus domestiques – n'est pas essentielle pour le peintre. À cet égard, on peut reprendre l'analyse qu'en donne l'historien de l'art Daniel Arasse : « La peinture de Vermeer contrevient à l'idée toute faite qu'un tableau doit évoquer une histoire et qu'elle doit véhiculer un message précis et compris des spectateurs. »

La Dentellière, comme d'autres tableaux de Vermeer, *La Liseuse ou la Jeune Femme en bleu*, est une peinture purement descriptive mais qui paradoxalement ne cherche pas le rendu précis de ce qui est représenté. Son sujet fut traité à plusieurs reprises par d'autres peintres hollandais : Caspar Netscher et Nicolas Maes, par exemple. Il s'inscrit dans la tradition iconographique hollandaise qui fait une large place à la scène de genre d'intérieur, plus particulièrement aux scènes de la vie domestique.

VERMEER : UN PEINTRE DE PERSPECTIVE

Cependant, si d'autres représentations de dentellières existent, celle de Vermeer s'en distingue par son traitement formel et optique. Vermeer à son époque était estimé pour sa maîtrise de la perspective. On a mis en rapport le traitement de la perspective par Vermeer avec l'utilisation de la **chambre noire**. Cependant, rien ne permet d'affirmer qu'il en fit usage. Comme tous les peintres hollandais, Vermeer connaissait l'instrument, utilisé aussi par les scientifiques pour leurs expériences. De façon générale, les peintres étaient peu diserts sur la *camera obscura* dans la mesure où, trop mécanique, elle contrevenait à la conception de la peinture en tant qu'art libéral. Même s'ils s'en servaient pour apprendre le métier, ils la considéraient comme inutile à un peintre expérimenté. À regarder l'œuvre, il semble que le jeu entre le net et le flou ne corresponde pas à celui que l'on peut réellement observer avec la chambre noire. Fort subtilement, Vermeer s'est servi des effets que procure l'instrument en les déplaçant dans l'œuvre.

La Dentellière révèle également le traitement particulier de la lumière propre à Vermeer et déjà apprécié dans un catalogue de vente en 1778 qui décrit ainsi l'œuvre : « une dame pleine de charme dans la pose d'une dentellière, assise à côté d'une table recouverte d'un tapis sur laquelle sont posés un coussin à couture vert, un livre et d'autres accessoires, très naturel et peint avec le soleil ». Vermeer peint avant tout la lumière et ses effets, une « lumière qui vient de la peinture elle-même » et qui est au fondement de son art. Cette œuvre appartient à l'« âge d'or » de la peinture hollandaise, une époque où les Provinces-Unies connaissent une étonnante prospérité économique liée au commerce maritime avec les Indes orientales, le Brésil et l'Afrique. Ces échanges permettent l'enrichissement d'une importante bourgeoisie marchande qui achète, commande et collectionne les œuvres d'art. Un important commerce de tableaux se développe alors, favorisé par l'existence d'un marché libre de l'art.

VERMEER : UN PEINTRE DE RÉPUTATION

Les œuvres de Vermeer exigeaient un travail minutieux très long, ce qui explique qu'il ne peignait que deux ou trois tableaux par an. Selon les catégories qui avaient cours alors aux Provinces-Unies, Vermeer était un « peintre fin », c'est-à-dire un artiste dont les œuvres étaient appréciées en fonction de la qualité de leur fini.

Vermeer fut considéré de son vivant comme le plus grand peintre de sa ville et il était suffisamment connu pour recevoir en 1663 la visite du diplomate et amateur d'art français, Balthasar de Monconys.

L'essentiel de sa production fut achetée à Delft par un seul et même collectionneur : Pieter Claesz van Ruijven qui appartenait à la haute bourgeoisie de la ville et jouissait d'une grande fortune. Au 18^e siècle, Vermeer est un peintre estimé qui figure dans des collections privées, surtout aux Pays-Bas.

C'est à partir du début du 19^e siècle, notamment en France, qu'un fort engouement se produit pour la peinture de celui que son premier biographe, Théophile Thoré-Bürger, appelle en 1866 « le Sphinx » de Delft. Dès lors, les prix de ses œuvres augmentent rapidement, ses tableaux font l'objet de nombreuses copies, tandis qu'il devient un des « génies de la peinture européenne », admiré par Eugène Fromentin, Marcel Proust ou Paul Claudel. Cette célébrité explique que le musée du Louvre fasse en 1870 l'acquisition de *La Dentellièr*, le premier tableau de Vermeer à entrer dans une collection publique en France.

JOHANNES VERMEER (1632-1675)

Vermeer, né à Delft en 1632, était issu d'un milieu modeste ; son père était tisserand, aubergiste et marchand de tableaux, trois activités qu'il exerça parallèlement. Il appartenait à une vaste famille calviniste qui comptait des peintres, des sculpteurs, des artisans tandis qu'un de ses oncles partit aux Indes orientales pour gagner sa vie, comme nombre de Hollandais de son temps.

On ne sait rien de sa formation, mais l'hypothèse aujourd'hui retenue est qu'il aurait été en apprentissage auprès d'Abraham Bloemaert, un peintre catholique qui vivait à Utrecht.

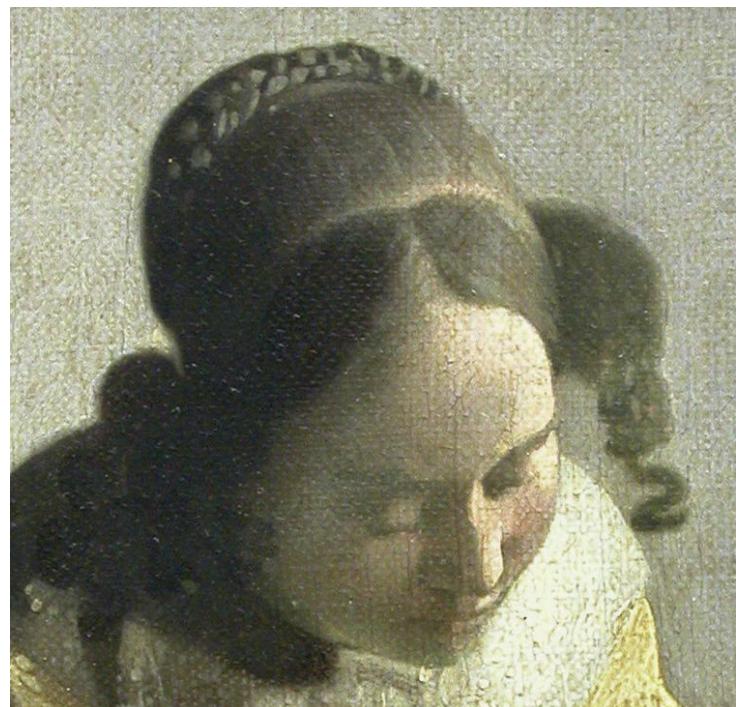
En 1653, admis au sein de la guilde de Saint-Luc de Delft, il devient maître peintre dans une ville où travaillent d'autres artistes célèbres comme Carel Fabritius ou Pieter de Hooch (installé à Delft entre 1654 et 1662). On sait qu'il connaissait également Leonaert Bramer et Gerard ter Borch.

La même année, il épouse Catharina Bolnes, fille d'une riche famille patricienne catholique, et c'est peu avant son mariage qu'il se convertit au catholicisme, dans un pays devenu protestant après la partition entre Provinces-Unies et Pays-Bas espagnols à la fin du 16^e siècle.

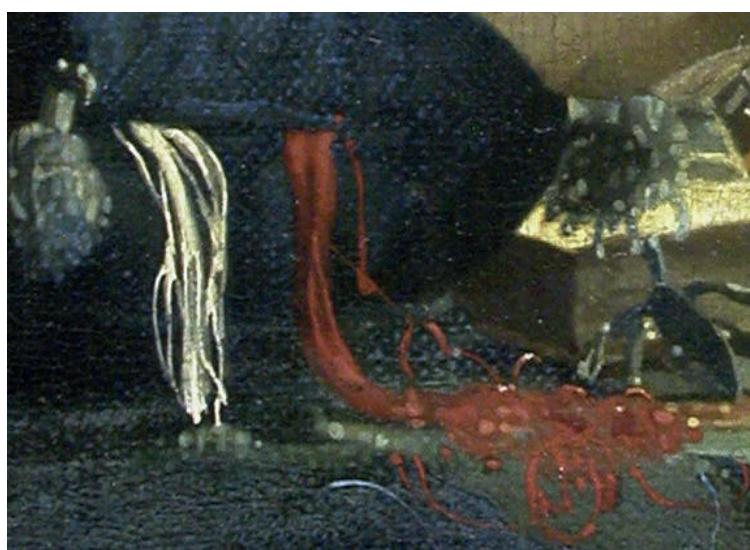
On sait peu de choses sur son activité d'artiste. En 1662, il devient syndic de la guilde de Saint-Luc, preuve qu'il est un peintre reconnu dans sa ville.

Il a beaucoup d'enfants (quinze). La fortune de sa belle-famille lui permet de peindre pendant une grande partie de sa vie sans avoir la nécessité de vivre de son art, ce qui est rare à cette époque.

Cependant, elle ne lui évite pas une fin de vie difficile, assombrie par de graves soucis d'argent liés à un contexte économique de crise, consécutif à la guerre menée par Louis XIV en Hollande en 1670. Vermeer a travaillé vingt-deux ans, de 1653 à 1675, et a peint entre quarante-cinq et soixante tableaux, dont il ne reste plus qu'une trentaine. Il laisse une œuvre qui peut être vue comme une « recherche ininterrompue sur la peinture » (Daniel Arasse).



Johannes
ou Jan Vermeer,
La Dentellière (détails)



RESSOURCES

SUR INTERNET



Notice de l'œuvre sur louvre.fr

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-dentelliere>



Dossier de presse et catalogue de l'exposition « Vermeer et les maîtres de la peinture de genre »

<http://presse.louvre.fr/vermeer-et-les-maitres-de-la-peinture-de-genre>

<http://editions.louvre.fr/fr/les-ouvrages/catalogues-dexposition/artistes/vermeer-et-les-maitres-de-la-peinture-de-genre.html>



Émission sur France Culture autour de six tableaux (dont « La Dentelière ») présentés à l'exposition

<https://www.franceculture.fr/peinture/l'invisible-de-vermeer-en-six-tableaux>



Dossier pédagogique sur le Réseau Canopé

<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8461-12116.pdf>



La Hollande au 17^e siècle, RMN - Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/la-hollande-au-xviie-siecle>



Johannes Vermeer, The Metropolitan Museum of Art

https://www.metmuseum.org/toah/hd/verm/hd_verm.htm



Johannes Vermeer and the Milk Maid, The Metropolitan Museum of Art

https://www.metmuseum.org/toah/hd/milk/hd_milk.htm

OUVRAGES



Vermeer, une peinture de l'intime

de Vincent Étienne, coll. « L'art et la manière », Palette, Paris, 2008



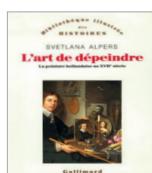
L'ambition de Vermeer

de Daniel Arasse, Adam Biro, Paris, 1993, rééd. 2004



Johannes Vermeer, Broos Ben, Wheelock Arthur K. Jr.

catalogue de l'exposition de Washington, National Gallery of Art, 1995-1996,
La Haye, Koninklijk Kabinet van schilderijen Mauritshuis, Flammarion, Paris 1996



L'art de dépeindre, la peinture hollandaise au 17^e siècle

de Svetlana Alpers, Gallimard, Paris, 1990



Vermeer

de Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, Hazan, Paris, 1987

CARTEL DE L'ŒUVRE

Peintures / Europe du Nord / 1350-1850

Johannes ou Jan VERMEER
Delft, 1632 - Delft, 1675

La Dentellièr

Vers 1669-1670

Toile collée sur bois

Dimensions de l'œuvre : H. : 0,24 m ; L. : 0,21 m

Reproduction à 100 %

Acquis à la vente Vis Blokhuyzen, Paris, 1870

M.I. 1448

Musée du Louvre

Anne-Laure Béatrix,
direction des Relations
extérieures
Frédérique Leseur, sous-
direction du développement
des publics et de l'éducation
artistique et culturelle
Cyrille Gouyette, service
éducation et formation
Coordination éditoriale:
Noémie Breen
Coordination graphique:
Isabel Lou-Bonafonte
Suivi éditorial et relecture:
Anne Cauquetoux
Conception graphique:
Guénola Six

Auteurs:

Jean-Marie Baldner,
Agnès Benoit, Laurence Brosse,
Maryvonne Cassan,
Benoit Dercy, Sylvie Drivaud,
Anne Gavarret, Daniel Guyot,
Isabelle Jacquot,
Régis Labourdette,
Anne-Laure Mayer,
Thérèse de Paulis,
Sylvia Pramotton,
Barbara Samuel,
Magali Simon, Laura Solaro,
Nathalie Steffen,
Guenièvre Tandonnet,
Pascale Tardif, Xavier Testot,
Delphine Vanhove.

Remerciements:

Ariane Thomas, Carine Juvin,
Violaine Bouvet-Lanselle.
Ce dossier a été réalisé à partir
des ressources du guide des
enseignants des mallettes
pédagogiques éditées en 2010
par Hatier et Louvre Éditions,
grâce au soutien de The
Annenberg Foundation.

© 2018 Musée du Louvre /
Service éducation et formation

Crédits photographiques:

1. 2. 3. 9. 11. © Musée du
Louvre, dist. RMN – Grand
Palais / Angèle Dequier;
13. g. © 2008, musée du Louvre
/ Georges Poncet hd. et bd.
© Erich Lessing.