

Peinture et philosophie: Deux exemples d'homologie entre espace pictural et structure métaphysique

Author: J.-L. Solère

Persistent link: <http://hdl.handle.net/2345/3997>

This work is posted on [eScholarship@BC](#),
Boston College University Libraries.

Published in *Philosophie*, vol. 30, pp. 57-76, 1991

Jean-Luc Solère

**PEINTURE ET PHILOSOPHIE :
DEUX EXEMPLES D'HOMOLOGIE
ENTRE ESPACE PICTURAL ET
STRUCTURE MÉTAPHYSIQUE**

Les rapports entre peinture et philosophie ont toujours quelque chose de fascinant pour le philosophe, qui y trouve l'occasion, bien plaisante, de mettre en image ses concepts (souvent contre le gré du peintre qui ne tient guère à conceptualiser son image). Il est des cas privilégiés, comme dans la Renaissance italienne, où l'entreprise est facilitée par l'abondance de la documentation qui permet de fonder un rapprochement entre peinture et philosophie : preuves évidentes de l'appartenance à un même milieu, de l'influence directe d'un écrit sur les conceptions esthétiques, etc. Mais il est aussi des cas où la tentative semble une gageure : ainsi lorsque, comme dans les pages qui suivent, on accole aux noms de Memling et de Vermeer les qualificatifs de néo-platonicien et de cartésien. Memling néo-platonicien ?, Vermeer cartésien ?, alors que nous ignorons quelles furent leurs lectures et leurs fréquentations ? Il n'y a pas même de nom propre à mettre en regard de celui de Memling, mais seulement un courant de pensée diffus et protéiforme. Quant à Descartes, certes, il résida un certain temps en ces Provinces-Unies où Vermeer passa toute sa vie ; que celui-ci ait entendu parler de celui-là ou de sa doctrine n'a en soi rien d'impossible, mais cela restera une supposition entièrement gratuite tant qu'aucun témoignage ne viendra établir le fait.

Cependant, pour les raisons que l'on verra, la tentation qui s'offre au philosophe est trop forte pour qu'il ne s'emploie pas à réfléchir en son propre langage sur les particularités de la manière de Memling et de Vermeer, plus précisément sur la façon dont ils organisent leurs espaces picturaux, qui lui paraissent homologues à des structures métaphysiques précises. Qu'on lui pardonne cette faiblesse, car il ne veut ni annexer l'art à la pensée (mais s'étonner devant leur rencontre), ni se livrer à une exégèse débridée de quelques tableaux pris isolément (mais s'interroger sur des

constantes mentales). En l'absence de tout rapport historiquement démontré entre chacun des deux peintres et tel ou tel penseur, apposer leurs noms à ceux de philosophies sans visage précis est une invitation à réfléchir sur les relations profondes, signes de l'« esprit » d'une époque, entre la pensée et l'art, bien plutôt que sur des relations entre individualités, et que sur une douteuse peinture philosophique ou philosophie picturale.

Toutefois, avant de proposer deux exemples de connexion profonde, il est nécessaire, pour assurer la validité de la recherche, de développer quelques considérations sur la méthode employée (ce qui reviendra, précaution indispensable, à préciser le concept extrêmement indéterminé d'« esprit » d'une époque).

A. — LA MÉTHODE DE L'ICONOLOGIE

Le type d'analyse qui sera utilisé se rattache à ce que Warburg puis Panofsky ont appelé l'« iconologie ». On nous excusera d'en rappeler les traits essentiels et bien connus, car il importe d'en souligner toutes les conséquences, en particulier l'idée que la mise en œuvre par un artiste de conceptions propres à la culture de son époque n'est pas forcément délibérée et consciente.

C'est en effet l'ambition de la méthode iconologique que de replacer l'œuvre d'art singulière dans la totalité culturelle à laquelle elle appartient. De ce point de vue, l'iconologie s'oppose au « formalisme » en histoire de l'art, c'est-à-dire à une approche purement formelle, qui postule une autonomie de l'œuvre à l'égard de toute donnée non-artistique, et l'analyse d'une manière immanente, selon sa technique et sa composition, ou plus généralement selon ce qu'il est convenu d'appeler son style (non sans, bien sûr, la rattacher à des séries d'expérience, des généalogies formelles : la « vie des formes », selon l'expression de Focillon). Mais, bien qu'elle s'efforce d'élargir le champ de l'analyse, l'iconologie n'est pas pour autant une approche *déterministe* de l'art, qui cherche, comme le voulait par exemple Taine, à « déduire » toutes les manifestations artistiques de la convergence de données extérieures à l'art (race, milieu, moment...), dont elles seraient les résultats sensibles. L'iconologie reste une analyse de l'œuvre elle-même, mais interprète celle-ci comme un signe qui renvoie à un référent : un complexe culturel donné. Si la vision artistique remplit une fonction dans le tout de la civilisation, il faut bien voir aussi que, inversement, cette vision ne fonctionne pas indépendamment

d'autres représentations, comme la religion, la littérature, le mythe, la philosophie, la science, l'Etat, etc., représentations entre lesquelles il n'y a pas causalité, mais parallélisme fonctionnel.

Autrement dit, l'œuvre est porteuse de ce qu'on résume par le mot de « *Weltanschauung* », et on doit pouvoir y retrouver ce que Cassirer (qui a fourni à Panofsky son armature théorique) appelle une « forme symbolique » : un mode d'objectivation de l'expérience, un modèle fonctionnel d'intégration des phénomènes. Un symbole est la manifestation d'un sens au sein du sensible, ou le revêtement sensible d'un sens ; une forme symbolique est le contexte culturel où un symbole peut être appréhendé et déchiffré. Ainsi une œuvre d'art, en tant que symbole, sens donné à du sensible et sensibilisation d'un sens, renvoie à une attitude fondamentale de l'esprit devant la réalité (ou une activité de l'esprit constituante de la réalité, si l'on veut être strictement cassirérien), dont elle est une manifestation. Telle est selon Panofsky la signification intrinsèque de l'œuvre. Elle se révèle dans une tendance, un principe d'unité, qui préside à la conception d'ensemble, au choix parmi toutes les possibilités mentales, et qui, lié à un contexte déterminé, est caractéristique d'un milieu, d'une civilisation.

Ce qui, dans cette théorie de l'art, nous intéresse particulièrement ici, est que le « *Kunstwollen* », l'« intention artistique » qui guide la réalisation de l'œuvre, n'est pas, selon Panofsky, psychologique et individuelle, mais relève du transcendantal d'une culture, des conditions de possibilité des produits de cette culture. Autrement dit, l'artiste n'est pas forcément conscient de la signification (au sens qui vient d'être défini) de son œuvre.

Pour bien comprendre ce point, il faut revenir sur ce que l'on appelle, par opposition à l'analyse formaliste ou stylistique, le « contenu » de l'œuvre. Il ne faut pas confondre ce « contenu » avec la matière, le thème ou le sujet de l'œuvre.

La description et l'identification du sujet n'est qu'une première étape, que ne néglige cependant pas Panofsky, car elle est particulièrement importante et nécessaire dans l'analyse des arts plastiques. Le sujet véritable n'est en effet pas toujours immédiatement apparent, même dans l'art figuratif. Sous les apparences immédiates, susceptibles d'une description immédiate et « naïve », réside souvent une signification primaire (par opposition à la signification profonde découverte ultérieurement) qui nécessite déjà un certain décryptage, et qui est sans doute voulue délibérément par l'artiste.

Prenons un exemple, emprunté à Vermeer, puisqu'il sera question de lui par la suite. Soit le tableau *La Femme à la balance*¹ (National Gallery, Washington). Une première approche consiste à décrire purement et simplement ce que l'on voit. Comme le précise obligeamment le commentaire joint à une reproduction : « Ce tableau représente une jeune femme debout devant une table [...] »¹ ! À ce niveau, comme le dit Panofsky, je n'ai besoin que de l'expérience pratique commune à tous les hommes, et de la connaissance de la manière dont objets, personnages et événements sont conventionnellement représentés. Il s'agit donc d'une femme qui pèse des perles. Après cette identification, je puis me livrer à une analyse stylistique du tableau, vantant la délicatesse et le raffinement de l'art de Vermeer, la grâce et l'équilibre de la composition, etc.² Je conclurai que Vermeer est le peintre le plus génial de la matière et de l'intimité, et j'irai jusqu'à dire avec Elie Faure : « Vermeer de Delft résume la Hollande. Il a, des Hollandais, toutes les qualités moyennes, ramassées en un seul faisceau et élevées à la puissance suprême d'un seul coup »³.

Puis, en une deuxième étape, qui est celle de ce que Panofsky appelle l'*iconographie* (analyse des *éléments* significatifs dans l'œuvre), je m'apercevrai peut-être que le tableau qui est accroché au mur derrière la femme représente un Jugement dernier. Cet indice me met sur la piste d'une interprétation allégorique de l'œuvre : il faut y lire une signification morale sous-jacente. Les détails vont alors converger. Devant la femme est placé un miroir, objet hautement symbolique. En me rapportant à la tradition iconographique, je m'aperçois qu'il représente soit la complaisance envers soi-même (cf. *La Vanité*, de l'atelier de Memling, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg), soit la prudence (dans l'iconographie médiévale), l'introspection, la connaissance de soi. Revenant à la femme, je constate qu'elle a les yeux presque clos : elle ne se complait pas dans la contemplation de son image dans le miroir. Les rideaux fermés ne signifient-ils pas la rentrée en soi-même, le contraire de la dispersion ? Le miroir figure ici dans son ambivalence : symbole possible du piège du narcissisme et de la mondanité, il représente simultanément, par l'attitude du personnage, le contraire : la réflexion, le retour sur soi-même. Cette jeune femme

1. *Vermeer*, éd. Cercle d'Art, coll. « Les Grands Peintres » (Paris, 1983), p. 106.

2. *Id.*, p. 108.

3. *Histoire de l'art*, « L'art moderne », Le Livre de Poche (Paris, 1965), t. I, p. 127.

à la tête couverte ne porte pas un seul bijou sur elle. Toutes les perles sont sur la table : représentations de la vanité des choses matérielles dont elle s'est départie, ou des trésors spirituels ? Enfin, comme le précise utilement cette fois le commentaire cité plus haut, l'observation au microscope révèle que les plateaux de la balance sont vides : ce n'est donc pas une action prosaïque qui est ici montrée, la pesée mercantile de perles, mais une méditation sur la pesée des âmes, sur le Jugement dernier. L'interprétation morale de ce tableau est décisivement confirmée si je l'oppose à une autre œuvre de Vermeer, son symétrique inverse : *La Femme au collier de perles* (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemaldegalerie, Berlin-Dahlem). La disposition est identique, mais il n'y a pas de tableau au mur, les rideaux sont ouverts, la femme est tête nue, parée de bijoux et se regarde dans le miroir.

Ainsi, en cette deuxième étape, l'analyse iconographique révèle, au-delà de l'apparence pittoresque et de l'anecdote, le véritable « sujet » du tableau : une allégorie de l'examen de conscience. En tout cela, évidemment, il est à supposer que le peintre était parfaitement conscient de la signification qu'il entendait donner à la scène, et qu'il a délibérément disposé tous les éléments iconographiques pouvant guider la lecture en ce sens.

Mais comme le dit Panofsky, il y a le même rapport entre l'iconographie et l'iconologie qu'entre l'ethnographie et l'ethnologie, ou la cosmographie et la cosmologie. Cela veut dire que l'analyse iconologique ne se contente pas d'identifier le sujet du tableau, mais s'intéresse à son contenu, en entendant par « contenu » non pas sa signification primaire (« primaire », car en-deça, au plan des simples apparences, il n'y a même pas de *signification*), mais la totalité de sa signification culturelle, c'est-à-dire sa valeur d'expression de la culture à laquelle il appartient, son caractère emblématique des autres fonctions culturelles contemporaines. Cela revient à traiter l'œuvre, non point précisément comme l'allégorie qu'elle est délibérément, mais comme un symbole au sens de Cassirer. Et c'est pourquoi Panofsky peut préciser que : « Ce contenu, c'est ce que le sujet, *involontairement et à son insu*, révèle de son propre comportement envers le monde et des principes qui le guident, ce comportement étant, et à un même degré, caractéristique de chaque créateur en particulier, de chaque époque en particulier, de chaque peuple en particulier, de chaque communauté en particulier »⁴.

4. « Le problème de la description d'œuvres », in *La Perspective comme forme*

Autrement dit, en une troisième étape, celle de l'iconologie, on atteint à une signification plus profonde qui n'était pas nécessairement consciente chez l'artiste, dans la mesure où elle relève des conditions de possibilité de la représentation et de la construction du monde, conditions qu'il n'avait peut-être pas réfléchies. C'est évidemment à ce niveau d'interprétation que l'étude qui va suivre essaiera de se tenir : rapprocher Vermeer et Descartes n'est pas postuler des relations personnelles entre eux, ni même une connaissance de première main du cartésianisme par Vermeer ; c'est indiquer une proximité dans l'appartenance à un espace mental commun.

Les deux analyses prendront pour thème iconologique *l'organisation de l'espace* dans les tableaux de Memling puis de Vermeer, organisation qui nous renvoie à des conceptions du monde différentes. Précisons qu'il ne faut pas confondre la *représentation de la spatialité* avec ce que j'appelle ici « organisation de l'espace ». La représentation de la spatialité est *grosso modo* commune à tous les peintres depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle : c'est la suggestion de la troisième dimension dans un plan selon les lois de la perspective linéaire. Il s'agit bien d'une forme symbolique, ainsi que Panofsky l'a montré, mais appartenant à un mouvement long de notre culture, comme le diraient les historiens. La forme dont il sera question appartient à un mouvement plus court, puisqu'elle varie à l'intérieur d'un même mode de représentation de la spatialité. L'espace pictural, obéissant à peu près aux mêmes lois de la perspective, est organisé différemment chez Memling et chez Vermeer : les éléments significatifs de la spatialité (par exemple intériorité et extériorité) sont distribués autrement, nous renvoyant aux thèmes caractéristiques d'une pensée qui leur est contemporaine, à une vision du monde « néo-platonicienne » dans un cas, « cartésienne » dans l'autre.

Cette organisation de l'espace révèle un aspect de la signification profonde de l'œuvre, dans la mesure où elle marque, comme nous avons vu tout à l'heure Panofsky le dire, une tendance qui préside à la conception et au choix des éléments figuratifs parmi toutes les possibilités qui sont offertes au peintre. Autrement dit, il y a dans l'organisation de l'espace pictural quelque chose de constant et de

symbolique (Editions de Minuit, Paris, 1975), p. 251 (je souligne). Cf. aussi la postface de P. Bourdieu à *Architecture gothique et pensée scolastique* (Editions de Minuit, Paris, 1967), pp. 139-142.

typique, qui ne saurait être fortuit et in-signifiant, mais est au contraire symptomatique d'une certaine attitude de l'esprit devant la réalité, ou d'un certain mode de construction du réel par l'esprit. La forme symbolique est un principe d'unité qui court à travers toute l'œuvre du peintre, un schème mental et visuel qui en guide la réalisation et lui donne son sens. Remarquer et mettre en valeur la disposition interne, l'orientation d'un espace pictural, c'est donc réaliser cette partie du programme de l'analyse iconologique que Panofsky déterminait ainsi : appréhender les « facteurs *purement formels* » comme étant des « documents d'un sens homogène de *Weltanschauung* », car « dans une œuvre d'art, la forme ne peut se dissocier du contenu : la répartition du coloris et des lignes, de la lumière et des ombres, des volumes et des plans, toute délicateuse qu'elle est en tant que spectacle visuel, doit aussi être comprise en tant que signification plus que visuelle »⁵. Notons que par cette démarche l'analyse iconologique englobe l'analyse formaliste : elle ne se limite pas au commentaire des *objets* iconographiques, mais s'intéresse aux composants formels de l'œuvre ; toutefois, à la différence de l'analyse formaliste, elle les fait parler, leur trouve un *sens*.

Venons-en maintenant, après ces considérations méthodologiques, aux deux applications qu'elles doivent légitimer. Nous allons donc considérer, successivement chez Memling et chez Vermeer, l'organisation de l'espace pictural en tant qu'elle est la matérialisation d'une certaine vision du monde par ailleurs théorisée en une philosophie. Il ne faut pas voir dans ces deux exemples les étapes d'un développement historique ; ils ne sont choisis qu'en raison de leur opposition structurelle, qui fait d'autant mieux ressortir les caractéristiques de chacun et l'appartenance intrinsèque de l'un à la mentalité du Moyen-Age finissant, de l'autre à celle de la seconde moitié du XVII^e siècle.

B. — MEMLING ET LE NÉO-PLATONISME

Lorsqu'on regarde les tableaux religieux de Memling (plus exactement : les Vierges à l'enfant et les Nativités, c'est-à-dire des scènes de pure contemplation, et non d'action, par exemple *La Vierge à l'enfant* des Uffizi de Florence et *La Nativité* du

5. *La Perspective...*, p. 252. Je souligne.

Wallraf-Richartz Museum de Cologne), on ne peut qu'être frappé par la constance de leur disposition : la scène proprement dite est soigneusement enclose dans un espace fermé, délimité par des éléments architecturaux (murs entiers ou en ruines, colonnade) ou naturels (une haie). Cette distribution crée deux zones nettement hétérogènes : — l'espace « mystique », intérieur, auto-suffisant, détaché, où se produit la vision contemplative, où rien ne se passe sinon une adoration sereine et muette, comme suspendue dans le temps ; — l'espace profane, extérieur : un paysage, une campagne ou une ville aux caractères temporels bien marqués (un château, une ferme, un moulin), où se déroulent diverses actions (un cavalier qui chemine, des gens qui travaillent) accomplies par des personnages qui ignorent totalement la scène mystique, qui lui sont complètement étrangers, qui « passent à côté », tout absorbés qu'ils sont par leurs occupations « mondaines ».

Pendant l'univers de Memling n'est pas uniquement structuré par cette dichotomie, symbole d'un Verbe venu dans le monde et que le monde n'a pas reconnu, entre l'espace sacré replié sur lui-même et l'espace profane qui lui est radicalement étranger. Il existe des éléments figuratifs qui assurent une transition entre l'un et l'autre, en se tenant dans l'entre-deux, à la lisière. Ainsi dans *La Vierge à l'enfant sur le trône* de Bruges (Hans Memlingmuseum) : seul parmi tous ceux du monde profane, un petit personnage se tient à droite au deuxième plan, entre les colonnes qui délimitent l'espace sacré, et observe de loin (à distance respectueuse) la scène mystique. Il s'est détourné de l'activité de la ville, s'est converti, et se tient, figure intermédiaire, entre le profane et le sacré. Ce personnage serait un auto-portrait de Memling. On peut penser que celui-ci, reprenant des thèmes esthétiques platoniciens bien connus (primauté du modèle intelligible sur le sensible, de la vision intérieure ; cf. *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* de Rogier Van der Weyden, Groeningemuseum de Bruges) a voulu montrer la direction que doit prendre le regard du peintre pour accomplir la fonction de l'art telle qu'il l'entendait : contempler le spirituel et non le matériel, indiquer le passage du profane au sacré. Dans *La Vierge à l'enfant* d'Ottawa (National Gallery of Canada), une autre transition est assurée entre profane et sacré, celle du saint patron qui introduit, littéralement, son dévôt dans l'espace mystique. C'est une disposition scénique dont la signification est évidemment fondée dans la théologie médiévale de l'intercession des saints.

Ainsi, malgré l'hétérogénéité totale des deux espaces qui partagent ces tableaux, Memling apparaît moins comme le peintre de la transcendance absolue, de la coupure, que comme celui de la médiation. Mais d'autres œuvres nous amènent à rattacher cette fonction médiatrice non seulement à l'histoire des conceptions de la fonction artistique et à l'histoire des croyances religieuses, mais à l'histoire de la pensée, à une certaine « vision du monde » (qui précisément fonde la fonction spirituelle de l'art et l'intercession). Dans le dyptique de l'Alte Pinakothek de Munich : *La Vierge à l'enfant avec quatre anges musiciens* et *Portrait d'un donateur avec saint Georges*, nous retrouvons les éléments caractéristiques des tableaux précédents : scène mystique séparée par un buisson de roses et une haie du monde profane (ville, campagne et montagnes), médiation entre ces deux espaces par un saint (qui de plus vient de terrasser un dragon) introduisant un dévôt. Mais la cuirasse de saint Georges permet à Memling d'ajouter un élément supplémentaire, un effet optique : il y peint le reflet de la scène mystique. La fonction médiatrice du saint est ainsi renforcée : non seulement il est lieu du passage du profane au sacré, mais il est aussi le lieu du passage du sacré au profane, puisque, par le reflet, le spirituel pénètre quelque peu le matériel, vient l'illuminer. Un autre reflet remarquable chez Memling a une signification comparable. Dans le *Jugement dernier* de Gdansk (Museum Pomorskie) l'ange cuirassé qui pèse les ressuscités se tient exactement au centre du tableau et, sur sa poitrine, au niveau de l'horizon qui délimite le Ciel et la terre, se reflète le partage des élus et des damnés, qui manifeste l'ordre divin victorieux, le jugement prononcé dans le monde d'en-haut par le Christ siégeant en majesté, et que l'ange exécute.

Cette utilisation du reflet nous renvoie inmanquablement à une conception néo-platonicienne des degrés d'être. Le reflet est la présence atténuée de l'ordre supérieur dans l'ordre inférieur. Plus exactement, on peut déchiffrer dans cette disposition picturale la théorie du « primum in aliquo genere ». Au sommet de chaque strate, se trouve un être premier dans son genre qui reçoit avec un amoindrissement, c'est-à-dire reflète, les propriétés de la strate supérieure et les communique aux êtres qui lui sont subordonnés, en lesquels elles se diluent encore davantage jusqu'à leur évanouissement complet. Par exemple, dans l'ordre de l'âme, les âmes supérieures sont douées d'intellection parce qu'elles reçoivent quelque chose de l'hypostase supérieure, celle de l'Intelligence (elles lui sont semblables dans une certaine mesure), alors que les

âmes inférieures ne sont pas intellectives. Toutes les propriétés se transmettent ainsi, par cascade, depuis le principe absolument premier. De même, chez Memling, certaines créatures situées dans l'espace profane, premières en leur ordre, tels les anges ou les saints, portent le reflet du monde divin, et assurent la communication avec l'espace mystique.

L'ontologie de la participation, de la lumière et du reflet peut donc être considérée comme la forme symbolique qui régit le monde hiérarchisé de Memling, qui distribue son espace pictural en zones hétérogènes entre lesquelles il y a pourtant circulation. Une telle supposition n'est pas arbitraire, comme le serait en revanche celle qui verrait dans cette peinture une figuration du kantisme ou du bouddhisme zen. Comme l'explique Panofsky, la méthode de vérification de l'analyse iconologique consiste à s'assurer de la compatibilité de la forme symbolique dégagée avec « ce qui était possible pour une certaine époque et pour un certain cercle culturel sur le plan de la *Weltanschauung* »⁶. De même que l'histoire des types permet de rejeter une identification de sujet en renseignant sur ce qu'il était possible de représenter à un moment donné, l'histoire des idées contrôle l'interprétation iconologique en indiquant avec quels éléments pouvait être constitué l'univers mental d'un peintre en ce même moment. Il est impossible que l'esprit de Memling ait été structuré par le kantisme ou le bouddhisme zen, par contre il est tout à fait possible qu'il l'ait été par le néo-platonisme. Certes Bruges n'était pas Florence, mais le néo-platonisme n'a pas refait brusquement surface avec la redécouverte de Platon et Plotin par les Italiens. Par divers canaux il a imprégné la culture même nordique depuis le Moyen-Age. Pour ne prendre qu'un exemple, l'opuscule anonyme appelé *Liber de causis*, compilation principalement des *Éléments de théologie* de Proclus, mis en circulation en Occident à partir de la fin du XII^e siècle, a véhiculé des thèmes néo-platoniciens qui ont eu une grande importance dans l'histoire de la philosophie et de la spiritualité, spécialement dans la mystique des pays du Nord. Sa cinquième proposition, notamment, est une application de la théorie du « *primum in aliquo genere* ». Sous l'action de bien d'autres influences du même type, une vision du monde spirituelle s'est constituée. Il n'y a aucune impossibilité à ce que, dans un

6. *La Perspective...*, p. 253.

pays de béguinages, dans la sphère d'influence de Ruysbroeck, elle ait été celle de Memling.

C. — VERMEER ET LE CARTÉSIANISME

Avec Vermeer, nous entrons dans une toute autre problématique de l'espace et de la médiation. La césure intérieur/extérieur ne se trouve plus *dans* le tableau. C'est le tableau tout entier qui est considéré comme un espace intérieur, dont le rapport avec l'extérieur, avec le dehors du tableau, est mis en question, interrogé. Cette recherche sur le rapport du tableau avec son en-dehors semble être une « spécialité » de la peinture hollandaise puisque dès le temps des « primitifs », on trouve des tentatives de réponse à cette question. Dans le *Saint Eloi et le couple de fiancés* de Petrus Christus (New York, R. Lehman Collection) et le *Banquier et sa femme* de Quentin Metsys (Paris, Musée du Louvre), la spatialité est homogène : les personnages sont disposés en un même espace intérieur. Mais un élément figuratif ouvre une brèche dans cette clôture : un miroir montre ce que le tableau ne cadre pas, l'extérieur de la pièce où sont les personnages. Il est évidemment toujours tentant pour un peintre de dépasser les limites de sa toile pour accomplir complètement le projet de son art : restituer un monde. S'il s'agit de faire vivre une scène telle que la visite de deux fiancés chez le bijoutier, il est souhaitable de montrer comment elle est comprise dans l'espace réel qui l'entoure, il faut que le volume réel soit évoqué par le volume fixé sur la toile, en brisant les limites arbitrairement imposées par le cadre. Autrement dit, il faut que l'espace pictural se prolonge imaginativement en l'espace total, « hors champ », où prend place la scène représentée. Il faut qu'il indique en et par lui-même son rapport à cet espace extérieur invisible et néanmoins contigu. D'où l'artifice du peintre : montrer à l'aide d'un élément figuratif du tableau plus que ce qui figure strictement sur la toile, les « coulisses » ou l'« avant-scène ». Alors la peinture, loin de cadrer fixement quelques centimètres carrés de réel, suggère tout un monde où prend place la scène qu'elle fait vivre. C'est ici la fonction du miroir, instrument apte à concentrer l'infini dans le fini.

En dépit de la différence que nous avons relevée entre Memling d'une part, Metsys et Christus d'autre part, ils ont ceci de commun que le rapport entre intérieur et extérieur est direct (on *voit*

l'extérieur dans l'intérieur, ou l'intérieur dans l'extérieur) et assuré par un reflet. Il en va tout autrement chez Vermeer, qui, affrontant le même problème du rapport entre le tableau et son en-dehors, tranche en un sens radicalement opposé, puisqu'il instaure une rupture totale, une incommunicabilité entre intérieur et extérieur.

Une constatation s'impose en effet lorsqu'on considère l'ensemble de l'œuvre de Vermeer : *aucun de ses tableaux ne montre de communication entre intérieur et extérieur*, que ce soit par exemple, selon une disposition classique, au moyen d'une fenêtre vue frontalement et s'ouvrant sur un paysage, ou, d'une manière moins classique, par une vue indirecte dans un miroir ou autre surface réfléchissante, à la manière de ses prédécesseurs hollandais⁷. Vermeer peint ou bien des extérieurs entièrement extérieurs (*La ruelle*, la *Vue de Delft*, et les tableaux mythologiques), ou bien des intérieurs entièrement intérieurs, complètement clos, dans lesquels les fenêtres, vues latéralement, ne montrent rien, mais laissent passer seulement de la lumière. Jamais une scène d'intérieur ne laisse entr'apercevoir ne serait-ce qu'un arbre, un nuage ou un passant. Il y a là un fait, et un fait intrigant. Intimisme ? Certes, mais c'est nommer la difficulté et non la résoudre, car il faut se demander *pourquoi* Vermeer peint ainsi et non autrement.

La question mérite bien une recherche attentive, car nous pouvons être sûrs que cette particularité de la manière de Vermeer ne résulte ni d'une contrainte interne, ni d'une contrainte externe, académique (c'est un point capital) :

1) Il ne s'agit pas d'une échappatoire destinée à pallier une incapacité technique (je n'examine cette hypothèse que pour être systématique) : Vermeer est parfaitement capable de peindre des extérieurs, *La ruelle* et la *Vue de Delft* en font foi, qui sont justement deux de ses plus célèbres tableaux !

2) Il ne s'agit pas d'une convention, d'une obligation stylistique, d'ordre académique. Il est vrai que beaucoup de tableaux de l'époque sont composés comme les siens, mais il est non moins vrai que beaucoup d'autres sont composés sur le modèle d'un intérieur qui laisse voir un extérieur. Ainsi ces tableaux de Pieter de Hooch, peintre qui, parmi les autres exemples possibles, présente l'avan-

7. Cette étude était achevée lorsque j'ai pris connaissance de l'article de Daniel Arasse : « Le lieu Vermeer », in *La Part de l'œil* (Bruxelles), n° 5, 1989, qui fait la même constatation (p. 10).

tage d'avoir travaillé à Delft exactement en même temps que Vermeer : *Une jeune bourgeoise et sa servante* (Musée des Beaux-Arts de Lille), *La chambre à coucher* (National Gallery of Art, Washington), *Le devoir maternel* (Rijksmuseum, Amsterdam). Ce sont là des intérieurs non moins hollandais que ceux de Vermeer, mais ils n'excluent pas une vue de l'extérieur. Or, si une contrainte stylistique avait pesé sur Vermeer, elle aurait pesé aussi sur de Hooch.

Nous sommes donc placés devant un fait qui pose problème, et dont l'analyse formaliste, stylistique, ne peut prendre compte. C'est alors que doit intervenir une analyse iconologique, qui tentera de trouver dans une forme symbolique le principe d'unité guidant l'organisation particulière de cet espace pictural.

Une autre observation va nous mettre sur la piste de cette forme symbolique. En effet, Vermeer, s'il abolit toute communication directe (ne serait-ce que par un reflet) entre extérieur et intérieur, ne renonce pas pour autant à traiter le problème du rapport entre le tableau et son en-dehors. On peut constater que dans bon nombre de scènes d'intérieur, un élément *figure* l'extérieur, c'est-à-dire ne le montre pas mais le *représente*⁸. Il s'agit soit d'une

8. Même observation chez D. Arasse, *loc. cit.*, pp. 13 sq. D. Arasse estime, ce qui pourrait être opposé à l'interprétation que je développe plus bas, que les cartes ne sont pas présentes dans les tableaux de Vermeer « pour que le regard du spectateur puisse y acquérir ou vérifier une connaissance » (p. 15). Vermeer manifeste en effet une certaine désinvolture : deux de ses cartes sont périmées au point de vue politique lorsqu'il les peint (p. 14), il intervertit dans un cas les couleurs conventionnelles de la mer et de la terre (p. 15), et généralement les cartes sont mal lisibles par suite d'effets lumineux (*id.*). D. Arasse pense que ce traitement manifeste une rupture avec la tradition italienne de la peinture comme connaissance du monde : la peinture ne transmet pas de savoir, sinon celui de l'apparence même. Je remarque cependant que Vermeer a peint les cartes avec suffisamment de précision pour qu'on puisse les identifier, que leur nombre restreint (quatre dans toute son œuvre) et le caractère périmé de certaines peut s'expliquer par le fait qu'il utilisait le matériel dont il disposait (de même que les tableaux qu'il reproduit parfois sont ceux qui lui appartenaient), qu'il a pu préférer l'intersion des couleurs en fonction de l'ensemble des tons de son tableau. La liberté que prend Vermeer avec la cartographie ne me paraît pas empêcher la fonction symbolique de l'objet carte. Enfin, peindre les apparences telles qu'elles se présentent n'impliquait pas forcément que Vermeer referme systématiquement l'intérieur sur lui-même. Je souscris en revanche à la conclusion de l'excellent article de D. Arasse : Vermeer peint de manière à mettre en valeur un intérieur de l'intérieur, une *intimité* inaccessible à la connaissance d'autrui, réservée à celui-là seul qui en est le lieu.

lettre, d'une missive, sujet principal du tableau, soit d'une carte géographique accrochée au mur (ou d'un globe terrestre ou céleste) :

1) les lettres : parmi les six tableaux qui traitent ce sujet, sont particulièrement caractéristiques : – la *Dame écrivant une lettre et sa servante* (Collection Sir Alfred Beit, Bart., Blessington, Irlande), où la servante regarde ostensiblement par la fenêtre, vers cet extérieur que nous ne voyons pas, avec lequel la scène est en relation seulement indirecte, épistolaire ; – la *Jeune fille lisant une lettre* (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresde), où Vermeer va jusqu'à l'extrême limite de son jeu, en plaçant la jeune fille devant une fenêtre grande ouverte qui ne nous dissimule pas moins cet extérieur ici à portée de main, et en ne peignant sur les carreaux qu'un reflet de l'intérieur, celui du personnage.

2) les cartes⁹ : elles ont depuis longtemps attiré l'attention, et l'on a pu identifier très précisément leurs modèles : date, cartographe, imprimeur, et contenu¹⁰. Parmi les neuf tableaux contenant ces représentations géographiques, notons surtout la *Femme au luth* (Metropolitan Museum of Art de New York) qui regarde vers la fenêtre, la *Jeune femme à l'aiguïère* (*id.*) qui ouvre la fenêtre, et enfin *Le Géographe* (Städelsches Kunst-institut de Francfort) qu'on peut considérer, dans cette perspective, comme emblématique.

Les intérieurs de Vermeer ne sont donc certes pas, comme les monades de Leibniz, sans portes ni fenêtres. Des fenêtres, il y en a. Mais il ressort avec évidence de cette série de tableaux que nous ne voyons pas directement le monde extérieur par ces fenêtres, et que cependant, dans l'intérieur, une lettre ou une carte représente ce monde extérieur, en est le signe, nous en donne une connaissance indirecte.

Or quel est le *premier* exemple de signe que propose la *Logique de Port-Royal*¹¹ ? La carte géographique, précisément ! A défaut de Leibniz, on sera fortement tenté de rapprocher l'organisation de l'espace pictural vermeerien et la philosophie cartésienne de la

9. Il faut y ajouter le globe céleste dans *L'Astronome* (Musée du Louvre) et le globe terrestre dans *L'Allégorie de la Foi* (Metropolitan Museum of Art de New York).

10. Cf. J.A. Welu : « Vermeer : his cartographic sources », in *The Art Bulletin*, LVII, 1975.

11. L. I, ch. iv.

représentation. Ce que nous connaissons directement, ce n'est pas la chose en elle-même (à cause de la distinction radicale de la substance pensante et de la substance étendue), mais l'idée, d'étoffe mentale, qui en est la représentation. La forme symbolique qui guide la disposition des tableaux de Vermeer serait donc la conception nouvelle d'un esprit sans fenêtre ouverte sur la réalité, mais correspondant avec elle par signes.

Mais le rapprochement entre Vermeer et Descartes repose sur quelque chose de plus précis que cette thèse d'une intériorité sans accès direct à l'extériorité. Les modalités mêmes de la relation indirecte, de la correspondance entre intériorité de l'âme et extériorité du monde sont décrites par Descartes en termes de *dissemblance* réglée et conventionnelle. Ce rapport de dé-formation instituée se trouve précisément figuré chez Vermeer.

Les lettres d'abord : ce sont des messages, des codes, des systèmes de signes, qui 'sont sans ressemblance avec la réalité qu'elles décrivent, de part l'arbitraire du rapport signe/signifié (notons que la *Logique de Port-Royal* traite tout au long du « mot » et du langage comme signe). Le mot ne signifie pas par une imitation de la chose, il n'est pas une similitude, mais une représentation conventionnelle.

Les cartes ensuite : pour désigner cette étendue extérieure qui entoure et comprend les intérieurs qu'il peint (principalement le territoire des Provinces-Unies), Vermeer ne place pas aux murs des tableaux, des imitations de cette réalité extérieure, comme par exemple une vue de Delft (il y a bien dans certaines de ses œuvres des reproductions de paysages, mais ceux-ci sont indéterminés, imaginaires). Il aurait très bien *pu* le faire, mais il ne l'a pas fait. Il montre des cartes géographiques *modernes*, c'est-à-dire des représentations conventionnelles de la réalité. Au XVI^e siècle, une nouvelle cartographie s'est substituée à celle du Moyen-Âge, qui était descriptive, qui indiquait un ensemble de points de repères qualitatifs (les villes étaient symbolisées par leurs monuments, et placées selon leurs orientations relatives, et selon les distances en pas, sans disposition vraie dans l'espace). Avec la redécouverte du système de Ptolémée, on a eu la possibilité de représenter mathématiquement les distances et les angles, et de réaliser une projection réglée des rapports entre lieux géographiques. Certes il a fallu attendre une estimation de la mesure de l'arc du méridien, faute de laquelle on ne pouvait calculer la distance courbe entre deux points et la reporter exactement sur un plan. Mais depuis

Mercator (1569) cette projection déformante, cette anamorphose était maîtrisée, et Vermeer accroche donc à ses murs des cartes modernes, beaucoup moins « ressemblantes » à la réalité, d'un point de vue figuratif, que des tableaux, mais dont la valeur objective supérieure repose sur un ensemble de transformations géométriques, sur une dissemblance ordonnée, réglée (et c'est bien pourquoi la *Logique de Port-Royal* choisit la carte comme premier exemple de signe).

Or selon la théorie de la perception que donne Descartes, il existe une *dissemblance* essentielle entre la chose et ce que l'esprit perçoit. L'avertissement court tout au long de la *Dioptrique* : « il n'est pas besoin de supposer (...) qu'il y ait rien en ces objets qui soit semblable aux idées ou aux sentiments que nous en avons »¹² ; « Or, encore que cette peinture, en passant ainsi jusques au-dedans de notre tête, retienne toujours quelque chose de la ressemblance des objets dont elle procède, il ne se faut point toutefois persuader (...) que ce soit par le moyen de cette ressemblance qu'elle fasse que nous le sentons »¹³ ; « sans qu'il doive, en tout cela, y avoir aucune ressemblance entre les idées qu'elle [l'âme] conçoit, et les mouvements qui causent ces idées »¹⁴. La dissemblance qui se mêle à la ressemblance n'est pas le signe d'une défaillance de notre connaissance, mais au contraire la rend pensable : c'est parce que la sensation se laisse analyser en une composition purement géométrique, non ressemblante aux qualités sensibles, qu'elle nous devient intelligible. Tel est le paradoxe de la représentation : à la fois identique à et différente de ce qu'elle représente. Le *medium* de la connaissance est selon Descartes une « figura » (figure géométrique), qui, à la fois, est distincte de la chose et en exprime la vérité.

En effet la XII^e des *Regulae ad directionem ingenii* affirme que la sensation résulte de la réception d'une figure qui s'imprime dans l'organe, comme l'empreinte du sceau dans la cire¹⁵. Il ne faut pas entendre ici « figure » au sens des simulacres de l'atomisme ancien. Il s'agit, non de l'enveloppe de la chose, mais bien d'une figure géométrique, à laquelle se trouve réduit l'objet des sens : non seulement l'objet du toucher, sens en contact direct avec l'étendue,

12. *Œuvres complètes*, éditions Adam-Tannery [= A.T.], t. VI, p. 85.

13. *Id.*, p. 130.

14. *Id.*, p. 131.

15. A.T., t. X, pp. 412-413.

mais aussi l'objet de tous les autres sens, car c'est *par le moyen* de rapports d'étendue que nous recevons toutes les sortes de sensation. Cette « figura » n'est pas un objet sensible parmi d'autres, mais un « *conceptus communis et simplex* », une « nature simple matérielle », un médiateur universel pour tous les objets sensibles. Lorsque je vois une figure géométrique comme *objet*, c'est *par le moyen* d'une figure que je perçois cette première figure¹⁶. La « figura » exerce cette fonction par deux opérations : l'abstraction et la transcription. L'abstraction : dans tout sensible peut être dégagé le substrat qu'est l'étendue, une fois abstrait tout ce qui ne s'y laisse pas figurer ; le sensible est *réduit* à une simple figure, il est dé-figuré en une figure géométrique. La transcription : comment ensuite récupérer, rendre intelligible ce qui ne s'est pas laissé figurer, par exemple ce qui qualifie telle couleur, ce ton du blanc, ou la différence du bleu d'avec le rouge¹⁷ ? Autrement dit, comment, à partir de la partie de l'objet qu'est la figure, retrouver sa totalité ? Descartes répond qu'on peut représenter géométriquement la *différence* entre deux sons ou deux tons de blanc. Le sensible qualitatif, en tant que tel, ne se laisse pas figurer, mais explique J.-L. Marion, « les rapports entre les sensibles peuvent, eux, se laisser figurer comme tels, puisque, comme rapports, ils n'appartiennent plus à la sensation »¹⁸. De même entre des sensations hétérogènes : leur diversité peut être représentée indirectement par « un rapport entre figures et non plus la figure d'un rapport »¹⁹.

Ainsi, par cette double opération d'abstraction et de transcription, peut s'instaurer un rapport réglé de dissemblance entre la chose sentie et la sensation qui la fait connaître. Descartes applique cette méthode dans le *Traité de l'homme* pour expliquer le mécanisme physiologique de la perception. En frappant certains des « filets » qui composent le nerf optique et dilatant les « petits tuyaux » qui contiennent ceux-ci, les rayons lumineux venus d'un objet ABC « tracent dans le fond de l'œil une figure qui se rapporte à celle de l'objet ABC »²⁰ c'est-à-dire qui en est la projection géométrique, constituée, comme par autant de points,

16. Pour toute cette théorie, cf. J.-L. Marion, *La Théologie blanche de Descartes* (PUF, Paris, 1981), pp. 231-263.

17. *Regulae*, A.T., t. X, p. 413.

18. *Op. cit.*, p. 238.

19. J.-L. Marion, *ibid.*

20. A.T., t. XI, p. 175, l. 12-13.

par les ouvertures des « tuyaux » dilatés. Puisque l'ouverture de leur autre extrémité est également agrandie par l'action des « filets », la même figure se trouve reportée sur « la superficie intérieure du cerveau » (celle de la cavité qui contient la glande pinéale), là où aboutissent lesdits « tuyaux »²¹. Des esprits animaux sortent constamment de la glande pinéale, par une multitude de points, et se répandent « en même temps de tous côtés dans les concavités du cerveau »²². Ceux qui sortent par tel point de la glande s'engagent dans tel « tuyau » qui lui fait face²³, « en sorte qu'au même instant que l'ouverture de ces tuyaux [ceux du nerf optique en l'occurrence] devient plus grande, les esprits commencent à sortir plus librement et plus vite qu'ils ne le faisaient auparavant, par les endroits de cette glande qui les regardent. Et que, comme les diverses façons dont les tuyaux [...] sont ouverts, tracent une figure qui se rapporte à celle de l'objet ABC, sur la superficie intérieure du cerveau : ainsi celle dont les esprits sortent des points a, b, c [de la glande] la tracent sur la superficie de cette glande »²⁴. La même figure est donc translaturée une nouvelle fois, dessinée sur la glande pinéale par l'ensemble des points où le débit des esprits animaux est accéléré. Et cette forme géométrique portée sur la glande, Descartes, retrouvant la dénotation origininaire de « eidos » et « idea », la nomme « idée »²⁵ : elle est la « forme » ou « image » qu'une âme, jointe au corps-machine décrit dans le *Traité*, apercevrait, ayant par là la sensation de l'objet initial²⁶. La sensation de tout l'objet, précisons-le, car les projections géométriques qui parcourent le corps ne rendent pas compte seulement de l'appréhension de la configuration spatiale de cet objet, mais également de la totalité de ses qualités non-spatiales (couleur, son, etc.)²⁷.

C'est donc une sorte de cartographie de la perception des objets extérieurs à l'âme qu'entreprend Descartes. Tout un monde se trouve réduit par des projections réglées à des figures, qui l'expriment exactement et par le moyen desquelles nous en prenons

21. *Ibid.*, p. 175, l. 14-17.

22. *Ibid.*, p. 130, l. 8-9.

23. *Ibid.*, p. 175, l. 18-26.

24. *Ibid.*, p. 175, l. 26 ; p. 176, l. 8.

25. *Ibid.*, p. 176, l. 31.

26. *Ibid.*, p. 177, l. 1-4. Elle ne le perçoit pas directement, mais par cette « forme » qui le re-présente.

27. *Ibid.*, p. 176, l. 9-25.

connaissance. Cette mécanique géométrisée permet à Descartes de critiquer la théorie, qu'il attribue aux péripatéticiens, de la perception comme lien de ressemblance, et la métaphore de l'image ou du tableau qui la sous-tend : « Il faut, outre cela, prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusqu'au cerveau (...) [les Philosophes] voyant que notre pensée peut facilement être excitée, par un tableau, à concevoir l'objet qui y est peint, il leur a semblé qu'elle devait l'être, en même façon, à concevoir ceux qui touchent nos sens, par quelques petits tableaux qui s'en formassent en notre tête, au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs autres choses que des images, qui peuvent exciter notre pensée ; comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient »²⁸. Ou plus exactement, comme le précise ensuite Descartes, il suffit que le signe naturel ait un minimum de ressemblance avec son signifié, minimum qui se trouve dans la figure, dans la correspondance de figure à figure : « comme vous voyez que les tailles-douces (...) d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance » ; « et encore », faut-il ajouter, « est-ce une ressemblance fort imparfaite », puisque les lois de la perspective, de la déformation réglée, nous obligent à rendre un cercle par un ellipse, etc.²⁹. La figure seule, donc, et une figure modifiée, dé-formée, exprime toutes les propriétés que l'on trouve dans l'objet. La carte, mieux encore que la taille-douce, décrit tout un paysage par ses seuls rapports géométriques internes, non par imitation mais par transformation (du fait de la projection de la surface convexe de la Terre sur une surface plane).

Des signes, des représentations abstraites, et non des similitudes ou des images. Des cartes, et non des tableaux ou des reflets. On peut mesurer ainsi la portée du fait que la peinture de Vermeer exclut certains possibles. Il lui était possible de montrer directement l'extérieur ; il ne l'a pas fait : pourquoi ? Il lui était possible de montrer indirectement l'extérieur par un élément figuratif placé dans l'intérieur, un tableau ou un reflet dans un miroir (qui est comme un petit tableau dans le tableau) ; il ne l'a pas fait non plus :

28. *Dioptrique*, A.T., t. VI, p. 112.

29. *Ibid.*, p. 113.

pourquoi? On n'oserait répondre : parce que Vermeer peint Des cartes dans ses tableaux. Mais le rapprochement qui vient d'être tenté ne se fonde pas seulement sur ce mauvais (ou trop beau) jeu de mots. Si l'on admet la possibilité d'une explication des phénomènes culturels par des formes symboliques, on reconnaîtra ici l'une de ces formes à l'œuvre. On peut rendre compte des particularités de l'organisation de l'espace chez un Memling ou chez un Vermeer en replaçant l'art du peintre dans son contexte culturel, en le mettant en rapport avec le mouvement des idées à son époque. Ce qui chez Memling ne serait autrement que gratuite fantaisie technique (pourquoi un petit personnage, pourquoi un reflet?) est rendu intelligible par une vision du monde hiérarchisée et « continuiste ». Ce qui chez Vermeer ne serait autrement que choix arbitraire, pure contingence, est éclairé par cette théorie qui se répandait avec le cartésianisme : la connaissance comme processus de transcription, de figuration/défiguration, de codage qui est le langage même de la Nature. Même si Vermeer n'a pas directement lu Descartes, est-il absolument impossible que sa vision artistique ait été modelée par cette conception cartésienne, diffuse, d'une connaissance par représentations et d'une Nature parlant un langage géométrique? L'univers mental de Vermeer n'était pas le même que celui de Memling, et c'est par les différences de ces univers que l'on peut comprendre la manière différente qu'a chaque peintre de représenter le sien.