



Les objets en peinture : un exemple d'interobjectivité « matrimoniale »

Lucia Corrain

Volume 29, numéro 1, 2001

La société des objets. Problèmes d'interobjectivité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030617ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030617ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Corrain, L. (2001). Les objets en peinture : un exemple d'interobjectivité
« matrimoniale ». *Protée*, 29(1), 65–73. <https://doi.org/10.7202/030617ar>

Résumé de l'article

Dans la peinture figurative, les objets perdent leur caractère de singularité pour assumer entre eux des relations de solidarité et de cohérence isotopique interobjective. L'analyse du diptyque de G. Metsu, *Homme en train d'écrire une lettre* et *Dame en train de lire une lettre* (1664), confirme cette hypothèse : les objets qui meublent les deux scènes concourent à produire un seul effet de sens. Dans le tableau consacré à la figure masculine, l'organisation des relations plastiques entre objets permet de déchiffrer le contenu de la lettre ; dans l'autre tableau, les objets servent à traduire les effets passionnels produits sur la jeune femme par l'arrivée de la lettre de son bien-aimé. Chaque objet de ce diptyque, même ceux de petite taille comme le dé, est renforcé par la mise en scène d'autres objets.

LES OBJETS

LES OBJETS EN PEINTURE :

UN EXEMPLE D'INTEROBJECTIVITÉ « MATRIMONIALE »

EN PEINTURE

Traduit de l'italien par Eric Landowski

LUCIA CORRAIN

À Giò, pour qu'il se souviene, au moins une fois par an, d'écrire une lettre.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'OBJET EN PEINTURE

La peinture figurative, et particulièrement la peinture d'intérieur, offre des mises en scène qui paraissent organisées à partir ou autour d'objets de la vie quotidienne; ces objets, à la différence de ce qui se passe dans la réalité, ne sont jamais des présences « silencieuses » dont la signification ne serait liée qu'à leur fonction pratique, à leur usage. En peinture, en effet, un objet, du fait même qu'il se trouve représenté et inséré dans une composition, perd en partie son caractère de singularité pour devenir le maillon d'une chaîne relationnelle avec les autres objets et/ou avec un sujet. Et cela est vrai quel que soit le degré de présence des objets: dans la nature morte, « peinture des petites choses », selon la définition de Vasari (1568), faite d'objets reproduits grandeur nature et de façon intégrale, aucun élément constitutif (sabliers, têtes de mort, fleurs, fruits, horloges, etc.) n'est jamais neutre, tous ayant au contraire été retenus pour traduire, ensemble, l'idée de la vanité des choses et de la finitude de la condition humaine.

Dans un autre genre, le portrait, les objets qui entourent l'effigie du personnage sont presque toujours chargés de parler des qualités ou des caractéristiques du modèle, et il en est de même pour les objets-attributs, qui certainement plus encore que les traits physiologiques définissent l'iconographie codifiée des saints. La peinture, par conséquent, en extrayant l'objet du quotidien l'inscrit dans un nouveau contexte où, au-delà de sa valeur de reflet du monde réel, sa fonction se trouve redéfinie dans la relation qu'il instaure avec le reste de la scène. Pour autant, cette relation n'est pas toujours la même: hors de la nature morte, où les objets ont un sens global et constant, les objets n'ont pas en général de sens symbolique fixé définitivement et c'est seulement de leurs rapports avec l'ensemble dont ils font partie que chacun d'entre eux tire son sens précis¹.

L'iconologie, l'une des disciplines qui s'est occupée du sens des textes figuratifs, est peut-être la seule jusqu'à présent à avoir attribué à l'objet un rôle central. Les premières anthologies iconologiques des XVII^e et XVIII^e siècles, en reprenant le modèle de l'emblème issu de la tradition aristotélécienne, se donnaient pour but

de dresser le catalogue des objets auxquels on attribuait un sens symbolique codifié. De façon comparable, Cesare Ripa avait développé le projet systématique de son *Iconologia* (1593) dans l'intention de cataloguer «les images faites pour signifier autre chose que ce que l'on voit avec les yeux». De même, la méthode iconologique moderne, dont la formulation canonique est due à Panofsky (1939), place l'objet à l'intérieur d'une correspondance biunivoque entre les objets et leurs définitions conceptuelles, jusqu'à concevoir, à la limite, le contenu d'une image comme une addition d'objets individuels (cf. Calabrese, 1985: 18). Voilà pourquoi, dans le contexte sémiotique, l'iconologie a été accusée d'être une discipline «lexicaliste»². Ne focalisant l'attention que sur le plan du contenu, elle néglige en effet, ou ignore délibérément l'articulation du plan de l'expression, et donc toutes les formes à travers lesquelles un texte visuel modalise l'observateur³.

La méthode sémiotique de Greimas⁴ paraît être, en l'état actuel des recherches, la seule qui permette de dégager le sens d'un texte visuel en tenant compte des deux plans, celui de l'expression et celui du contenu. Cela malgré les critiques adressées à cette méthode qui, dérivée de l'étude des langues naturelles, ne tiendrait pas assez compte du fonctionnement spécifique du système visuel, fondamentalement différent de celui de la langue⁵. Grâce à la mise au point d'une série de catégories, elle invite à une lecture seconde, révélatrice des formes plastiques liées aux formes figuratives, permettant de reconnaître, à l'intérieur d'une même dimension figurative, des correspondances topologiques, eidétiques et chromatiques non perceptibles à première vue, et des formants plastiques qui, dans leur interaction avec le figuratif, contribuent à révéler des sens nouveaux, inattendus et plus articulés que ceux que peut repérer une simple lecture iconique. Considérant que tous les «objets» participent activement à la construction du sens, cette approche semble en outre la seule en mesure d'expliquer le rôle et le sens du système d'objets présents dans une image. À travers le repérage des rimes chromatiques et eidétiques, des systèmes

vectoriels sous-jacents ou explicites, les objets et les sujets s'intègrent dans des structures relationnelles qui semblent se fonder presque toujours sur des liens de type «matrimonial», c'est-à-dire sur une contractualisation ou, en termes plus sémiotiques, sur une cohérence isotopique.

LA PEINTURE «ÉPISTOLAIRE»:

LE DIPTYQUE DE GABRIEL METSU

On trouve dans la production picturale néerlandaise du XVII^e siècle un ensemble assez riche de peintures à caractère profane centrées sur le motif de la *lettre*, c'est-à-dire, plus précisément, où l'on voit des personnages, masculins ou féminins, écrire, recevoir ou lire des lettres. En pareil cas, la peinture met en scène un texte que quelqu'un est en train d'écrire ou de lire, sans que l'observateur du tableau puisse voir ou percevoir ce que l'on est en train d'écrire ou de lire. La peinture semble vouloir se limiter à représenter l'*acte* d'écrire, ou de lire, sans permettre au spectateur, à première vue, d'accéder au contenu de la lettre, sans créer, autrement dit, de «complicité» avec l'énonciataire. Bien que la lettre occupe toujours une place topologiquement importante – parfois elle fait l'objet d'une focalisation, par exemple grâce à la lumière –, son contenu, non lisible, n'est pas non plus susceptible d'être deviné à travers les gestes ou l'expression des visages des personnages; en effet, la gestualité ne traduit que l'activité d'écriture ou de lecture, et dans la généralité des cas les visages n'indiquent guère d'autre attitude ou état d'âme que la concentration.

Dans cette production à sujet épistolaire, le diptyque de Gabriel Metsu⁶, *Homme en train d'écrire une lettre* et *Dame en train de lire une lettre* (fig. 1 et 2), conservé à la National Gallery of Ireland de Dublin (1664ca.), occupe une place particulière. Ces deux peintures, comme l'ont montré avec beaucoup de subtilité analytique les études de Svetlana Alpers (1983) et de Victor Stoichita (1993), racontent une seule histoire⁷, alors que dans une dizaine d'autres exemples mettant en scène la rédaction ou la lecture de missives, on ne montre que l'un des deux pôles de

Figure 1
Gabriel Metsu, *Homme en train d'écrire une lettre*, National Gallery of Ireland de Dublin (1664ca.).



la communication, l'émetteur ou le récepteur⁸. Malgré la séparation effective en deux tableaux, le diptyque de Metsu fait voir le processus communicatif tout entier, de l'écriture à la lecture de la lettre, en sous-entendant, justement par la coupure en deux parties, et l'envoi et la transmission. Dans l'ordre, le premier tableau est celui qui représente une figure masculine en train d'écrire une lettre, auquel fait suite le tableau de la jeune femme en train de la lire. Pour soutenir que l'un est le pendant de l'autre, l'histoire de l'art s'est appuyée surtout sur le fait que les deux tableaux ont toujours fait partie de la même collection et qu'ils ont les mêmes dimensions (52,5 x 40,2 cm). En revanche, la question qui, sémiotiquement, semble présenter le plus d'intérêt concerne l'indentification des aspects internes, immanents aux tableaux, qui permettent d'affirmer qu'il s'agit bien d'un texte unique. Question qui en entraîne logiquement une autre : est-il possible de repérer quelque chose qui permette de connaître – même de façon partielle – le contenu de la lettre ? La sémiotique ne peut aider à répondre à cette question qu'à condition d'analyser au préalable les deux tableaux en partant d'une observation très détaillée du plan plastique.

LA DIMENSION PLASTIQUE, OU LE DÉPLOIEMENT DU SYSTÈME INTEROBJECTIF

Les deux parties dont se compose le diptyque comportent des analogies et des différences : les

Figure 2
Gabriel Metsu, *Dame en train de lire une lettre*, National Gallery of Ireland de Dublin (1664ca.).



analogies plaident en faveur d'une complémentarité de l'ensemble et concernent un certain nombre d'objets qui entourent les deux protagonistes, alors que les différences touchent aux modalités de présentation des objets. Les deux tranches de vie s'offrent l'une et l'autre à l'observateur sous forme de représentation d'un intérieur, avec un tableau suspendu au mur du fond, une fenêtre, une chaise, un tapis, une lettre et un carrelage bien particulier. D'un tableau à l'autre, ces objets se différencient par l'atmosphère (chaude *versus* froide) du lieu où se déroule la scène, par l'encadrement (orné *versus* linéaire) et le sujet (terrestre *versus* marin) du tableau rapporté dans le tableau, par l'ouverture ou la fermeture de la fenêtre, par l'emplacement du tapis (sur la table *versus* sur le sol), ses dessins et ses couleurs, par l'action (rédaction *versus* lecture) dont la lettre fait l'objet, par la forme (linéaire *versus* contournée) de la chaise, par les lignes (obliques et divergentes *versus* linéaires et convergentes) du carrelage. En portant l'attention sur le plan plastique, on peut constater que dans chacun des deux tableaux l'utilisation des lignes courbes et des lignes orthogonales (horizontales, verticales ou obliques) est structurée d'une manière spécifique.

Dans l'*Homme en train d'écrire une lettre*, on constate la dominance des lignes orthogonales, et cela aussi bien dans le tableau du fond et la fenêtre aux verres plombés en carré, que dans certaines parties de la

chaise et dans les carreaux alignés formant la plinthe. Même la disposition des mains de celui qui écrit est essentiellement horizontale, ainsi que la table, où est privilégié l'effet de linéarité, même si elle est représentée légèrement en raccourci. Les lignes obliques, par contre, organisent à la fois la disposition du carrelage et celle du buste de la figure masculine (au centre de la toile, faisant office de raccord entre le haut et le bas et entre la partie de droite et celle de gauche), celle des barreaux de la chaise et même de la plume d'oie avec laquelle l'homme est en train d'écrire (et dont le prolongement, passant par les yeux du protagoniste, continue vers le haut à droite, où se trouve le tableau représenté). Obliques sont encore les lignes divergentes du tapis qui recouvre la table (une sorte de «V» renversé, de la table vers le plancher), créant un contraste avec l'oblique des jambes superposées à la hauteur des pieds de l'homme en train d'écrire, qui divergent vers le haut (un autre «V», cette fois à l'endroit) et dont le prolongement rejoint, à gauche, la fenêtre, en passant exactement par le visage et, à droite, le paysage bucolique. Ainsi, grâce à la posture des jambes, l'homme construit topologiquement une relation avec le tableau et la fenêtre. Les objets sont aussi corrélés par la forme circulaire qui les caractérise : le lien homme-fenêtre est mis en relief non seulement par le vecteur créé par la disposition diagonale du buste⁹, mais aussi par la forme de la tête, liée par une rime formelle, curviligne, à la mappemonde, rime réitérée par le chapeau accroché à la chaise. En outre, on peut voir encore une rime formelle, linéaire, entre la ligne d'équateur du globe terrestre et celle du dossier de la chaise. Le regard de l'homme en train d'écrire est dirigé obliquement, et sont obliques aussi les lignes du sol. Ainsi, grâce à un système plastique précis, la toile articule un syntagme qui place la figure humaine au centre, en relation avec la fenêtre et le tableau, auquel s'intègre le syntagme formé par la mappemonde, la tête et le chapeau. Combinant formes géométriques régulières et symétries bien calibrées, ce système plastique joue sur l'équilibre de la composition, et cette articulation générale du plan de l'expression

tend à produire, sur le plan du contenu, des effets de calme et de tranquillité.

Le second volet, la *Dame en train de lire une lettre*, joue aussi des dispositions rectilignes et obliques. Les premières, verticales ou horizontales, sont perçues avec le plus d'intensité, parce que marquées par des encadrements sombres (le miroir et le tableau suspendus au mur), mais aussi parce que leur extension est plus ample (par exemple, les lignes horizontales du carrelage). Les secondes, aux dimensions plus réduites mais plus diffuses, s'orientent surtout de gauche à droite (lignes perspectives du sol et de la fenêtre, position du petit chien), bien que l'orientation inverse soit également présente (flèches sur le seau porté par la servante et contour du seau lui-même) et du haut vers le bas (reflet dans le miroir d'une partie de la fenêtre; ombre projetée et côtés verticaux du miroir; mats du bateau dans le tableau au mur). Quant aux lignes obliques, on constate que l'inclinaison de la lettre suit une ligne qui se prolonge idéalement jusqu'en haut à gauche du tableau rapporté; le reflet de la fenêtre dans le miroir – ce dernier également suspendu avec une certaine inclinaison oblique – joue le rôle d'un vecteur qui guide le regard vers la lettre en passant par le visage de la lectrice, alors que la ligne oblique de l'ombre projetée sur le mur par le miroir pointe vers la lettre en passant par la main de la femme. Les deux lignes obliques des côtés verticaux du miroir, dans leur prolongement virtuel, entourent latéralement l'ensemble lettre-visage-mains de la jeune femme; cet ensemble est encadré aussi, en bas, par la disposition oblique du coussin sur le giron de la femme et, en haut, par le côté supérieur du miroir. En ce qui concerne les autres diagonales, on voit que les lignes perspectives¹⁰ – celles qui délimitent en profondeur le carrelage et celles, en raccourci, de la fenêtre – convergent dans une zone gravitant autour du bras de la servante qui soulève le rideau vert et dévoile le tableau. La médiane verticale, dont le rôle est de diviser les espaces de compétence des deux femmes, est tangente à la jupe de la lectrice et à la patte du petit chien, alors que sur la médiane horizontale sont disposées la main droite de la femme, presque à

l'horizontale, et la main gauche de la servante à la verticale, tenant, entre l'index et le majeur, l'enveloppe dans laquelle la lettre se trouvait quelques instants auparavant.

En résumé, l'organisation des lignes diagonales met en évidence deux lieux significatifs à l'intérieur du tableau : la partie dans laquelle miroir et lectrice sont « encadrés », et la zone vers laquelle convergent les lignes perspectives, autour du bras de la servante. À ces deux lieux significatifs s'en ajoute un troisième, « hors tableau ». La direction oblique du reflet de la fenêtre dans le miroir et celle des mats parallèles du bateau, près de la servante, dans leur prolongement vers le bas, convergent exactement sur la médiane verticale, en un point extérieur au tableau¹¹, créant en même temps une identité avec le « V » des jambes de l'homme du premier volet.

Dans ce second tableau, il y a également des rimes plastiques de forme curviligne. Le visage de la jeune femme, encadré par la coiffe, est circulaire, tout comme le bonnet et le seau. Le panier d'osier situé sur l'axe vertical central, avec sa circularité, joue le rôle de rime et aussi de raccord entre les secteurs gauche et droit de la toile. Même si cela paraît évident, il faut noter que le miroir et le tableau entrent dans un rapport de rime formelle rectangulaire, tout à fait analogue à celui du premier volet du diptyque. L'organisation topologico-eidétique de chacun des deux tableaux installe des relations syntagmatiques presque identiques entre leurs objets constitutifs : homme-fenêtre-tableau, dans le premier, femme-fenêtre/miroir-tableau dans le second. Deux objets, la fenêtre et le tableau, que la dimension plastique signale comme marqués, revêtent une importance essentielle pour la saisie du sens global de l'œuvre. En raison d'un emploi moins marqué des symétries et des figures géométriques régulières, l'articulation d'ensemble du plan plastique du tableau *Dame en train de lire une lettre* produit, par contraste avec son complémentaire, un effet plus dynamique tendant même vers l'« agitation ».

Sur le plan chromatique, la confrontation entre les deux tableaux fait ressortir une opposition entre

couleurs chaudes sombres (rouge, marron, or) et couleurs froides claires (bleu, jaune), et entre teintes opaques et transparentes. Globalement, la représentation est plutôt « chaude » dans le premier volet, et plus « froide » dans le second, composé essentiellement de couleurs pastel. Le contraste est net en particulier entre les figures de l'homme qui écrit et de la femme qui lit, lui habillé de sombre – vert bouteille (pantalon, veste) et noir (chaussures, bas, manteau, chapeau) – sauf le blanc de la chemise ; elle portant en revanche une jupe de couleur saumon pâle, une veste jaune clair bordée d'hermine, une coiffe blanche et, sur les genoux, une étoffe blanche. Dans les deux cas, on note la présence de l'or (dans le cadre, du côté de l'homme ; au bord de la jupe, de l'autre côté) et de l'argent (le nécessaire à écriture d'un côté, le dé à coudre de l'autre). Dans le volet de la lectrice, les deux femmes entretiennent entre elles un rapport chromatique de contraste : couleurs claires et froides pour la lectrice, à gauche, couleurs chaudes et sombres pour la servante, à droite. Le petit chien blanc, tacheté de marron, fait le trait d'union entre elles, en synthétisant les différentes teintes en question. La portion de tapis visible au premier plan est également composée de marrons, les uns plus clairs, les autres plus sombres, et la mule posée devant la lectrice est marron rougeâtre. Les tons du costume de la servante, du tapis et de la chaise, sont donc voisins de ceux du volet d'ouverture du diptyque et, plus précisément, de ceux de la mappemonde et du tableau bucolique. Le bleu, décliné dans des tons plus ou moins lumineux et saturés, apparaît seulement dans le tableau de la lectrice, avec une rime entre le rideau de la fenêtre, le coussin sur les genoux de la femme, le tablier de la domestique et le gris bleu de la marine. Le vert également, avec des effets brillants, est présent exclusivement dans le rideau que la servante est en train de soulever dans le second segment narratif du diptyque.

En définitive, sur le plan chromatique, les deux tableaux produisent des effets de contraste aussi bien que de rime, mais à ce niveau l'effet de contraste global – couleurs chaudes *versus* couleurs froides – est

certainement ce qui met le plus en évidence une synergie avec l'organisation topologico-eidétique. Les couleurs chaudes entrent en étroite communion avec la structure plastique sobre et équilibrée, augmentant l'effet de calme, alors que les couleurs froides se combinent avec une topologie moins équilibrée, apte à créer un effet dynamique plus net. Ces contenus divergents, relevés à partir de la structure plastique, trouvent leur ancrage dans le plan figuratif des deux tableaux rapportés. Ces tableaux dans les tableaux contrastent non seulement par leur chromatisme, mais surtout par les sujets représentés. Tandis que le premier offre une vue bucolique – un paisible troupeau –, le second, une marine, montre des bateaux aux prises avec la tempête. Cet ensemble d'analogies et d'oppositions suffit pour justifier une réponse affirmative à notre première question : ce diptyque met bien en image un récit, et un seul, en deux parties, dont la structure sous-jacente induit, en surface, des analogies aisément repérables. Reste à dégager le contenu probable de la lettre.

LE FIGURATIF :

UN SYSTÈME INTEROBJECTIF RÉVÉLATEUR DES PASSIONS

Deux figures, l'une masculine, l'autre féminine, plus ou moins du même âge : l'une écrit, l'autre lit une lettre. Il s'agit là sans doute de deux amoureux, très certainement de fiancés – hypothèse fondée sur le fait que la jeune femme, avant l'arrivée de la lettre, était en train de broder ou de coudre, c'est-à-dire de préparer son trousseau, principale activité des jeunes femmes bourgeoises de l'époque.

Dans le tableau de la lectrice, le dé semble étranger au réseau de relations dans lequel s'insèrent presque tous les autres objets. Mais l'isolement apparent de cet élément s'explique si l'on considère que, vus sous l'angle temporel, les deux volets de l'œuvre sont l'équivalent d'un « instantané » (Stoichita, 1993 : 171) qui saisit l'action d'écrire et celle de lire en train de se faire. Du côté de la jeune femme, on peut noter une certaine excitation dans l'acte de lire, due sûrement à l'inquiétude, à la hâte de connaître le contenu de la missive – intensité soulignée justement par le dé

représenté presque au bord inférieur du tableau, comme s'il était en train de rouler vers un espace extérieur au cadre mais que l'instantané arrête net, une fraction de seconde avant sa sortie, tout en soulignant l'agitation de la lectrice. Dans cette optique, la pantoufle sur le plancher signale elle aussi l'anxiété née de l'arrivée de la lettre, de même que le fait que la femme de chambre n'ait même pas lâché son seau pour remettre ladite missive à sa maîtresse.

Dans l'histoire de la peinture, hollandaise en particulier, les miroirs sont souvent présents, et leur fonction la plus courante y est d'élargir le champ de vision¹². En général suspendu au mur du fond (mais non incliné comme dans l'œuvre que nous analysons ici), le miroir fait entrer dans le champ de vision quelque chose de plus par rapport au point de vue choisi, par exemple l'espace situé derrière le dos de l'énonciateur du tableau, ou quelque espace extérieur. Mais en élargissant le champ, le miroir bloque le regard en profondeur. Et dans *Une dame en train de lire une lettre*, non seulement il supprime toute profondeur du côté gauche, mais il reflète même le dessin abstrait de la fenêtre : il ne nous montre donc rien de plus que ce que le tableau permet déjà de voir. C'est un miroir pour ainsi dire replié sur lui-même, soulignant le trait de fermeture déjà dégagé sur le plan topologico-eidétique, trait encore accentué par le ruban qui orne ce miroir. Mais c'est aussi un vecteur qui « indique » la jeune femme et qui crée, de plus, une anaphore entre la fenêtre et son reflet, celui-ci à son tour en relation avec la lectrice, renforçant ainsi l'effet de focalisation sur la figure féminine centrale, sujet du tableau.

Le plan figuratif inclut dans les deux cas une fenêtre, ouverte dans le premier volet, fermée dans le second. Ouverture et fermeture semblent également présentes dans la construction de l'espace, mais avec une inversion complète : malgré la fenêtre ouverte, l'ensemble figurant l'homme en train d'écrire présente des traits de fermeture ; dans l'autre volet, par contre, même si la fenêtre est fermée, on perçoit un effet d'ouverture concrètement confirmé à la fois par le tapis du premier plan, qui sort de l'espace de l'énoncé, par la fenêtre, par le tableau de la tempête,

et par la chaise. Dans le tableau qui figure l'homme, où la fenêtre est grande ouverte, le monde extérieur est fortement présent, non pas par un paysage que la fenêtre permettrait de voir, mais grâce à la mappemonde, signe par excellence du monde extérieur. Du point de vue de l'énonciation, aucun élément dans le tableau qui contient la figure masculine n'appelle l'observateur : le regard du jeune homme est posé sur la lettre ; la perspective, construite à partir de deux sources de lumière situées hors du tableau, n'impose au spectateur aucun point de vue évident à partir duquel assister à la scène représentée. Du coup, le regard de l'énonciataire apparaît comme celui d'un témoin indiscret, en train de surprendre un moment intime, secret, comme peut l'être ce qui a trait à une lettre d'amour.

Différente est la situation énonciative telle qu'elle se présente du côté féminin, où la construction perspectivo-spatiale, aussi bien que l'attitude prêtée à la servante modalisent l'observateur. Même si, ici non plus, aucun regard ni geste ne s'adresse directement au spectateur, une structure spatiale est présente qui lui assigne une place : celle située dans la zone où se trouve la servante et où convergent les lignes de fuite, créant un lien palpable entre espace interne et espace externe par rapport au tableau. Ce lien est d'autant plus fort que la position de la servante reflète celle du spectateur face au tableau : la servante est un délégué de l'énonciataire à l'intérieur de l'espace pictural ; mais il y a plus : c'est elle qui fait voir du geste la tempête dans le tableau du fond, dont divers indices plastiques ont déjà suggéré le rôle essentiel. La structuration de l'espace, qui converge sur la jeune femme dans la partie gauche et vise une homologation entre les espaces énonciatifs dans la partie droite¹³, concourt ainsi à la focalisation sur le tableau dans le tableau : au moment où elle reçoit la lettre, la vie intérieure de cette femme recluse dans sa maison est tout à coup agitée comme une mer démontée. La tempête, état d'agitation de la nature, « reflète » l'état d'agitation provoqué par la lettre de l'aimé ; et le petit chien, saisi en position dynamique, le regard pointé vers la servante, signale non seulement ce secteur

particulier de la toile, mais également la particularité du moment.

Une fois établie cette connexion entre la lettre et le tableau rapporté, il est possible de mieux expliciter la relation que les deux mêmes objets entretiennent dans l'autre volet, *Homme en train d'écrire une lettre*, où sont repérables d'autres aspects plastiques également utiles à la reconstruction du sens. La fenêtre et le tableau, tous deux de forme rectangulaire, présentent chacun un encadrement différent, l'un linéaire, l'autre contourné, et un chromatisme distinct : le cadre de la fenêtre est d'un ton marron chaud analogue à celui de la mappemonde, alors que le cadre du tableau est doré, comme la bordure de la jupe de la lectrice. Ces différents chromatismes permettent de déduire que les deux protagonistes se trouvent en deux lieux spatialement éloignés : dans le cas de l'homme, probablement quelque région méridionale où le climat incite à ouvrir les fenêtres, et certainement un pays plus froid, au nord, pour la femme, comme l'atteste également la façon dont elle est habillée. Pour ce qui est de l'homme, d'après les indices que constituent son chapeau et ses chaussures¹⁴, il semble de passage, et la mappemonde suggère plus spécifiquement l'idée d'un voyage en cours. Le contenu de la lettre s'explique donc à travers le code visuel. D'une manière comparable à ce qu'on observe dans l'autre volet du diptyque, ici aussi le tableau dans le tableau paraît figurer le texte de la lettre. Probablement, le jeune homme est en train d'écrire à sa bien-aimée son désir d'arriver à bon port, de la rejoindre et de retrouver, après un long voyage, l'« objet » précieux qui lui apportera de nouveau paix et tranquillité – ceci par analogie avec l'état d'âme qu'évoque le troupeau d'animaux au repos, dans un calme paysage. Dans ce contexte, le fait que la vectorialité dominante (position de l'homme, petit oiseau et autres volatiles peints) soit orientée vers la gauche semble aussi suggérer un ailleurs. Dans l'ensemble, il s'agit donc d'un texte unique qui articule en deux moments une seule narration, où se donnent à lire les passions éprouvées par les deux protagonistes temporairement séparés, la première

partie du diptyque étant centrée sur la figuration du *contenu* de la lettre, et la seconde plutôt sur les *passions* que suscite la réception de cette lettre. On constate aussi une opposition entre caractères, ou plus précisément entre deux manières différentes de vivre le sentiment amoureux, la rationalité tranquille, du côté masculin, tranchant sur l'émotivité craintive, de l'autre côté.

POUR CONCLURE

Cette lecture, on le voit, confirme l'idée que les objets entretiennent ici, les uns vis-à-vis des autres, des relations qu'on peut appeler «matrimoniales»; elle montre aussi, nous l'espérons, comment la peinture, pour représenter l'écriture (et même le contenu d'une lettre), recourt au seul «langage» qu'elle connaisse, celui qui donne forme plastique au discours. Un système articulé de passions se dégage à travers des contenus figuratifs eux-mêmes étroitement corrélés aux contenus plastiques de l'œuvre analysée.

Quant à l'écriture proprement dite, sa présence se limite à la signature du peintre, apposée, sur le volet de la lectrice (et ce n'est pas un hasard), sur l'enveloppe de la lettre («M. Metsu tot Amsterdam»), alors que dans celui de l'homme elle apparaît sur l'espace blanc de la paroi, exactement au-dessus du tableau reproduit («G. Metsu»). S'il faut considérer la signature comme un élément du paratexte (tel le nom de l'auteur sur le frontispice d'un livre¹⁵), en peinture, elle constitue presque toujours une partie de l'intertextualité du tableau, donnant vie, grâce au déplacement de l'extérieur vers l'intérieur, aux solutions originales qui concourent à la construction du sens tout entier du tableau¹⁶. Dans le tableau de la jeune femme, la signature n'est pas un simple élément accessoire: en fonction du lieu où elle apparaît, elle prend, selon Stoichita (1993: 176), la valeur de «marque de fabrication». Sur l'enveloppe devrait en effet se trouver le nom de la personne à qui la lettre est adressée, alors qu'on y voit celui du responsable de la mise en scène, de l'auteur de cette singulière réalisation.

La présente description doit beaucoup à la lecture interprétative du diptyque effectuée par V. Stoichita

(qui, même s'il ne fait pas profession de foi à l'égard de la sémiotique, en partage l'air de famille), dont l'intéressant travail n'avait qu'une limite: celle de donner une interprétation du contenu de la lettre en recourant exclusivement à la documentation épistolaire française (promptement traduite en hollandais), dans laquelle il reconnaît les topoï de la lettre d'amour (Stoichita, 1993: 175)¹⁷. La lecture interprétative ici proposée visait en revanche à reconstruire le contenu de la lettre et à identifier le système passionnel des deux protagonistes en restant à l'intérieur même des deux toiles de Metsu. La littérature critique sur le «tableau dans le tableau» avait déjà clairement mis en évidence le fait que le tableau rapporté contribue à établir un commentaire «emblématique» et moral relatif à la scène principale (de Jong, 1971). Il fonctionne comme un «appel de sens» (Arasse, 1993: 63) ayant pour but d'exposer une leçon morale ou spirituelle surgissant de la comparaison entre objet principal et sujet secondaire de la scène. C'est un discours métapictural (Stoichita, 1993: 170). Notre analyse a cherché à approfondir ce rapport et à remplir d'un contenu cet appel de sens en prenant en compte la composante plastique et en ne négligeant aucun des objets mis en scène dans les deux volets du diptyque.

NOTES

1. Certains objets (portes, fenêtres, tableaux rapportés, cartes géographiques, miroirs, etc.) assument en peinture également des fonctions métapicturales, tenant un discours qui a pour objet la peinture elle-même. Cf. Stoichita (1993).

2. La question des rapports entre iconologie et sémiotique est abordée, entre autres, par Floch (1978a, 1978b); Eco (1980); Calabrese (1985).

3. Les limites de l'iconologie de Panofsky sont amplement discutées par Bonnet (1983), où l'apport d'auteurs de formations différentes (Chastel, Marin, Damisch, Arasse) illustre l'iconologie en l'inscrivant dans une perspective théorique actuelle. La critique peut-être la plus incisive de cette méthode est celle de Pächt (1977: 28), qui définit l'iconologie comme une «histoire de l'art pour aveugles», l'image y étant réduite à une fonction de traduction du verbal, comme si les textes visuels se limitaient à donner forme à quelque chose de préconstruit.

4. A.J. Greimas (1984), dans sa théorie sémiotique structurale et générative, a identifié des catégories spécifiques du plan de

l'expression, qui ont une importance particulière dans l'approche des textes visuels. L'aspect le plus important de cette théorie consiste à avoir défini – comme pour le langage verbal, mais en tenant compte de la différence de substance expressive – deux modes distincts et intégrés d'analyse des objets visuels : le plastique et le figuratif, le premier étant conçu comme un langage construit à partir du signifiant visuel de la sémiotique du monde naturel.

5. Une des critiques les plus radicales du modèle de Greimas consiste à dire que le verbal et le visuel relèvent de systèmes perceptifs radicalement différents, et par conséquent ne peuvent pas se fonder sur une « grammaire » commune. Pour une vue panoramique sur les recherches en sémiotique visuelle, cf. Hébert (1999).

6. G. Metsu (Leida 1629–Amsterdam 1667) est un peintre dont la production comprend beaucoup de scènes de genre (déjeuners, lectures de lettres, leçons ou réunions musicales, leçons de dessin), réalisées avec une technique précieuse et délicate. Une attention particulière y est réservée au rendu des étoffes et des objets. Cf. Robinson, 1974.

7. Sur les propositions interprétatives de Stoichita (1993), cf. note 17.

8. Quelques exemples : G. Metsu, *Femme surprise en train de lire une lettre*, Londres, coll. Wallace ; G. Metsu, *Homme qui écrit une lettre*, Montpellier, Musée des Beaux-Arts ; J. Vermeer, *Femme qui lit une lettre*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen ; J. Vermeer, *Femme qui lit une lettre*, Amsterdam, Rijkmuseum ; J. Vermeer, *La Lettre d'amour*, Amsterdam, Rijkmuseum ; D. Hals, *Dame qui déchire une lettre*, 1631, Magonza Mitellrheinisches Landesmuseum ; G. Terborch, *Dame qui écrit une lettre*, La Haye, Mauritsuis ; G. Terborch, *Dame qui lit une lettre*, Londres, coll. Wallace ; P. de Hooch, *Dame qui lit une lettre*, Stockholm, Nationalmuseum.

9. La disposition du buste est parfaitement parallèle à la diagonale (bas droite – haut gauche) du tableau.

10. À ce stade de l'enquête, les lignes perspectives sont prises en considération comme parties du système plastique et non comme éléments constitutifs de la spatialité.

11. L'élaboration graphique à l'ordinateur répondant à des paramètres mathématiques précis ne rend pas parfaitement compte de la continuité entre le reflet de la fenêtre dans le miroir et le bord doré de la jupe, que l'œil par contre saisit avec plus d'acuité.

12. La bibliographie relative au miroir en peinture est très vaste. Signalons seulement Baltrusaitis (1978) et Stoichita (1993). Le rôle d'agrandissement de l'espace pictural joué par le miroir n'est pas constant dans l'histoire de la peinture. Comme le précise Arasse (1993), les miroirs, dans la production de Vermeer, sont presque toujours des surfaces où se reflète seulement une partie du tableau, de façon analogue à ce qu'on observe dans la toile de Metsu. L'unique exception chez Vermeer est la *Leçon de musique*, où l'on voit dans le miroir une partie du chevalet du peintre, rappel explicite de la situation d'énonciation.

13. Comme on l'a vu, dans ce tableau la plupart des objets sont coupés par le cadrage. Dans celui avec la figure masculine, par contre, seul le tapis qui recouvre la table sort légèrement de l'espace de l'énoncé.

14. On se rappellera que, dans le tableau de la femme, on voit seulement une mule.

15. Le problème du paratexte en littérature a été abordé surtout, on le sait, par Genette (1987).

16. La signature du peintre, quand elle est présente, implique par définition l'emploi de la substance expressive verbale, contribuant ainsi à mettre en relation le verbal et le visuel. La peinture a également recours à la parole, aussi bien dans l'art figuratif classique que dans l'art contemporain (cf. Butor, 1969) à travers d'autres moyens que la

signature. Mais l'insertion de la signature renvoie toujours à un micro-récit de l'énonciation intégré au texte pictural en tant que partie intégrante du récit global (cf. Calabrese et Gigante (1989) ; Stoichita (1993)).

17. Stoichita ne manque pas d'enregistrer la polysémie de ce qu'il appelle les « insertions emblématiques » : « l'amant est le bateau ; la bien-aimée, le port ; la mer agitée peut rappeler les dangers d'une relation amoureuse, l'apparition du vaisseau l'espérance d'une future rencontre ». Mais le paysage peut être aussi une exhortation : « Femme, le voyage est dangereux, le mieux c'est de rester chez soi ! » Outre ces considérations, il en ajoute d'autres qui ouvrent vers un retour au texte : « On peut se demander : est-ce que le tableau reflète le contenu de la missive que la jeune dame est en train de lire ou rapporte-t-il ce qui se passe dans la tête de celle qui est en train de lire à l'instant même de l'arrivée de la lettre ? La décision appartient à l'observateur ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALPERS, S. [1983] : *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press (trad. fr., *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1990).
- ARASSE, D. [1993] : *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro.
- BALTRUSAITIS, J. [1978] : *Essais sur une légende scientifique. Le miroir : révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan-Seuil.
- BONNET, J. (dir.) [1983] : *Après Panofsky*, Paris, Pandora.
- BUTOR, M. [1969] : *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira.
- CALABRESE, O. [1985] : *La Macchina della pittura*, Bari-Rome, Laterza.
- CALABRESE, O. et E. GIGANTE [1989] : « La signature du peintre », *La Part de l'œil*, 5.
- CORRAIN, L. [1991] : « Semiotica e iconografia », *Versus*, 58.
- ECO, U. [1980] : « Prospettive per una semiotica delle arti visive », dans E. Mucci et F. Tazzi (dir.), *Teorie e pratiche della critica delle arti visive*, Milan, Feltrinelli.
- FLOCH, J.-M. [1978a] : « Quelques propositions pour une sémiotique visuelle », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, vol. I, n^{os} 4-5 ;
- [1978b] : « Roland Barthes : Rhétorique de l'image », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, vol. I, n^{os} 4-5.
- GENETTE, G. [1987] : *Seuil*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. [1984] : « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents*, 60.
- HÉBERT, L. [1999] : « Sémiotique topologique et sémiotique planaire : convergences et divergences », *Visio*, vol. 3, n^o 3.
- JONG, E. de [1971] : « Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise au XVII^e siècle », dans *Rembrandt et son temps*, Bruxelles (catalogue de l'exposition).
- PÄCHT, O. [1977] : *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München, Prestel-Verlag (trad. fr., *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994).
- PANOFSKY, E. [1939] : *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press (trad. fr., *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967).
- RIPA, C. [1593] : *Iconologia*, Turin, La Torre d'avorio, Fògola, 1986.
- ROBINSON, F. W. [1974] : *Gabriel Metsu (1629-1667). A Study of his Place in Dutch Genre Painting of Golden Age*, New York, Abner Schram.
- SEMPRINI, A. [1995] : *L'Objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan.
- STOICHITA, V. [1993] : *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- VASARI, G. [1568] : *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florence, Milanese, Sansoni, 1878-1885, 9 vol.