

La lettre chez Vermeer et Laclos

Essayer de confronter un regard avec une écriture semble être un projet assez ambitieux d'autant plus que le tableau et le texte sont des domaines bien distincts et presque clos, d'autant plus qu'ils appartiennent à des modes de "sémantisation" différents.

Les relations entre la littérature et les arts plastiques, le plus souvent la peinture, sont des plus difficiles à démêler. Traditionnellement, l'adage d'Horace "*ut pictura poesis*" (*De Arte Poetica*, 361) – une simple comparaison signifiant que les deux arts sont "imitatifs" selon la tradition classique – a servi de base pour expliquer et élaborer l'analogie entre la littérature et les arts plastiques. Or, cette perspective classique ne tenait pas ou tenait insuffisamment compte des différences langagières. C'est Lessing qui a indiqué le premier que la peinture est statique et par conséquent authentiquement visuelle (qu'elle exprime donc exclusivement la "beauté" des objets, spécialement la beauté du corps humain) et que la littérature est temporelle et narrative, c'est-à-dire qu'elle exprime l'action, la passion et le sentiment (Lessing 1766). Néanmoins, la distinction de Lessing est plus ou moins inexacte et vague; le temps n'est pas toujours absent en peinture et peut être codé de façon très explicite.

Un exemple précisément du fait que la peinture peut exprimer également le sentiment sont les tableaux que nous analyserons de Vermeer et dont nous établirons des analogies avec la lettre XVI des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. C'est le XVIII^{ème} siècle qui fondera plus nettement la relation entre les arts sur l'expérience sensible. Selon les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos (1719), "l'attrait principal de la poésie et de la peinture vient des imitations

qu'elles savent faire des objets capables de nous intéresser" (Du Bos 1733: 50-51); ainsi, "les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent" (*Ibid* 323). La valeur de l'art dépend alors de l'effet qu'il a sur le lecteur/spectateur ; on passe de l'intérêt porté sur l'imitation à celui porté sur l'effet sensible qui dit de la vraie qualité de l'œuvre. D'autre part, l'Art s'intègre toujours à la vie et pour étudier les problèmes de l'Art, il faut étudier les formes de vie. Tout se passe dans la communication de l'artiste avec les autres hommes, avec le milieu où il vit et avec son époque.

Après ces très brèves considérations sur le rapport entre l'art et la littérature, faisons une approche des toiles et du texte choisis, de Vermeer et Laclos respectivement, pour y trouver des similitudes et des différences.

Johannes Vermeer (1632-1675) vécut et travailla à Delft, aux Pays-Bas. On sait peu de chose de sa formation et de ses relations professionnelles, mais il fut déjà un artiste réputé de son vivant. La plupart de ses œuvres représentent des scènes de la vie domestique dont les personnages sont fréquemment de jeunes femmes. Plusieurs tableaux les montrent recevant, lisant ou écrivant des lettres, telle *La Liseuse à la fenêtre*, peint environ en 1657. Ce tableau peut bien s'intégrer dans une catégorie désignée par "peinture de genre", laquelle dépeint le quotidien plus ou moins intime. Ce qui est évident ici c'est que l'art reproduit une existence avec toutes les implications d'ordre culturel et social, notamment en ce qui concerne le rôle de la femme dans la société hollandaise du XVII^{ème} siècle et son accès à la culture.

Aux filles était surtout réservé le savoir-faire destiné à l'univers domestique, celui qu'elles apprenaient de leurs mères. Les savoirs fondamentaux se limitaient à lire, écrire et compter, ceux qui pouvaient être utiles à la femme pour l'administration de sa maison (Duby & Perrot 1994 : 1 44-148). La lecture vient toujours avant l'écriture, connotée assez négativement car elle permettait, à travers la correspondance, un rapport avec l'extérieur qui pourrait devenir hors contrôle. C'est dans ce contexte que nous pouvons comprendre pourquoi tous les tableaux peints par Vermeer où il représente des femmes lisant des missives, dépeignent des figures féminines seules, circonscrites à une intimité en dehors de toute surveillance.

Revenons au tableau de Vermeer. La jeune femme lit une lettre venue de l'extérieur, ce qui la replie encore plus sur elle-même. La femme qui lit génère un second moi, en étant absorbée par ce qu'elle lit. Dans l'acte de lire, le lecteur est doublé: l'un habite le monde sensuel, l'autre un

univers transparent au-delà du cadre du miroir. La Vierge a souvent été représentée en train de lire un livre de prières. Ici il n'y a aucun messager qui ait apporté la lettre. Le livre de la Vierge est l'attribut de son intériorité en même temps que la lecture est une sorte de fertilisation parthogénétique, un dédoublement magique: la femme qui lit donne naissance à son second être (cf. Martin Pops). Vermeer mélodramatise le schéma de l'Annonciation, pas seulement à travers la fenêtre et la femme qui est exposée à la lumière du soleil, mais aussi à travers le rideau qui bouge. Dans l'intérieur bourgeois, le rideau mouvant définit le "*thalamus Virginis*" tel qu'il apparaît dans le *Columba Annunciation* de Rogier van der Weyden.

Ce tableau fournit plus d'espace au-dessus de la figure féminine qu'aucun autre, et la jeune femme dans cette irruption de lumière semble isolée d'un plan supérieur.

Vermeer encadre son personnage dans un espace de silence et de temps lent, un espace au-dessous du temps. Elle est un concentré de spiritualité, aussi immobile que la mémoire d'enfance. La fenêtre est un cadre magique. Lorsqu'on se place devant un miroir, la figure qui est devant nous appartient à un monde inconcevablement silencieux, inviolablement distant; un domaine inaccessible et sans retour. La figure derrière les barres du miroir est dans la fermeture de son secret, le visage se présente plein et non de profil. Elle est peinte selon les lois du reflet que les contemporains de Vermeer ne connaissaient pas ou ne voulaient pas utiliser. Voilà pourquoi elle est plus petite que la figure qui la reflète. Elle est aussi floue comme si son image était formée par une lentille dans un engin optique fixé sur le miroir.

En étendant le rideau et en pliant le tapis, Vermeer souligne son premier plan d'une façon passionnée afin de définir plus concrètement un espace intérieur. Il nous encourage à encercler sa figure, mais son arc d'encercllement manipule notre regard. La tasse de fruits qui fait une courbe jusqu'aux plis de la couverture est spécifiquement soutenue, et les formes qui encadrent la figure féminine – rideau, table et fenêtre – sont un peu affectées. Cependant, ces défauts de profondeur et de platitude passent presque inaperçus si on ne compare pas ce tableau à d'autres.

Comme nous avons pu le remarquer, les objets représentés sont significatifs d'un milieu social: la chaise recouverte de cuir et cloutée, l'épais dessus du lit, le rideau de lit brodé, celui de la fenêtre, le grand plat d'étain rempli de fruits indiquent que la scène se situe dans un intérieur bourgeois; la tenue de la jeune fille et sa coiffure précisent l'époque et le lieu, la Hollande au XVII^{ème} siècle.

Ces objets occupent de plus l'espace d'une façon significative. Le lit et son rideau vert au premier plan nous séparent du personnage principal. Ce rideau a été partiellement tiré, ce qui révèle l'espace intime qu'il est destiné à dissimuler, le lit et sa ruelle. On découvre cette jeune fille comme à son insu. Elle semble s'être interrompue dans son ménage: les plis du rideau de lit n'ont pas été arrangés, de même, le couvre lit n'est pas parfaitement tiré, le rideau rouge repose sur la fenêtre ouverte. Le spectateur en déduit l'importance que doit avoir cette lettre pour elle, et son aspect confidentiel. La jeune fille dénote une grande tension intérieure de par l'attention qu'elle porte à la lettre reçue.

Enfin ces objets ont une valeur symbolique: le lit et les fruits (pommes et pêches qui évoquent le péché d'Ève) symbolisent traditionnellement l'amour. Leur association suggère l'idée de plaisir; la tasse de fruits, appuyée sur les plis du rideau qui couvre la table, est un symbole des relations extraconjugales, rompant avec la chasteté. Cette relation est projetée ou continuée à travers la lettre. La fenêtre ouverte évoque le monde extérieur mais peut représenter aussi le désir qu'a la femme d'élargir sa sphère domestique et de contacter avec le monde extérieur dont elle doit s'éloigner en tant que dame au foyer, forcée à suivre les normes sociales; la lumière qui en vient est un écho du message renvoyé à la jeune fille; la chaleur du soleil qui la baigne matérialise l'émotion qu'elle ressent en lisant cette missive.

Le mur nu fait ressortir le personnage et le rapproche de nous; l'attention peut se concentrer sans concurrence sur le rectangle de la fenêtre où se reflète le visage de la jeune fille de trois quarts. Nous pouvons ainsi l'observer sous deux angles différents et mieux apprécier son charme ainsi que la concentration de son expression. Le rideau ajouté masque la partie droite de l'espace, le coin de la chambre est perçu comme plus étroit. La jeune fille se trouve entre deux espaces hors-champ, celui du monde domestique auquel elle appartient et celui du monde extérieur où se trouve le soupirant. Elle est tournée vers ce dernier espace qui l'attire. Son imagination s'envole par la fenêtre ouverte. L'amour n'est plus figuré par une image¹ mais exprimé par une ambiance de secret et de chaleur lumineuse qui baigne la jeune fille, le lit et les fruits.

¹ Une radiographie de cette toile montre que Vermeer eut l'intention d'incorporer un Cupidon dans cette scène, ce qui confirmerait que la jeune fille était en train de lire une lettre d'amour (Schneider 2001: 50).

Le visage est impassible mais la position debout révèle une certaine tension; la lettre chiffonnée a pu être lue plusieurs fois, comme ici, en secret. On peut donc imaginer, à cause de l'ambiance générale de chaleur, de lumière, de léger désordre, le trouble suscité par une déclaration d'amour, une proposition de rendez-vous, de mots d'amour, une demande en mariage. Le spectateur est donc invité ici à imaginer une histoire. Le secret de cette correspondance est à peine éventé, il est tenu au bord d'un secret excitant. En négligeant les éléments de l'ambiance, on pourrait aussi imaginer d'autres types d'émetteurs et d'autres contenus, mais ils doivent cependant conserver une certaine cohérence avec l'atmosphère créée.

L'autre tableau qui a de fortes ressemblances avec celui que nous venons d'analyser est *la Femme en bleu* (ca. 1663-1665). La figure féminine est une chambre d'essence, encadrant un espace acoustique en même temps qu'elle habite déjà un espace. Elle est un point fixe d'encadrement et d'habitation.

Si nous admettons que la femme est enceinte, la lecture de la lettre serait en contradiction morale avec la respectabilité du mariage, lequel était une institution conçue pour garantir la reproduction de l'espèce et ne permettait pas des "pensées lascifs et non chastes". Sa grossesse suspend le temps dans un équilibre d'opposés. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur se dissout dans son corps. Elle propage sa propre rondeur. La pureté marianne exclut toute présence masculine, et la lecture devient un exercice inconscient de pouvoir parthénogénétique. Accrue dans sa grossesse, elle lit une lettre – comme la femme qui se dédouble sur la vitre de la fenêtre. *La Femme en bleu* respire une animation intérieure, et son cou et son menton sont incisifs. La carte derrière la figure féminine traverse la partie supérieure de son corps. Le point fœtal de gravité semble présenter une certaine résistance. Vermeer délimite l'espace avec une table et des chaises qui isolent le personnage du spectateur. Les chaises sont minces et simples, et l'une d'elles, pénétrée par la lumière, s'élève à un niveau plus aéré. Vermeer entoure sa figure en profondeur à deux reprises, mais il établit également un rythme d'intervalle à travers la surface plane – chaise, mur, figure, mur, chaise – qui compose une forme stable et close. Vermeer simplifie la composition du tableau en éliminant la fenêtre et le rideau et en diminuant le nombre d'objets sur la table. On déduit que le personnage féminin se trouve devant une fenêtre, ce que l'éclat du mur à gauche peut suggérer. Ici, le personnage domine et concentre toute l'attention du spectateur.

La blouse bleue concentre sur la figure féminine une luminosité qui illumine le visage de la jeune femme et instaure un clair-obscur qui divise verticalement la toile en même temps qu'une ligne horizontale tracée par la limite de la blouse peut couper le tableau en deux plans distincts.

Le milieu bourgeois est également suggéré ici par la carte sur le mur et les meubles. La même tonalité de silence et de circonspection est inscrite sur les deux personnages féminins. Bien que dans *la Femme en bleu* il n'y ait aucune ouverture sur l'extérieur, la carte sur le mur annonce cette ouverture et peut suggérer que l'émetteur de la lettre est parti en voyage.

En continuité avec ce tableau de Vermeer et en par contraste aussi, nous avons pensé au XVIII^{ème} siècle au roman par lettres, un genre littéraire bien à la mode: un des plus célèbres est *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1741-1803) écrit en 1782. On y apprend, au moyen de lettres échangées, comment un couple de pervers va corrompre une jeune fille pour se venger de celui qu'elle doit épouser au sortir du couvent.

Il serait imprudent de traiter d'un personnage féminin des *Liaisons dangereuses* – qui d'ailleurs n'a jamais suscité d'analyses – sans tenir compte des autres textes de Laclos, notamment les *Essais sur les femmes*, un recueil de trois textes qui touchent le statut social des femmes et leur éducation.

Les deux premiers adoptent une perspective théorique abstraite qui se fonde sur la Nature comme un absolu universel et ne pensent de remède aux abus que sur le mode de la rupture: "Tant que les hommes régleront votre sort, je serai autorisé à dire, et il me sera facile de prouver qu'il n'est aucun moyen de perfectionner l'éducation des femmes" (Laclos 1979: 391). Le troisième, au contraire, préfère une perspective pratique réformiste, il y élabore un plan d'éducation pour améliorer la condition féminine.

Les différents correspondants des *Liaisons dangereuses*, même la si "naturelle" Présidente, appartiennent à la classe cultivée et écrivent une langue maîtrisée, rompue aux bienséances de l'époque.

Par contraste, la naïveté totalement spontanée de Cécile, son désarroi, sa joie qui ne sait comment s'exprimer ni "par où commencer" peuvent, à bon droit, nous paraître touchants. Le décousu sans artifice de la Lettre XVI (Laclos 1964: 44-46), la puérité des adjectifs et des intensifs ("Il était devenu triste, si triste que ça me faisait de la peine") plaident en faveur de sa sincérité.

Destinée à épouser un homme mûr, elle est, comme Agnès de *L'École des femmes* de Molière, attirée par son jeune professeur de musique.

Comme les autres personnages, Cécile n'échappe au soupçon de duplicité non plus. Elle sait pertinemment qu'elle ne doit sous aucun prétexte écrire à Danceny, et sa jeune pensionnaire d'amie ne lui laisse aucun doute à ce sujet. Mais Cécile a déjà pris soin de discréditer son avis: "Tu n'en sais pas plus que moi".

Divisée tout au début de la lettre entre un "devoir" et un "ne pas vouloir" ("c'est que je ne voulais plus en parler à personne") – car garder une scène qui lui procure du plaisir augmente ce même sentiment –, elle se trouve déchirée entre le permis et l'interdit. Ce jeu de cache-cache est également joué par Danceny qui refuse à Cécile l'aveu de sa tristesse ("et quand je lui demandais pourquoi [il était triste], il me disait que non: mais je voyais bien que si") et qui va introduire dans l'étui de sa harpe un message écrit sans qu'elle s'en méfie ("Je ne me défiais de rien du tout"). Pour la retrouver, il faut que Cécile joue ce soir quand elle sera toute seule. Une lecture répétée de cette lettre enivre la jeune femme complètement ("Je l'ai relue quatre fois tout de suite, et puis je l'ai serrée dans mon secrétaire. Je la savais par cœur; et, quand j'ai été couchée, je l'ai tant répétée, que je ne songeais pas à dormir."). Dans ces moments d'hallucination ("Dès que je fermais les yeux, je le voyais là, qui me disait lui-même tout ce que je venais de lire"), Cécile transforme la lettre en un objet fétiche ("Je l'ai emportée dans mon lit, et puis je l'ai baisée comme si..."), en un transfert de l'aimé, ce que nous déduisons de la phrase incomplète et des points de suspension. Cécile se reproche cette attitude malgré tout ("C'est peut-être mal fait de baiser une lettre comme ça, mais je n'ai pas pu m'en empêcher").

Le dilemme est encore une fois exprimé ("À présent, ma chère amie, si je suis bien aise, je suis aussi bien embarrassée"), traduit par un parallélisme syntaxique, ou alors par une conjonction adversative ("Je sais bien que ça ne se doit pas, et *pourtant* il me le demande"; "Je voudrais bien le consoler, *mais* je ne voudrais rien faire qui fût mal"). Le cœur qui procure autant de plaisir se présente aussi comme cet organe qui peut amener la jeune fille au péché ("On nous recommande tant d'avoir bon cœur! et puis on nous défend de suivre ce qu'il inspire, quand c'est pour un homme!") – les rapports homme/femme sont mis en question, incompréhensibles quand au départ ils ne devraient être que des rapports entre des êtres semblables ("Est-ce qu'un homme n'est pas notre prochain, comme une femme, et plus encore?"). Cependant, quand la relation évolue

vers une conjugalité, tout se transforme et le naturel se perd (“il reste toujours le mari de plus”).

Le conseil qui ne peut pas parvenir de son amie, probablement aussi inexpérimentée qu'elle dans ces affaires, elle le demandera à Mme de Merteuil chez qui elle met une confiance absolue (“En ne faisant que ce qu'elle me dira, je n'aurai rien à me reprocher”), en espérant qu'elle consente que Cécile puisse se correspondre avec Danceny (“Et puis peut-être ne dira-t-elle que je peux lui répondre un peu, pour qu'il ne soit pas si triste!”).

Bien qu'elle attende une réponse de son interlocutrice (“Dis-moi toujours ce que tu penses”), celle-ci n'apparaît pas dans le recueil de lettres de ce roman.

D'après le mentionné essai de Laclos, l'amour est une solution de continuité entre la nature rayonnante de la femme et l'état social qui engendre tyrans et esclaves. La première forme d'émancipation de la femme est paradoxalement la séduction.

Comparable à Mme de Tourvel, l'une et l'autre représentent la “femme naturelle” qui, selon Laclos, est seule capable d'éveiller en l'homme les possibilités d'amour qui sommeillent en lui.

Sa sensualité incontrôlée, passive, est en grande partie la cause de sa dégradation morale. Rien de plus naturel que cette sensualité s'éveille avec l'amour: c'est une réaction de femme tendre et sensible. Cette sensibilité s'allie à une spontanéité de mouvements qui ne lui permet pas de dissimuler l'inconsistance de son caractère, assez évidente dans la lettre analysée.

Entre la liseuse du tableau et Cécile il y a des points communs : il s'agit de deux jeunes filles d'un milieu aisé. Dans la lettre de Cécile, nous le déduisons du fait qu'elle prend chez elle des cours de musique dispensés par un jeune noble. À la simplicité de l'attitude de la liseuse correspond la naïveté du langage de Cécile. Ses phrases sont courtes, son vocabulaire ordinaire, sa position enfantine: “ce Monsieur dont je t'ai parlé”, “Maman”. La présence de son maître de musique lui procure un agrément comparable au rayonnement chaud de la toile qui la sort de l'ennui qu'elle éprouve d'habitude. Parallèlement la jeune fille du tableau est représentée seule.

Pendant Cécile est l'émettrice de la lettre et non sa destinataire. Elle s'adresse à son amie et non à celui qui la trouble. Grâce à ce procédé l'auteur peut nous faire entrer, à l'inverse du peintre, dans la pensée du personnage. On apprend donc que son mariage est arrangé en dehors

d'elle. Le lecteur, plus expérimenté que Cécile, reconnaît à travers ses propos des éléments dont elle n'a pas vraiment encore clairement conscience. Il comprend que Danceny lui fait la cour sans qu'elle s'en rende vraiment compte et qu'elle en est déjà tombée amoureuse.

Le lecteur voit en Cécile une jeune fille d'une innocence qui confine à la sottise. Tenue à l'écart de tout, elle ne sait rien de la vie. Comme dans *l'École des femmes* de Molière, on imagine que l'amour de Danceny va lui faire faire de rapides progrès dont le futur mari fera les frais. L'amitié des deux jeunes gens avec Mme de Merteuil, dont ils ne connaissent pas l'hypocrisie consommée et les intentions perverses, apparaît comme un piège redoutable dans lequel ils vont tomber.

Deux tableaux et un texte littéraire configurent des images féminines en même temps convergentes et divergentes. Trois jeunes femmes qui présentent deux postures différentes: à la fixité et silence des tableaux qui soulignent l'intériorité des personnages s'oppose l'agitation et l'intranquillité de l'état d'âme de Cécile. Ce sont cependant trois images d'attente, d'expectative qui sémantisent l'esprit féminin.

Universidade Católica Portuguesa, Viseu

References

DU BOS, abbé (1733). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: P.-J. Mariette.

DUBY, Georges & Michelle PERROT (1994). *História das Mulheres no Ocidente*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. III.

LACLOS, Choderlos de (1964). *Les Liaisons dangereuses* [1782]. Paris: Garnier-Flammarion.

LACLOS, Choderlos de (1979). *Œuvres complètes*. org. Laurent Versini. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

LESSING, G.E. (1990). "Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie". Wilfrid Barner (org.), *Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1766-1769*. Frankfurt a.m.: Deutscher Klassiker Verlag. 11-321.

POPS, Martin (1984). *Vermeer: Consciousness and the Chamber of Being*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

SCHNEIDER, Norbert (2001). *Vermeer. A Obra Completa*. Köln: Taschen.

