



Chapitre de livre

2004

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Les figures du seuil dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle

Staszak, Jean-François; Knafo, Rémy

How to cite

STASZAK, Jean-François, KNAFOU, Rémy. Les figures du seuil dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle. In: Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter. B. Collignon et J.-F. Staszak (Ed.). Paris : Bréal, 2004. p. 46–64.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:79949>

Les figures du seuil dans la peinture de genre hollandaise au XVII^e siècle

Knafo Rémy, Univ. Paris 7 – Denis Diderot, géographie
Staszak Jean-François, Univ. Paris I, géographie

Loin de constituer une catégorie spatiale universelle, l'espace domestique présente, selon les époques et les lieux, des configurations, voire des définitions différentes. L'espace domestique, tel qu'on le conçoit aujourd'hui dans le monde occidental, est d'ailleurs dans cette aire culturelle une invention relativement récente : elle aurait eu lieu en Hollande au XVII^e siècle (Rybczynski, 1986). Il existait, bien sûr, auparavant en Europe des espaces domestiques, mais ils n'auraient pas possédé certaines des caractéristiques qui nous semblent aujourd'hui constitutives de sa définition même. Si la datation ou voire la réalité de cette invention reste objet de débats, il est en revanche acquis que l'histoire européenne de la vie privée et des espaces qui lui sont réservés a connu un tournant majeur en Hollande au XVII^e siècle.

Aussi, il est utile de revenir, pour comprendre l'espace domestique d'aujourd'hui, sur ce qui s'est mis en place alors.

Pour se faire, nous disposons de plusieurs sources :

- des maisons qui existent toujours, certaines qui tiennent lieu de musées, mais qui ont subi de notables transformations et ne sont que le cadre dans lequel avaient lieu des pratiques,
- des textes sur la vie quotidienne, de statuts très différents (récits de voyage, textes de morale, etc.),
- des archives, notamment les inventaires de succession
- les “ tableaux de genre ” qui figurent des scènes de vie quotidienne domestique, notamment ceux de l'école Delft, peints lors du deuxième tiers du XVII^e siècle. D'autres types de représentation sont fournis par les modèles réduits, chefs d'œuvre de l'artisanat improprement appelés maisons de poupée, ou par les boîtes à perspectives.

La peinture de genre est une invention de la Hollande du XVII^e siècle, en net décalage avec le courant général de la peinture de l'époque. En effet, au moment où le baroque triomphait, où les princes, laïcs et ecclésiastiques, commandaient de grands tableaux représentant des scènes de bataille, des récits mythologiques ou des scènes tirées de la Bible, les bourgeois hollandais achetaient des œuvres de petite taille qui, souvent, renvoyaient directement à leur quotidien. Tout en faisant la part belle aux scènes religieuses édifiantes, ainsi qu'aux portraits de ses membres (la production numériquement la plus importante), la société huguenote se plut à acheter en très grand nombre et à contempler deux catégories de tableaux : d'une part, les natures mortes qui pouvaient encore passer, au moins dans les premières décennies du siècle, pour des vanités, et d'autre part, les scènes de genre qui, elles, n'avaient pas toujours cet alibi. La peinture de genre est, en effet, essentiellement anecdotique, avec un souci particulier d'exprimer un refus, tout à la fois, de l'histoire et de la religion. Tout au plus certaines scènes cherchent à fustiger la paresse ou l'oisiveté (essentiellement chez la femme qui, à la cuisine, ne doit pas s'endormir à son ouvrage), ou encore la réprobation des mauvaises mœurs ; mais l'enjeu de ces représentations n'est pas principalement moral : il est familial-social. À travers ces scènes, dont beaucoup figurent un espace domestique, c'est une société qui se donne à voir, dans ses distractions comme dans le quotidien le plus banal et le plus intime de ses intérieurs. L'originalité de cette peinture est bien là : elle nous fournit des représentations précises et stéréotypées d'un quotidien que les époques antérieures ne montraient pas. En cela, certaines de ces peintures de genre constituent une source de premier plan pour explorer l'espace domestique, en un lieu et à un moment où l'Occident l'invente.

I ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE DES SCÈNES DE GENRE

Nous nous intéressons aux scènes de genre parce qu'une grande part d'entre elles se déroulent dans des intérieurs. Elles nous offrent donc des témoignages nombreux et intéressants sur l'espace domestique. En outre, comme elles ne se rapportent pas à des individus identifiés, mais à des types de personnages et de situations, elles se situent à un niveau de généralisation qui limite leur dimension anecdotique. Ce que confirme la catégorisation déjà établie à l'époque : dans les inventaires et les comptes-rendus des ventes au XVII^e siècle, les scènes de genre étaient intitulées de la façon suivante¹ : “ *een geselschap* ” ou “ *geselschapje* ” (“ scène de société ”); “ *een stuck met signoren ende juffrouwen* ” (“ un tableau avec des messieurs et des demoiselles ”); “ *een modern stuck* ” (“ un tableau moderne ”), utilisé pour certains tableaux de Pieter Codde et Willem Duyster). A. Blankert a fait remarquer que Sysmus, dans sa liste des peintres hollandais, datée d'environ 1670-80, a fait suivre le nom de Vermeer du mot “ *juffrouwen* ” (“ demoiselles ”) (renseignements aimablement communiqués par J.-M. Montias, août 2002).

Aujourd'hui, en partant de ces descriptions basiques utilisées au XVII^e siècle, on peut fonder une typologie des scènes de genre en croisant deux critères principaux : d'une part, le thème dominant de la scène (qui inclut le nombre de personnages représentés) et, d'autre part, le lieu où se déroule la scène.

Classement des scènes de genre selon le thème dominant et le lieu représenté

		Type de lieu	
Thèmes dominants	Période d'émergence et de développement	intérieur	extérieur
Joyeuses compagnies	Émergence dans les années 1620 (Willem Buytewech, Dirck Hals), se perpétue jusque dans les années 1650	Logement privé, taverne	Jardin, parc urbain, kermesse
Scènes domestiques	Surtout, seconde moitié du 17 ^e siècle (Bourse, Dou, de Hooch, Maes, Vermeer, Vrel)	Logement privé : vestibule, pièce principale, chambre, cuisine ; on y voit surtout la femme (servante, maîtresse, mère)	aussi, des arrière-cours
Scènes galantes	Émergence dans les années 1630, apogée dans les années 1660/1670, avec de Hooch, Ter Borch, van Mieris ou Vermeer	Logement privé : surtout pièce principale, chambre (lit en arrière-plan)	

Dans la maison, plusieurs types de lieux au moins peuvent être distingués : la cuisine et la pièce à vivre, principalement, mais aussi l'atelier qui, souvent, se confondait avec la pièce à vivre, ainsi que des salons d'apparat. La cuisine est la pièce qui-s'individualise le mieux : le sol, parfois l'évier, les ustensiles en cuivre au mur, permettent de l'identifier, en plus de la scène qui s'y déroule (éplucher des légumes, plumer des volailles, balayer, etc.), à l'initiative de peintres tels que Gerard Dou (Leyde, 1613, - *id.* 1675), Nicolas Maes (Dordrecht, 1634 - Amsterdam, 1693), Abraham de Pape (Leyde, 1620- *id.* 1666) ou Pieter van Slingelandt (Leyde, 1640- *id.* 1691). Mais, dans beaucoup de cas, la cuisine n'était en fait qu'une partie de la pièce à vivre, comme en rendent compte les tableaux de Willem Kalf (1619, Rotterdam, Amsterdam, 1693), en milieu paysan, ou de Jacob Vrel, en milieu urbain.

La plupart des scènes d'intérieur se déroulent dans des pièces difficilement identifiables : parce que le peintre a concentré son intérêt sur la scène elle-même, mais aussi parce que la pièce à vivre avait différentes fonctions tour à tour dans la journée. On y recevait, on y travaillait (pour les artisans ou les maîtres d'école), on y mangeait, on y dormait dans un lit qui, souvent, s'apparentait à un placard (cf. les tableaux de Vrel). La chambre à coucher, avec un lit bien individualisé, voire monumental (comme dans nombre de tableaux de Ter Borch), est une invention du Siècle d'Or, encore non généralisée.

Les peintres et, avant tout, Pieter de Hooch et Samuel van Hoogstraten (Dordrecht, 1626 – *id.* 1678), ont bien rendu compte de l'organisation complexe de ces maisons, composées de pièces situées à différents niveaux et unies par des couloirs et de multiples escaliers.

II LES INTÉRIEURS DANS LA PEINTURE DE GENRE

En tant que source historique, la peinture de genre doit bien sûr être considérée avec précaution. Il ne faut pas imaginer qu'il s'agit systématiquement de témoignages fidèles de la manière dont les Hollandais du XVII^e siècle vivaient leur espace domestique. Néanmoins, la profusion des tableaux représentant des intérieurs de logis, à l'initiative de très nombreux peintres, de renommées et de talents fort divers, incite à penser que ces représentations constituent un reflet plausible d'éléments de la vie quotidienne.

Sans entrer dans la polémique de l'interprétation de ces tableaux, “réalistes” et faisant appel à la *camera obscura* ou dissimulant un sens symbolique dans les *emblemata* (Alpers, 1990), nous jugeons nécessaire de faire une distinction entre l'organisation matérielle des lieux tels que ces tableaux en rendent compte et ce que les peintres nous montrent de l'usage qui en était fait. En effet, le grand nombre – on se situe à l'échelle de plusieurs milliers de tableaux – et la diversité des intérieurs représentés (ruraux comme urbains, bourgeois comme nobles) favorisent l'hypothèse que nous adoptons : nous considérons que la masse des scènes de genre produites dans la Hollande du XVII^e siècle constitue un corpus à partir duquel nous pouvons construire une connaissance raisonnée de l'organisation des espaces domestiques. Nous disposons, en outre, de possibilités de validation des contenus de ces tableaux, à travers, notamment, la visite actuelle de maisons – inégalement transformées – de cette époque. Nous serons plus réservés au sujet de l’“authenticité” des scènes qui s'y déroulent, car elles expriment des situations convenues, qui sont en quelque sorte des concentrés de représentations mettant en scène certaines conceptions que la société souhaite se donner d'elle-même.

Parmi les biais à prendre en compte, celui du genre est particulièrement à considérer. La “peinture de genre”, bien nommée, est en effet presque toujours une œuvre d'homme² représentant souvent une femme. Même lorsqu'il s'agit de la représentation d'une femme seule vaquant à ses occupations (généralement éplucher des légumes, écrire une lettre ou se parer, selon le milieu social), elle ne s'abandonne pas librement et dans l'intimité à une occupation quotidienne : elle est toujours sous le regard de l'homme qui la peint, pour qui elle pose et qui a sans doute décidé de la pose. C'est l'homme qui détermine la composition et la scène. Ce type de tableau de genre en dit probablement plus long sur l'homme, sur son regard sur la femme, que sur la femme elle-même, sauf à considérer que la femme est modelée par le regard masculin, ce qui, dans le “cadre” de la société patriarcale, est sans doute vrai dans une certaine mesure.

On peut ainsi interpréter ce type de scènes non comme une description de la femme dans l'espace domestique, mais comme une prescription, une injonction au sujet de ce qu'elle doit faire ou ne pas faire. “Il serait réducteur de supposer que ces images sont de simples reflets des normes de l'époque en matière de genre : ces normes n'étaient pas passivement reflétées, mais activement et élégamment articulées à ces images qui célébraient, avec une beauté et une

finesse sans équivalent, les vertus de la vie domestique ” (Franits, 1995 : 197). Les vertus domestiques féminines constituent le sujet de plus du tiers des tableaux de P. de Hooch. Ce type de tableau de genre doit ainsi être mis en parallèle avec les traités de morale qui édictent comment doit se comporter une bonne épouse et une bonne mère.

Le mari doit être à la rue pour exercer son métier
L'épouse, à ses fourneaux, ne quittera son foyer
Chez l'homme diligent, la sagesse de la rue se louera volontiers
Mais à l'épouse délicate il faut des mœurs paisibles et réguliers
O toi, industriel mari, ton pain va-t'en gagner
Et toi, ô jeune épousée, veille sur ton foyer
Jacobs Cats, *Wrouwe* (Femme), Amsterdam, 1642 (cité in. Schama, 1991 : 528).

Ce n'est pas seulement pour des raisons méthodologiques que nous évoquons ici le biais du genre. Outre que la figure de la femme est importante dans la peinture qui nous occupe, son statut et son rôle sont, on le verra plus loin, fondamentalement liés à l'espace domestique.

Compte tenu de ces biais, pourquoi choisir comme source la peinture de genre ?

Le géographe ne peut manquer d'être sensible à ce qui est plus qu'une coïncidence : tout comme le paysage a été inventé en même temps que et par la peinture de paysage, l'espace domestique est inventé en même temps qu'un genre pictural qui a beaucoup figuré des scènes de l'espace domestique. On peut supposer que la représentation ouvre des portes sur ce qui est représenté.

C'est précisément sur la figure du seuil, et sur celle de la femme qui s'y tient le plus souvent que porte cette communication. L'invention de l'espace domestique, ou, plus exactement, de la domesticité, est celle de l'espace privé et intime de la maison familiale (*home, hejm*). L'espace domestique ne se définit que par son rapport à l'espace public, avec lequel il entretient une dialectique complexe d'ouverture et de fermeture dont le seuil, matériel ou symbolique, est la transcription.

III FIGURES DU SEUIL

A Portes et fenêtres

Le premier seuil est celui qui permet aux visiteurs d'entrer et de sortir de la maison, de passer de l'espace public à l'espace privé. Il s'agit d'une porte qui ouvre ou ferme l'espace domestique. Ce seuil est très fréquemment représenté dans la peinture de genre.

Il s'agit d'abord du seuil entre le vestibule et la rue. Il se décompose en plusieurs limites. Entre la rue et la porte de la maison peut se trouver une sorte de trottoir privé (*stoep*), occupé éventuellement par des bancs, et dont le statut est intermédiaire (fig. 1 : J. Vermeer, *La Ruelle*).³ Ce n'est pas le même revêtement que la rue, il y a une marche à franchir, et les sièges où l'on s'assoit, les jeux auxquels y jouent les enfants disent que cet espace prolonge à l'air libre, public, l'espace domestique.



Fig. 1 : J. Vermeer, *La Ruelle*, 1661, *Rijksmuseum*, Amsterdam

La porte elle-même, généralement représentée largement ouverte, donne sur l'intérieur. Outre la porte, le seuil est marqué par une nouvelle marche et par un changement du revêtement du sol. Elle laisse passer non seulement les habitants, mais aussi les visiteurs, plus ou moins autorisés comme le montrent certaines scènes galantes. Elle laisse aussi passer des objets (diverses marchandises apportées du marché, les lettres, une balle qui roule, etc.), la lumière et donc la vue. Elle s'inscrit dans une façade, qui elle-même constitue un seuil symbolique, au sens où elle dit – avec discrétion – à l'extérieur quelque chose sur l'intérieur : en tant que signe, elle fait passer du sens. La façade, dont le mur n'est pas porteur, est ouverte de larges fenêtres qui laissent aussi passer la clarté et le regard, et auprès desquels la femme est souvent représentée. Les fenêtres du bas, le plus souvent, sont fermées, et parfois teintées d'un vitrail ou occultées par un rideau ou un volet (intérieur ou extérieur).

La porte de la façade sur rue n'est pas le seul passage. *La Ruelle* de Vermeer montre une porte latérale qui conduit à la cour arrière. D'autres tableaux figurent l'autre face de la maison (fig. 2 : Pieter de Hooch, *A Woman and Child in a Bleaching Ground*). La porte ne sépare alors pas vraiment un espace public extérieur d'un espace intérieur domestique. L'allée arrière est pour une part privatisée (l'enfant y joue, la femme y étend son linge), et la cour ou le jardin sur lequel ouvre la porte est un espace extérieur qui n'est pas aussi privé que celui de l'intérieur de la maison elle-même (Hendrick van der Burch, *Woman with a Child Blowing Bubbles in a Garden*, c. 1660, *Koetser Foundation*, Zürich). La cour et le jardin partagent dans une certaine mesure le statut de l'antichambre : c'est le premier espace auquel accède le visiteur, c'est là qu'a lieu l'échange, là que l'on cause, que l'on joue ou que l'on boit.



Fig. 2 : Pieter de Hooch, *A Woman and Child in a Bleaching Ground*, c. 1657-1659, coll. Privée.

Le vestibule (*voorhuis*), où l'on reçoit et accueille mais qui n'a pas de fonction spécialisée au milieu du XVII^e siècle, est une des pièces les plus représentées. La composition classique offre une perspective de l'intérieur qui ouvre, à travers la porte, sur la rue, voire, plus loin, sur une autre maison, et met en scène le franchissement matériel ou symbolique du seuil (voir ci-après fig. 6 : Pieter de Hooch, *A Woman and a Young man with a Letter*, 1670, *Rijksmuseum*, Amsterdam). La femme y joue le premier rôle : à son poste d'observation (une chaise placée à la porte et/ou la fenêtre, posée pour mieux voir sur une petite estrade), elle regarde à l'extérieur, reçoit des visiteurs ou des objets (lettres, produits du marché). Il est rare qu'elle franchisse elle-même le seuil. C'est le privilège de seconds rôles : les visiteurs, bien sûr, mais aussi, souvent, des enfants, fréquemment en train de jouer, et c'est parfois leur balle ou leur cerceau qui passe le seuil, des animaux (qu'on appelle domestiques), ou les objets que la femme reçoit.

Le vestibule est séparée de la chambre par un seuil intérieur (fig. 3 : Pieter de Hooch, *Mother lacing her bodice beside a cradle*, c. 1661-1663, musée de Berlin). Nombre de tableaux le mettent en scène : la perspective est toujours de l'intérieur, mais elle est plus profonde, et elle

ouvre toujours sur l'extérieur (la rue, la cour et le jardin). Normalement, pas de visiteur : le franchissement est réservé aux enfants et aux animaux. De nouveau, le seuil se manifeste par une porte, voire une fenêtre intérieure, et par un changement dans le revêtement du sol. La femme n'y est plus à son poste d'observation, elle ne se livre pas à une activité sociale : elle est saisie dans une activité de l'intimité domestique familiale : elle s'habille, épluche des légumes, range le linge, berce, allaite ou peigne un enfant, elle nettoie le sol ou fait le lit, etc. On peut d'ailleurs considérer le rideau qui ferme le lit comme le dernier seuil, rarement franchi puisqu'on ne voit généralement pas ce qui s'y passe (et quand on y aperçoit quelque chose, comme dans *Intérieur avec une femme jouant du virginal*, d'E. de Witte, c. 1660, cela décide du sens du tableau).



Fig. 3 : Pieter de Hooch, *Mother lacing her bodice beside a cradle*, c. 1661-1663, Staatliche Museum, Berlin

Dans tous ces tableaux, la circulation de la lumière joue un grand rôle. Outre qu'elle organise la surface picturale, elle manifeste l'ouverture de l'espace domestique. Les rideaux, les volets et les vitraux des fenêtres modulent la luminosité et limitent les regards. Les contrastes de lumière complètent donc les complexes effets de perspective dans la composition et la mise en scène des rapports entre l'espace intérieur et extérieur. S'y ajoutent, on l'a vu, des signes architecturaux ou décoratifs, et des pratiques des habitants et des visiteurs, qui sont parfois, comme dans certains tableaux d'Ochtervelt, représentés de part et d'autre du seuil.

B Les scènes de seuils de Jacob Ochtervelt

Jacob Ochtervelt, peintre né à Rotterdam en 1634 et mort en 1682 à Amsterdam, fut l'élève de Nicolas Berchem, en même temps que Pieter de Hooch. Sa production –106 tableaux “ sûrs ”, recensés par Susan Donahue Kuretsky (1979)⁴, plus 30 tableaux d'attribution discutée– a été presque entièrement consacrée à la peinture de genre. Joyeuses compagnies, scènes galantes, leçons de musique, visite du médecin jalonnent sans surprise l'itinéraire de ce petit maître qui, dans certains tableaux, a su atteindre un bon niveau de virtuosité technique. Dans cette production banale⁵, on peut tout de même noter une originalité : les scènes de seuil dont il semble s'être fait une spécialité. En effet, Jacob Ochtervelt est l'auteur de huit tableaux, exécutés sur une longue période entre 1660-63 pour le plus ancien d'entre eux et 1689 pour le plus récent, qui ont pour point commun de représenter la confrontation de deux sociétés à travers le seuil d'une maison bourgeoise. L'originalité de ces tableaux ne réside pas dans la représentation de marchands ambulants ou de musiciens des rues, thème classique de la peinture de l'époque (en particulier chez Jan Steen), mais dans leur apparition sur le seuil d'une maison. Le peintre a mis en scène le contact entre deux groupes sociaux différents de part et d'autre de la limite invisible qui sépare la rue de l'espace domestique adopte clairement. Il le point de vue de sa clientèle, puisque la scène est vue, vécue pourrait-on dire, de l'intérieur : il y a, d'un côté, ceux qui sont chez eux, et, de l'autre, les intrus, qui viennent jouer de la musique ou vendre des produits (des poissons, des volailles ou des fruits). La scène étant systématiquement vue de l'intérieur, celui-ci est plus nettement caractérisé. Dans tous les cas, il s'agit d'un vestibule au sol dallé de deux couleurs, en marbre, ce qui est la marque d'une demeure riche. Des tableaux ou une carte (*La vendeuse de raisins*, L'Ermitage) au mur, une chaise rembourrée, ornent la pièce. Par la porte complètement ouverte, le paysage urbain apparaît (d'autres maisons, le clocher d'une église). La porte elle-même n'a fait l'objet d'aucune attention par le peintre : complètement poussée contre un mur, elle est une simple forme géométrique, à la couleur neutre et uniforme. C'est presque une porte abstraite en quelque sorte : dans le tableau de L'Ermitage, daté de 1669 (fig. 4), le peintre a poussé la simplification jusqu'à ne pas représenter la serrure ou le marteau de métal. Le peintre a refusé d'appliquer à cet élément de la scène une importance palpable qu'aurait suggérée un traitement réaliste, le prétexte en étant que la porte se situe dans un contre-jour. Ce faisant, Ochtervelt accentue la signification de son ouverture, de la mise en communication entre intérieur et extérieur, l'élément de fermeture étant clairement évacué. L'important, dans ces tableaux, n'est donc pas le décor intérieur ou le paysage urbain, mais de créer les conditions de la confrontation entre riches et pauvres, clients et fournisseurs, rue et espace domestique.



Fig. 4 : J. Ochtervelt, *La Vendeuse de raisins*, 1669, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Bien que la porte soit largement ouverte au point de disparaître du décor, le plus souvent une invisible barrière apparaît, de part et d'autre du seuil, comme si les musiciens se heurtaient à une paroi de verre. C'est dans le tableau de Saint-Louis (fig. 5 : *Musiciens de rue à la porte*), composé de manière frontale (le spectateur est face à l'ouverture de la porte qui se trouve au centre exact de la composition) que le peintre a le mieux rendu compte de la distance sociale entre les musiciens et ceux qui les reçoivent. La maîtresse de maison, richement parée, assise sur une chaise, sur le côté et au premier plan, est comme absente, le regard curieusement ailleurs ; les musiciens sont dans l'encadrement de la porte, le plus petit a même posé un pied sur le seuil ; la petite fille, qui porte également une robe de satin, semble ravie, mais tourne le dos aux musiciens auxquels finalement seule la servante s'adresse. Curieuse ambiance dans cette scène où tout semble artificiel : la lumière, le décor stylisé, les personnages qui, à

l'exception de la fillette tournée vers la servante, ne se regardent pas ; la maîtresse de maison est perdue dans ses pensées, les musiciens ne regardent rien. Maladroite ou intentionnelle, cette représentation n'en illustre que plus fortement l'incommunicabilité entre des personnages et, au-delà, entre des groupes sociaux différents. Le tableau est une scène de seuil dans laquelle on ne communique pas. En revanche, le tableau de l'Ermitage (*La vendeuse de raisins*, 1669), différemment organisé (c'est l'angle du vestibule qui au centre de la composition), met en scène à peu près les mêmes protagonistes, la maîtresse de maison, sa fille, la servante et la vendeuse ambulante, mais, cette fois-ci, les personnages semblent communiquer : la fillette avec la servante, sous le regard de la marchande, de la maîtresse de la maison et du chien. La transaction commerciale se déroule sur le seuil de la maison : la marchande est à l'extérieur, mais son panier de fruits et sa balance sont à l'intérieur.



Fig. 5 : J. Ochtervelt, *Musiciens de rue à la porte*, 1665, City Art Museum, Saint-Louis.

C Tableaux, cartes et lettres

Les portes et les fenêtres intérieures et extérieures, omniprésentes dans la peinture de genre, ne sont pas les seules ouvertures qui laissent passer des êtres, des objets, de la lumière ou du sens. Il faut aussi considérer les images accrochées aux murs des espaces domestiques représentés, omniprésentes dans la peinture de genre.

Parmi les 26 peintures de genre de Vermeer :

- 16 ou 18 (repentirs) contiennent un ou des tableaux
- 15 figurent une ou des fenêtres
- 8 ou 9 (repentir) représentent une ou des cartes
- 6 représentent une lettre

Que représentent les images dans l'image ? Jamais des espaces intérieurs : jamais de peinture de genre dans la peinture de genre, ce qui est curieux car il faut bien pourtant que ces tableaux aient été placés quelque part. On trouve principalement trois genres : des paysages, des peintures d'histoire (religieuses ou mythologiques) et des cartes (ces dernières décoraient généralement les vestibules, d'où leur fréquence dans la peinture de genre : Loughman and Montias, 2000).

On s'est beaucoup interrogé sur la signification de ces mises en abîme si fréquentes. Une interprétation plate, "réaliste", consiste à dire que si l'on trouve beaucoup d'images accrochées aux murs représentés dans la peinture de genre, c'est que les Hollandais, de fait, en accrochaient beaucoup (ce qui est confirmé par les inventaires de succession). Une interprétation symboliste note que ce ne sont pas n'importe quelles images qui sont figurées dans une peinture de genre, et qu'elles constituent souvent des *exempla* qui donnent un sens à la scène. Ainsi, dans ce tableau de Pieter de Hooch (fig. 6 : *Femme buvant avec deux hommes et une servante*) la scène serait à interpréter selon la tableau accroché au mur, qui figure une éducation de la vierge, et qui, par contraste, dénonce le dévoiement de cette femme que l'on voit de dos et qui boit en galante compagnie. La carte que l'on voit sur le même mur semble moins se prêter à ce type de lecture qui, de toute manière, ne fait pas l'unanimité.



Fig. 6 : Pieter de Hooch, *Femme buvant avec deux hommes et une servante*, c. 1658, National Gallery, Londres.

Les statuts de la carte et du tableau sont pourtant alors très proches (Alpers, 1990), et la comparaison de différents tableaux de peinture de genre montre que le tableau et la carte y sont interchangeables et présentés de la même façon. Une lecture symbolique de la carte est alors possible. Le célèbre tableau de Vermeer, *L'Atelier* ou *L'Art de la peinture* (1662-1663) figure dans le moindre détail en arrière plan une carte de la Hollande. Un pli très marqué au milieu de la carte a été interprété comme la représentation de la frontière qui, depuis le traité de 1648, sépare les Pays-Bas espagnols des Provinces-Unies indépendantes. La carte donnerait alors au tableau une dimension historique, politique et religieuse.

Le tableau ou la carte figurent un autre espace, constituent, des ouvertures de l'espace domestique sur l'espace extérieur. « Les cartes nous permettent de contempler dans notre logis, directement sous nos yeux, des choses qui sont fort lointaines » (J. Blaeu, *Le Grand*

Atlas, Amsterdam, 1663, p. 3, cité in Alpers, 1990 : 274). La comparaison de deux tableaux de Vermeer est ici éclairante. *L'Épistolière et sa servante* (1667) figure la maîtresse de maison, assise à sa table, écrivant une lettre. Derrière elle, la servante, attendant peut-être que la lettre soit finie, s'apprête à aller la délivrer. Elle regarde par la fenêtre, dont la lumière, tamisée par le vitrail et le rideau, éclaire et structure le tableau, l'espace extérieur auquel la lettre est destinée. Le tableau accroché au mur représente Moïse sauvé des eaux. La figure mariale de la princesse égyptienne, verticalement alignée sur l'épistolière, suggère une interprétation allégorique. *La Liseuse en bleu* (1662-1665), quant à elle, tient une lettre qu'elle vient d'écrire ou de recevoir. L'éclairage de la scène vient d'une fenêtre invisible, à gauche. La carte au mur représente la Hollande et la Frise : c'est la reproduction fidèle d'une carte de 1620, publiée ensuite dans l'atlas de Blaeu. Une lecture allégorique de la carte semble ici difficile, mais l'espace figuré par la carte est bien celui de l'extérieur, celui d'où vient la lumière, celui d'où vient (où va ?) la lettre.

En un sens, le tableau et la carte fonctionnent ainsi comme des portes ou des fenêtres. Un tableau de paysage accroché au mur est comme une fenêtre sur ce paysage, et certains tableaux étaient d'ailleurs recouverts d'un rideau (voir fig. 7 : G. Metsu, *Woman Reading a Letter*).



Fig. 7 : G. Metsu, *Woman Reading a Letter*, 1662-65, *National Gallery of Ireland*, Dublin



Fig. 8 : G. Metsu, *Man Writing a Letter*, 1662-65, *National Gallery of Ireland*, Dublin

Les images accrochées au mur trouvent également leur équivalent dans la lettre, fréquemment mise en scène dans la peinture de genre (on l'a vu chez Vermeer, mais on retrouve aussi ce motif chez Ter Borch, Hooch – on en examinera un exemple plus loin –, Steen, etc.), et par laquelle le sens entre dans l'espace domestique (et en sort). Deux tableaux de G. Metsu mettent en scène le destinataire et la destinataire de la lettre (fig. 7 et fig. 8). Le jeune homme l'écrit face à la fenêtre largement ouverte. Habillé de son costume de ville, chaussures aux pieds et son chapeau pendu à la chaise, le visage éclairé par la lumière du dehors qui pénètre franchement, il est presque déjà à l'extérieur, dans l'espace public, anticipant le mouvement de la lettre. Un globe terrestre derrière la vitre et un paysage italianisant au mur complètent

symboliquement cette circulation entre le dedans et le dehors. La femme, quant à elle, était à son ouvrage, ou peut-être regardait par cette fenêtre fermée, derrière le rideau, à son poste. Elle s'interrompt pour lire la lettre, sans doute apportée par la servante. Celle-ci soulève un autre rideau, qui dévoile une marine, dont les eaux agitées et les vaisseaux menacés peuvent évoquer les aléas des transports amoureux dont la missive serait l'objet (la pastorale au mur du tableau figurant l'homme peut également donner une idée de ce qu'il écrit). Au mur est aussi accroché un miroir, qui permet peut-être de voir l'extérieur sans être posté à la fenêtre. La pantoufle au sol, les vêtements de la lectrice inscrivent clairement celle-ci dans l'intimité de l'espace domestique. La servante circule entre l'intérieur et l'extérieur, portant le sceau et la lettre, probablement suivie du petit chien.

Outre les tableaux et les cartes, tous les objets qui évoquent de l'extérieur peuvent être compris comme des figures du seuil. Les tapis (turcs), les paniers, les chaussures et les chapeaux, et même des produits comme le pain, le lait, les fruits évoquent un ailleurs plus ou moins lointain et attestent de l'ouverture de l'espace domestique en même temps qu'ils marquent les limites de celui-ci. En ce sens, verser le lait et éplucher les légumes constituent des activités féminines (rituelles ?) de domestication.

Tous ces seuils, matériels ou symboliques, négocient l'ouverture et la fermeture de l'espace domestique, gèrent les flux de personnes, d'objet, de sens et de lumière entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace privé et l'espace public, la cellule familiale et la société, mais pas de la même façon pour tous. On a vu dans les tableaux de Metsu l'asymétrie du traitement entre l'homme et la femme : il montre le premier, actif ; la seconde, passive ; il est tourné vers l'extérieur, elle est repliée sur son intérieur.

IV GENRE, ESPACE PUBLIC ET ESPACE DOMESTIQUE

Un tableau de P. de Hooch résume bien la situation (fig. 9 : *A Woman and a young man with a letter*). La femme, sur son estrade et à la fenêtre, siège à son poste d'observation, son ouvrage de couture à la main. Elle semble avoir donné une lettre à un messenger, qui ici lit l'adresse avant de délivrer le pli. Il franchira le seuil, bien marqué par les revêtements de sol, à la *place* de la femme, dont seuls le regard et les mots ont droit de cité. L'enfant et son jouet juste au-delà du seuil, l'un des chiens, saisi dans son mouvement juste en deçà, les diagonales des carreaux de l'antichambre anticipent la sortie du messenger. De l'autre côté du canal, une autre rue et, au dernier plan du tableau, deux personnages, masculins bien sûr, s'y entretiennent dans l'espace public. Juste derrière eux, on aperçoit une silhouette féminine à la fenêtre, figure symétrique de l'épistolière. Les genres et les espaces sont clairement distribués.



Fig. 10 : P. de Hooch, *A Woman and a young man with a letter*, 1670, Rijksmuseum, Amsterdam

L'intérêt fréquent de la peinture de genre pour ces différentes figures du seuil manifeste, au moment de l'invention de l'espace domestique, la fixation de la limite et de la définition de celui-ci. L'homme est absent de la scène domestique qu'il peint (à l'exception des scènes à connotation grivoise – *geselschap* – ou de *cortegarde*) : sa scène est l'espace public. La présence de la femme en arrière du seuil, en retrait de la frontière entre l'intérieur, l'intime, le privé, et l'extérieur, le public, montre une féminisation de la maison, place ou enferme la femme dans l'espace de la maison, marque sa *domestication*. La fenêtre, mais aussi les autres seuils, peuvent être interprétés comme des figures de l'hymen (Cieraad, 1999), des limites de l'intégrité corporelle et morale de la femme, le corps de la femme se superposant à celui du

bâtiment. L'obsession de l'ordre et de la propreté domestiques caractéristique de la société hollandaise (Shama, 1991) et souvent manifeste dans la peinture de genre traduit la crainte d'une souillure aussi bien morale que physique. La femme qui balaye le sol de sa maison, lave le trottoir devant celle-ci marque la différence entre l'intérieur et l'extérieur : "nettoyer, c'était à la fois différencier et exclure" (Shama, 1991 : 506), c'était préserver et définir le foyer en confinant la fange à la rue et au monde extérieur. Le seuil est ainsi une limite de genre, limite entre les genres, constituée par les genres et constitutives de ceux-ci. L'invention de la domesticité redistribue les rôles de part et d'autre de seuils, ce que la peinture de genre illustre de façon obsessionnelle.

La femme règne sur la maison, dont elle est responsable de l'ordre et de la propreté. "La maîtresse de maison, du haut en bas de l'échelle sociale, fait de l'exactitude à conduire son ménage la suprême vertu" (Zumthor, 1959 : 154). La maison étant la "cellule de base" (Shama, 1991 : 509) qui fonde la société hollandaise bourgeoise, la femme se voit ainsi attribuer un rôle important et parée des vertus domestiques. Du fait de la valorisation de l'espace qui leur est (auquel elles sont) affecté(es), de leur maîtrise et de leur responsabilité sur celui-ci, les femmes bénéficient dans la Hollande du XVII^e d'une reconnaissance et d'une liberté qui ne manquent pas d'étonner les voyageurs européens.

Certes, les femmes sortaient en fait beaucoup dans la Hollande du XVII^e siècle, afin de vaquer à leurs occupations : pour les bourgeoises, aller au marché ou à l'église, jouer avec les enfants ; pour les femmes du peuple, travailler, faire des courses, etc. D'ailleurs, les peintres spécialistes des paysages urbains, tels Jan van der Heyden ou Gerrit Berckheyde, nous restituent le peuple des rues qui est composé en bonne partie de femmes, principalement issues de milieux populaires. Dans les tableaux de scènes de genre, il en va autrement : les femmes sont essentiellement représentées à l'intérieur de la maison. Dans la mesure où ils prescrivent une place à la femme, le franchissement du seuil y constitue dans ce *cadre* une transgression potentielle. Nombreuses sont d'ailleurs les scènes de la peinture de genre dans lesquelles le visiteur, "figure d'intrusion", ou la lettre qui vient de l'extérieur laissent planer un doute quant à la moralité de la femme qui les reçoit, soupçon confirmé par certains détails (un tableau dans le tableau – on vient d'en voir un exemple -, deux animaux qui copulent) qui font penser à une scène galante ou d'adultère.

Bien vite, la place de la femme ne sera plus sur le seuil, zone à risque contaminé par l'espace public. On l'écarte très tôt de l'antichambre et de la rue, pour la reclure à l'arrière de la maison. Un traité d'architecture stipule ainsi dès 1681 : "dans presque tous les cas, la partie avant [sur rue] de la maison doit être réservée à l'homme ou au père de la maison, de façon à ce qu'il y ait sa boutique, son bureau, son *salet* ou pièce de consultation, et son cellier, etc. La femme ou la mère de la maison a ses quartiers dans et autour des pièces arrière où se trouvent aussi les [...] cuisines, la laverie, et le reste des choses nécessaires à l'entretien de la maison" (W. Goree, pp. 135-136, cité in Loughman, Montias, 2000 : 29). La femme garde encore le droit d'être à la fenêtre, à l'étage. Cette possibilité sera ensuite elle aussi "graduellement retirée aux femmes des classes moyennes et supérieures, annonçant l'accélération du processus de domestication de la femme au XIX^e siècle" (Cierraad, 1999 : 46). La ségrégation sexuelle n'oppose plus seulement l'espace public à l'espace privé, mais trace une frontière au sein de ce dernier, frontière glissante dont le mouvement ne se fait pas en faveur du territoire féminin.

L'enjeu de cette peinture de genre est bien un espace social, produit de la société et participant à la reproduction de celle-ci : l'espace domestique est organisé par les rapports de genre et il organise ceux-ci en retour.

Bibliographie

- Alpers S., 1990 (éd. angl. 1983), *L'Art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 401 p.
- Arasse D., 2001 (1^{ère} éd. 1993), *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 225 p.
- Cieraad I., 1999, "Dutch windows. Female virtue and female vice", in Cieraad I. (ed.), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, pp. 31-52.
- De Mare H., 1999, "Domesticity in dispute. A reconsideration of sources", in Cieraad I., *op. cit.*, pp. 13-30.
- Donahue Kuretsky S., 1979, *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)[With Catalogue Raisonné]*, Montclair, Allenheld & Schram, 248 p.
- Franits W.E. (ed.), 2001, *The Cambridge Companion to Vermeer*, Cambridge, Cambridge University Press, 241 p.
- Franits W.E., 1995, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in XVIIth Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 271 p.
- Gaskell I. and Jonker M. (eds), 1998, *Vermeer Studies*, New Haven/London, Yale University Press, 372 p.
- Haak B., 1984, *The Golden Age. Dutch painters of the Seventeenth Century*, London, Thames and Hudson, 536 p.
- Knafo R., 1994, *Vermeer. Mystère du quotidien*, Paris, Herscher.
- Knafo R., 2001, "L'exceptionnelle distribution géographique de l'œuvre de Johannes Vermeer", *Mappemonde*, 61.
- Liedtke W. (ed.), 2001, *Vermeer and the Delft School*, New York, Metropolitan Museum of Art (catalogue d'exposition New York/Londres), 626 p.
- Lombard J., 2001, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIII^e siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, 203p.
- Loughman J. and Montias J.M., 2000, *Public and Private Space. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle, Waanders Publishers, 196 p.
- Masters of the XVIIth Century Dutch Genre Paintings*, 1984, Philadelphia Museum of Art (catalogue de l'exposition Philadelphie/Berlin/Londres), 397 p.
- Rosenberg J. Slive S. and E.H. ter Kuile, 1966, *Dutch Art and architecture 1600-1800*, Londres, Pelican Series.
- Rybczynski W., 1986, *Home. A Short History of an Idea*, New York, Penguin, 258 p.
- Shama S., 1991 (éd. angl. 1987), *L'Embarras de richesses*, Paris, Gallimard, 886 p.
- Sutton P.C., 1998, *Pieter de Hooch*, Yale University Press (catalogue d'exposition Londres), 183 p.
- Todorov T., 1998, *Éloge du quotidien*, Paris, Adam Biro, 191 p.
- Zumthor P., 1959, *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, Paris, Hachette, 368 p.

¹ D'après la banque de données de J.-M. Montias qui, s'arrêtant en 1679, ne prend pas en compte une part importante de ce type de peinture : "Montias Database", accessible au *Frick Art Reference Library* de New York.

² On peut noter de rares exceptions à cette règle : dans le premier tiers du XVII^e siècle, Judith Leyster, qui dirigeait un atelier de peinture à Haarlem et, dans le second tiers, Maria Schalken, qui travaillait à Amsterdam. Ces deux femmes vivaient dans des milieux de peintres : la première était l'épouse du peintre Jan Miense Molenaer, tandis que la seconde étaient la sœur du peintre réputé Gotfried Schalken. Rachel Ruysch, fille d'un célèbre médecin, fut une femme peintre appréciée à Amsterdam, mais comme Maria van Oosterwyck, elle se cantonna dans la peinture de fleurs. L'œuvre peint de Maria Schalken, qui fut, de son temps, un peintre réputé, est encore à reconstituer : ses tableaux ont disparu pendant trois siècles ; un premier tableau a réapparu sur le

marché londonien, en 1978 ; un second se trouve actuellement dans une collection privée londonienne. Ces deux tableaux représentent une jeune femme à sa toilette dans un intérieur bourgeois.

³ L'historien d'art Kees Kaldenbach a récemment confirmé, à partir de travaux d'architectes spécialistes de restauration d'habitats anciens, la localisation du site précis du tableau, à Delft, sur Nieuwe Langendijk 22-26. Ces bâtiments ont été détruits en 1982, mais des mesures très précises y avaient été effectuées par une équipe d'architectes. Dans l'ensemble, le tableau de Vermeer offre une vue topographique étonnamment précise comme permet de le vérifier le calcul suivant : on peut y compter 28 briques chacune de 22 centimètres ; avec des joints de 1,5 cm, on aboutit à une largeur de 6,58 mètres au total ; ce qui est très proche de la largeur réelle du n° 26 Nieuwe Langendijk, qui est de 6,83 mètres. In bulletin KNOB, Novembre-Décembre 2000.

⁴ Depuis, au moins une douzaine de tableaux supplémentaires de cet artiste sont apparus sur le marché de l'art.

⁵ Banalité partagée par beaucoup d'autres peintres, comme le notent Rosenberg et Slive (1966, p. 207): “ *Artists seem to have acquired something of the spirit of the Dutch patricians of the period who were mainly rentiers, not entrepreneurs. They preferred to live on the dividends of their substantial capital rather than risk new ventures* ”