

Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, chap. 4, « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », p. 119-168.

[Svetlana Alpers, *The Art of Describing : Dutch Art in the 17th Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.]

Les deux chapitres précédents ont progressé entre l'art et ce que je suis tentée d'appeler ses « modèles » ou, plus prudemment, ses « analogies ». Nous avons étudié ceux de ses modèles qui semblent se rapporter à la confection, la vision et la compréhension des images dans la Hollande du XVII^e siècle, et notamment d'une part la conception képlérienne de la vision, et de l'autre les idées de Hooke, Bacon et Comenius sur le rôle essentiel des arts et des méthodes manuels. J'en viens à présent au rôle de ce que je nomme l'appel de la cartographie. Je prends pour point de départ l'observation qu'il n'y a peut-être jamais eu en aucune époque, et en aucun lieu, pareille coïncidence entre la cartographie et l'acte pictural. Étant donné ce que nous avons découvert précédemment, il ne serait pas surprenant que la base de cette coïncidence soit une conception commune de la science, et la conviction que celle-ci s'acquiert et s'affirme grâce à la peinture. Mais la congruence entre les tableaux et les cartes fait plus que confirmer purement et simplement ce que nous avons vu plus haut. Cette fois, notre modèle est lui-même une image. Nous serons désormais en mesure de fonder directement les caractéristiques descriptives, que nous avons atteintes jusqu'ici par des moyens détournés – les analogies –, sur la nature des attitudes envers un genre particulier d'images, et le langage qui lui est appliqué.

1
L'*Allégorie de la peinture* [ou *L'Atelier*] de Vermeer [fig. 1], œuvre qui met en lumière la ressemblance entre les tableaux et les cartes, nous offre un point de départ prometteur. Œuvre unique et ambitieuse par ses dimensions et son style, elle attire notre attention sur la splendide représentation d'une carte géographique. Notre regard plonge dans l'atelier d'un peintre. L'artiste a commencé par rendre le feuillage de la couronne posée sur la tête d'une jeune femme, l'un des modèles favoris de Vermeer, qui représente ici, dit-on, Cléo, muse de l'Histoire,



1. Jan Vermeer, *Allégorie de la peinture*, 1665-1668, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur toile.

revêtue de ses habits emblématiques tels que Ripa les décrit. La grande carte qui occupe le mur du fond devant lequel Vermeer a placé le peintre et son modèle n'est pas passée inaperçue des historiens de l'art : sa présence a été interprétée

comme une image de la vanité humaine, le rendu littéral des préoccupations mondaines ; et sa description des Pays-Bas du Nord et du Sud a été interprétée comme l'image d'un passé disparu où toutes les provinces ne formaient qu'un seul pays (ce que confirme peut-être le vêtement à l'ancienne mode porté par le peintre et les aigles des Habsbourg qui ornent le lustre). Tout récemment, grâce à son rendu scrupuleux, cette carte a pu être identifiée à une carte dont le seul exemplaire connu est conservé à Paris. Vue sous cet angle, la carte de Vermeer constitue, par un heureux concours de circonstances, une source de notre connaissance de la cartographie historique¹.

Mais toutes ces interprétations négligent le fait évident que cette carte est également un morceau de peinture qu'il convient de considérer comme tel. Bien entendu, il existe bon nombre de tableaux de cette époque qui nous rappellent que les Hollandais furent les premiers à comprendre que les cartes pouvaient servir de tentures murales et à les fabriquer à cette fin – celles-ci n'étant qu'une partie de l'immense production de cartes géographiques, de leur diffusion et de leur utilisation dans la société tout entière. Mais jamais aucune autre peinture n'a montré une carte ayant une présence picturale aussi puissante que celle-ci. Comparées aux cartes représentées dans des tableaux d'autres artistes, celles que Vermeer a peintes s'en distinguent par une qualité qui n'appartient qu'à elles. Tandis qu'Ochternvelt, par exemple, se contente d'indiquer qu'une carte est accrochée au mur, ce dont témoignent des contours vagues sur un fond fauve, Vermeer, pour sa part, suggère toujours la matière du papier verni, peint, et donne une idée des moyens graphiques qui expriment les grandes masses du pays. On a peine à croire que c'est la même carte qui a été représentée par Ochternvelt et par Vermeer. Chaque carte peinte par celui-ci peut être identifiée avec précision. Mais la carte de l'*Allégorie de la peinture* est différente à maints égards. C'est la plus grande et aussi celle qui présente l'assemblage le plus complexe figurant dans

les œuvres de Vermeer. Les Pays-Bas sont bordés par une mer couverte de bateaux, ils sont encadrés par des vues topographiques des villes principales, ornés de plusieurs cartouches accompagnés d'un texte explicatif, un titre élégamment composé en beaux caractères traverse la carte en partie haute. (À cette époque, l'orientation des cartes imprimées n'était pas encore fixée, c'est pourquoi la côte ouest de la Hollande apparaît en haut de la carte, au lieu de la frontière du nord.) Qui plus est, l'original de cette carte associait les quatre procédés d'impression utilisés alors pour les cartes géographiques – gravure au burin, eau-forte, gravure sur bois et typographie en caractères mobiles. Par son format, son étendue et son ambition graphique, elle constitue la somme de la cartographie du temps, et c'est ce que Vermeer a représenté en peinture.

Et à cet égard – en tant que représentation –, cette carte est également différente de celles que l'on voit dans d'autres peintures de Vermeer. Dans toutes ses autres œuvres où figure une carte, celle-ci est coupée par le bord du tableau. Mais ici, le peintre nous la fait voir en entier parce qu'il entend que nous la regardions sous un autre jour. Bien qu'elle soit légèrement écornée par la tapisserie, et qu'une faible surface soit cachée par le lustre, cette immense carte sur le mur est parfaitement visible dans toute son étendue. Vermeer lui donne une étonnante présence matérielle en combinant la surface richement peinte de la carte du tableau de la collection Frick avec la pesanteur du papier verni de la carte que l'on voit derrière la *Femme lisant une lettre* d'Amsterdam. D'autres objets, dans cet atelier, partagent la même présence ouverte – par exemple, la tapisserie dont les fils pendent mollement à son envers. Mais la tapisserie, elle, se trouve – comme l'indiquait son emplacement dans le tableau – à la frontière du monde représenté. Elle nous introduit dans le tableau, tandis que la carte est présentée comme un tableau. L'extrémité rouge de l'appui-main répond aux taches de rouge de la carte – mais comme pour nous mettre en garde contre la tentation de nous faire un monde du fait que les bas du peintre sont du même ton.) Vermeer rattache irrévocablement la carte à son art pictural en y inscrivant son nom. « *Ver- Meer* » est inscrit en lettres pâles au point où la bordure intérieure de la carte rencontre le tissu bleu et raide qui fait saillie derrière la nuque du modèle. Dans aucune autre peinture, Vermeer ne revendique à ce point que la carte est de sa propre confection. La revendication de Vermeer d'être identifié au cartographe est fortement confirmée ailleurs dans son œuvre. Les deux seules figures masculines auxquelles il a consacré tout un tableau – *L'Astronome*

1. Sur la carte de Vermeer considérée comme une source de l'histoire de la cartographie, voir James Welu, « Vermeer, His Cartographic Sources », *The Art Bulletin*, 57, 1975, p. 529-547, et « The Map in Vermeer's Art of Painting », *Imago Mundi*, 30, 1978. Les notes 54 et 56 du premier article cité donnent la liste des études principales consacrées à cette carte et à l'interprétation du tableau lui-même. Dans une note brève et perspicace à une étude de J. G. Van Gelder, J. A. Emmens relie cette carte aux ambitions topographiques et géographiques de l'art de la peinture. Voir J. G. Van Gelder, *De Schilderkunst van Jan Vermeer*, Utrecht, Kunsthistorisch Instituut, 1958, p. 23, n° 14.

du Louvre et *Le Géographe* de Francfort – étaient aussi cartographes par profession et affirmaient ainsi à eux deux leur emprise sur les cieux et sur la terre.

L'*Allégorie de la peinture* arriva tardivement dans la peinture hollandaise, elle est tardive aussi dans l'œuvre de Vermeer. C'est, pour ainsi dire, une espèce de résumé et d'évaluation de ce qui a été fait. La relation équilibrée et pourtant intense de l'homme et de la femme, la jonction des surfaces ouvrées, les intérieurs aux multiples dimensions – tout cela constitue la substance de l'art de Vermeer. Mais la rencontre dans ce tableau de ces composantes de l'art vermeerien lui confère une valeur paradigmatique, qui tient non seulement à la portée de son titre historique, mais aux règles formelles de sa composition. Si cette carte est présentée comme une peinture, à quelle conception de la peinture correspond-elle ? Vermeer suggère une réponse à cette question sous la forme du mot *Descriptio* mis en évidence sur la bordure supérieure de la carte, à droite du lustre qui se trouve au-dessus du cheval. C'était l'un des termes les plus courants pour désigner la confection des cartes. On appelait les cartographes ou leurs éditeurs « descripteurs de l'univers », et leurs cartes et leurs atlas étaient la description du monde². Bien que, autant que je sache, ce terme n'ait jamais été appliqué à une peinture, il y a de bonnes raisons de le faire. Le but des peintres hollandais était de capter sur leur toile toute une gamme de connaissances et d'informations sur le monde. Eux aussi employaient des mots dans leurs images. De même que les cartographes, ils faisaient des œuvres qui cumulaient des éléments divers, et qui ne pouvaient pas être saisies d'un point de vue unique. Les leurs n'étaient pas conçues comme une fenêtre selon le modèle de la peinture italienne, mais à la façon d'une carte, comme une surface sur laquelle est disposé un assemblage de ce que l'on voit dans le monde.

Mais la connaissance ne présente pas seulement une analogie avec l'art de la peinture. Elle suggère aussi certains types d'images et conduit les peintres hollandais à s'assigner telles et telles tâches. Vermeer confirme ce genre de

2. Pour ne citer que quelques exemples parmi un grand nombre d'autres : Gemma Frisius a intitulé son traité de 1533 sur la triangulation *Libellus de locorum describendorum ratione...*, titre qui est traduit en néerlandais par *Die maniere om te beschrijven de plaetsen ende Landtschappen*, Amsterdam, 1609 ; Petrus Montanus partie de Jodocus Hondius comme « *De alder-vermaerste en best-geoffende Cosmographus ofte Werelbeschrijver van onse eeuw* » dans son introduction à la première édition hollandaise de l'*Atlas* de Mercator-Hondius (1634).

relation entre les cartes et les peintures. Considérons sa *Vue de Delft* : la ville est vue comme un profil posé sur une surface que l'on voit par-delà un plan d'eau, d'une rive éloignée où des bateaux sont à l'ancre, avec de petits personnages au premier plan. C'est là un schéma courant, inventé au xv^e siècle pour les vues topographiques gravées représentant des villes. La *Vue de Delft* est l'exemple le plus brillant de la métamorphose de la carte qui mène à la peinture que le modèle cartographique a engendré dans l'art hollandais. Et quelques années plus tard, dans l'*Allégorie de la peinture*, Vermeer a résumé ce développement qui va de la carte au tableau, car les petites vues de villes soigneusement exécutées qui bordent la carte renvoient à sa source, la *Vue de Delft*. Vermeer ramène la vue de ville à ses origines cartographiques comme s'il voulait en affirmer la véritable nature.

Pour un esprit du xx^e siècle, ce rapport carte-œuvre d'art a quelque chose de surprenant. Dans l'étude des images, on a coutume de traiter les cartes comme un genre différent de celui des peintures. Si on exclut les rares cas où la peinture d'un paysage sert à dresser la carte d'une région – comme lorsque le Congrès des États-Unis a commandé, en 1850, des lithographies de paysages de l'Ouest afin de choisir le tracé du chemin de fer continental –, on peut toujours affirmer que les cartes et les paysages diffèrent par leur aspect³. Les cartes donnent les dimensions d'un lieu et les relations des lieux entre eux, des données quantifiables, tandis que les peintures de paysages sont évocatrices et visent à donner certains traits d'un lieu ou, du moins, le sentiment que le peintre en a. Les unes sont plus proches de la science, les autres de l'art. C'est ce que nous disent avec une certaine facilité les spécialistes, qui s'abstiennent en règle générale de s'interroger sur les fondements philosophiques de la distinction ainsi opérée. Les cartographes forment un groupe nettement séparé des artistes, de même que les spécialistes de la cartographie sont séparés des historiens de l'art. Ou du moins, il en allait ainsi jusqu'à une date récente. On assiste à un certain affaiblissement de ces divisions et des attitudes qu'elles représentaient. Les historiens de l'art, moins assurés de ce que sont les images qui sont à classer dans la catégorie art, sont disposés à étendre leur champ d'investigation à de

3. Alfred Frankenstein, « The Great Trans-Mississippi Railway Survey », *Art in America*, 64, 1976, p. 55-58.

nouvelles catégories du savoir-faire de l'homme. Un certain nombre d'entre eux se sont tournés vers les cartes⁴. Pour leur part, les cartographes et les géographes, d'accord en cela avec la révolution intellectuelle de notre temps, ont pris récemment conscience des fondements cognitifs de leurs travaux. Un éminent géographe a dit de ce changement : tandis qu'autrefois on disait « n'est géographie que ce dont on peut dresser la carte », on pense aujourd'hui que « la géographie du pays est, en dernier ressort, la géographie de l'esprit »⁵. La *Carte de Jasper Johns* est une version peinte de cette pensée. En vérité, la ren-contre, ou tout au moins le rapprochement des différents domaines, est aujourd'hui évidente dans les œuvres récentes – voire intitulées cartes – d'un certain nombre d'artistes contemporains.

Les historiens de la cartographie n'ont jamais nié les composantes artistiques des cartes elles-mêmes. C'est un lieu commun de la littérature cartographique de dire que les cartes associent l'art et la science, et la grande époque des cartes du *xvii^e* siècle hollandais en offre un excellent exemple. Le cartouche orné de deux figures féminines que l'on voit en haut, dans l'angle gauche de la carte représentée par Vermeer dans *l'Allégorie de la peinture*, en est l'illustration : l'une d'elles porte une équerre d'arpenteur et un compas, tandis que l'autre tient une palette et des pinceaux ainsi qu'une vue de ville. La décoration est reconnue et étudiée – soit qu'elle se présente sous forme de cartouches ou d'autres motifs tels que portraits, vues de villes, ou qu'elle soit conçue comme tenture murale. Les cartes « décoratives » constituent un ensemble particulier du matériel cartographique. Mais il est inévitable que ces aspects ou ces utilisations décoratives soient considérés comme secondaires par rapport aux visées réelles

4. Les exemples majeurs dans le domaine de l'art hollandais sont donnés dans plusieurs études de James Weil et dans le catalogue de l'exposition « The Dutch Cityscape in the 17th Century and Its Sources », Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, 1977. Pour une étude d'ensemble du matériel cartographique publié à Amsterdam au cours du *xvii^e* siècle qui souligne avec perspicacité l'importance du rôle culturel de la cartographie de l'époque ainsi que de ses rapports avec l'art et les peintres, voir *The World on Paper*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1967, compilé à l'occasion de la Conférence internationale de cartographie par Marijke De Vrij. Ces deux expositions ont été organisées sous les auspices du Musée historique d'Amsterdam, qui a été aux avant-postes pour montrer les liens qui unissaient l'art à la société.

5. J. Wrexford Watson, « Mental Distance in Geography, Its Identification and Representation », communication [inédite] au 22^e Congrès international de géographie, Montréal, 1972.

[scientifiques] de la cartographie. On admet qu'il y a un rapport inverse entre la quantité d'art mis en œuvre et la quantité d'informations transmises. Même lorsqu'ils sont associés, l'art et la science sont pour ainsi dire en conflit. Une étude récente due à un géographe sur les liens entre l'art et la cartographie dit :

« La cartographie, conçue comme une forme de l'art décoratif, correspond à un stade informel, préscientifique du développement de la discipline. Lorsque les cartographes n'ont ni connaissances géographiques, ni compétence cartographique pour faire des cartes exactes, l'imagination et le côté artiste ont libre carrière⁶. »

Tout cela n'est pas faux, mais c'est une affirmation faite aux dépens de la compréhension de la cartographie scientifique dans les termes qui conviennent, et de l'esprit dans lequel ces cartes ont été réalisées. Tandis que les cartographes rejettent le côté décoratif ou pictural des cartes, les historiens de l'art, pour leur part, font de même avec l'aspect documentaire de la peinture. « Simple topographie » (par opposition à « simple décoration ») est le terme employé ici. Les historiens de l'art l'utilisent pour classer ces paysages ou ces vues dans lesquels le souci de la précision topographique l'emporte sur les considérations artistiques (si tant est qu'elles interviennent). Cartographes et historiens de l'art ont été essentiellement d'accord pour maintenir les frontières entre les cartes et l'art, ou entre le savoir et la décoration. Ces frontières auraient étonné les Hollandais perplexes. Car à une époque où les cartes étaient considérées comme un genre de peinture et où l'image prétendait, tout comme ou mieux encore que le verbe faire comprendre le monde, la distinction n'était pas des plus fermes. L'intéressant pour les spécialistes des cartes et des peintures, ce n'est pas tant de savoir où passerait entre eux cette ligne de démarcation, mais plus précisément la nature du chevauchement des deux domaines, la base de leur ressemblance. Il faut donc nous demander dans quelles conditions historiques et picturales cette relation cartographie-peinture s'est produite.

6. Ronald Rees, « Historical Links between Cartography and Art », *Geographical Review*, 70, 1980, p. 62. Voir aussi P. D. A. Harvey, *The History of Topographical Maps*, Londres, Thames & Hudson, 1980. J'avais déjà achevé mes propres recherches lorsque cet ouvrage est paru. Certains des matériaux sur lesquels il s'appuie recourent les miens, mais la différence de traitement est sensible, car l'auteur reste fidèle à ce que j'appellerais l'attitude cartographique.

Bon nombre de catégories de gens ont participé à l'explosion que l'illustration géographique a connue au XVI^e siècle. Cette explosion est due à un certain nombre de raisons – opérations militaires, demande d'informations, commerces, travaux hydrauliques entre autres. Une caractéristique générale est la confiance dont jouissent les cartes en tant que forme de savoir, et l'intérêt qu'elles présentent pour acquérir des genres de savoir particuliers. On apprenait couramment, à l'époque, et comme en passant, à lever des plans, à dresser des cartes. Dès le début de sa carrière, Cornelis Drebbel, inventeur et expérimentateur en sciences naturelles, a dressé la carte d'Alkmaar, sa ville natale et, dit-on, Comenius aurait fait la première carte de Bohême avant d'être contraint de prendre le chemin de l'exil⁷. Ni Drebbel ni Comenius ne semblent avoir jamais fait d'autres cartes. Il semblerait que contribuer à faire connaître son pays ait été une forme admise de rendre hommage à sa patrie.

Naturellement, je suis moins intéressée qu'un historien de la cartographie par la distinction entre l'acte de l'arpentage (certains dessinateurs s'en chargeaient d'ailleurs eux-mêmes) et l'établissement de la carte elle-même. Il s'agit en effet ici de rappeler que le dessin ou la peinture « cartographique » étaient pratiqués à l'époque par de nombreux amateurs. On en faisait même parfois comme un dérivatif, permettant aux sentiments humains les plus profonds de se traduire dans une activité purement descriptive. C'est ainsi qu'au début de la matinée du 5 août 1676, comme nous le savons par son journal, Constantijn Huygens le Jeune, juste avant qu'il parte à la recherche du corps de son petit-neveu qui avait été tué la veille dans la bataille, s'installa avec plume, encre et papier afin de décrire Maastricht assiégée, vue de l'autre côté de la Meuse⁸. Dans l'admirable dessin qu'il nous a laissé, Huygens assumait son deuil, même s'il n'est pas établi qu'il entendait ainsi rappeler le souvenir du parent disparu.

7. Kurt Pilz a donné des raisons militant contre l'attribution de la carte à Comenius. Voir Kurt Pilz, « Die Ausgaben der Orbis Sensualium Pictus », Nuremberg, Stadtbibliothek Nürnberg, 1967, p. 35 sq. Quant à l'ancienne version qui fait de Comenius l'auteur de la carte, voir L. E. Harris, *The Two Netherlanders : Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel*, Leyde, E. J. Brill, 1961, p. 130 et Joseph Smaha, *Comenius als Kartograph seines Vaterlandes*, Znaim, 1892.

8. Les circonstances dans lesquelles ce dessin a été exécuté ont été notées par J. Q. Regteren Allena in Londres, Victoria and Albert Museum, *Drawings from the Teyler Museum, Haarlem*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1970, n° 39.

On a souvent dit qu'une prédilection pour les vues et les détails topographiques rendait les cartes bien plus semblables à ce que nous pensons être des peintures. Un horizon n'était pas chose extraordinaire sur une carte. Mais cette connexion est également démontrée par le nombre étonnant d'artistes du Nord qui se sont engagés dans certains aspects de la cartographie. Pieter Pourbus (1510-1584), qui finalement devint syndic de la guilde de Saint-Luc à Anvers, était à la fois peintre et un véritable cartographe qui avait recours aux services d'arpenteurs professionnels et qui appliquait lui-même, pour établir ses cartes et plans à grande échelle, les techniques topographiques les plus récentes⁹. Dans les Pays-Bas du XVII^e siècle, depuis Pieter Saenredam, au début du siècle, jusqu'à Gaspar Van Wittel à la fin, les artistes avaient été employés à dresser toutes sortes de cartes et de plans. On a tendu à inclure ces cartes et plans (encore ne s'agit-il dans la plupart des cas que de mentions assez brèves) dans les monographies des historiens de l'art, plutôt que dans les études des cartographes¹⁰. Une gravure d'après un dessin de Saenredam représentant *Le Siège de Haarlem* était destinée à un ouvrage commémoratif sur cette ville. Et Gaspar Van Wittel, devenu plus tard célèbre sous le nom de Van Vitelli pour ses vues panoramiques de Rome, s'était rendu en Italie, à l'origine pour aider l'un des principaux ingénieurs hydrauliciens hollandais à dresser la carte du cours du Tibre, destinée à un projet de régulation des eaux du fleuve. Il y a une relation très nette entre le mode de présentation simplifié des cartes pour le projet du Tibre et les vues peintes que le même artiste a faites par la suite. Nulle part les liens professionnels et picturaux entre les peintures et les cartes ne sont plus étroits que dans les activités de la famille Visscher. Claes Jansz Visscher, qui est à l'origine d'un regain d'intérêt pour les vues topographiques attribuées à Breughel l'Ancien, a également dessiné de merveilleuses vues topographiques de son cru dans la première décennie du siècle¹¹. Dessinateur et graveur, Visscher était devenu éditeur

9. Antoine de Smet, « A Note on the Cartographic Work of Pieter Pourbus », *Imago Mundi*, 4, 1947, p. 33-36, et Paul Huvenne, « Pieter Pourbus als Tekenaar », *Oud Holland*, 94, 1980, p. 11-31. Pour d'autres études générales, voir S. J. Fockema Andreae, *Geschiedenis der Kartografie van Nederland*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1947, et Johannes Keuning, « 16th Century Cartography in the Netherlands (Mainly in the Northern Provinces) », *Imago Mundi*, 9, 1952, p. 35-63.

10. *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam*, Utrecht, Centraal Museum, 1961. Giuliano Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Rome, U. Bozzi, 1966.

11. Maria Simon, *Claes Jansz. Visscher*, thèse, Albert-Ludwig Universität, Fribourg, 1958.

de gravures de paysage, de portraits et de cartes, et il a collaboré à quelques-unes des vues de villes et illustrations de la vie locale que l'on voit sur ses cartes. (On sait qu'aux Pays-Bas les marchands qui vendaient les cartes vendaient souvent les autres genres de gravures.) C'est son fils, Nicolas Visscher, qui a édité la carte que Vermeer a représentée dans l'*Allégorie de la peinture*.

Au XVII^e siècle, les voyages que les artistes du Nord entreprenaient à l'étranger pour dresser des cartes, entre autres projets de description (dont l'étude de la flore, de la faune et des costumes étrangers), étaient le fruit d'une pulsion tout aussi forte que celle qui leur inspirait le désir de visiter Rome afin de s'initier aux choses de l'Antiquité. Toutes les tentatives faites pour découvrir quelque influence de l'Italie sur l'art figuratif de Breughel, à la suite de son voyage en ce pays, laissent échapper le fait que son voyage d'Italie avait probablement pour objet non l'étude des maîtres italiens, mais la découverte de nouveaux horizons. La composition de son célèbre dessin de la Ripa Grande se rapproche assez des vues de villes réunies par Braun et Hogenberg pour leurs publications pour que l'on puisse le ranger sous la même rubrique. Un tableau comme sa *Baie de Naples* s'insère parfaitement dans les catégories des vues topographiques représentant des ports qui, comme sa peinture, représentent parfois des batailles navales. Des entreprises cartographiques comme celles-là auraient intéressé son ami Ortelius.

On doit aussi assimiler à des voyages d'exploration – ou *Forschungsreisen* comme les appelait Ernst Kris¹² – les déplacements qu'effectuaient à l'époque certains peintres hollandais du XVII^e siècle pour visiter des sites bien moins éloignés. Les séjours parfois prolongés que Pieter Saenredam faisait pour dessiner les églises de différentes villes hollandaises répondent également, de toute évidence, à ce souci cartographique, de même que les voyages entrepris par Jan Van Goyen, le plus populaire des paysagistes, au cours desquels il remplissait ses carnets de croquis de la silhouette des villes les plus diverses. L'inclusion de ces vues dans les tableaux de Van Goyen, qui combinent parfois des éléments provenant de sites différents, soulève diverses questions. Si l'ordonnance de ces tableaux reste, bien sûr, « cartographique », les tableaux qui en résultent ne

12. Ernst Kris, « Georg Hoefnagel und der Wissenschaftliche Naturalismus », in *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig, Vienne, Amalthea Verlag, s.d., p. 243-253.

décrivent pas un lieu déterminé, mais ce que l'on pourrait appeler des lieux possibles. Mais dans la mesure où les paysages imaginaires de Van Goyen s'inspirent des mêmes principes « cartographiques » en étendant le domaine d'application, il y a intérêt à les ranger sous la même rubrique. Ils s'opposent, par exemple, à une composition comme le *Cimetière juif* de Ruysdael, où le peintre, non content de transformer le site de fond en comble, imprègne l'œuvre tout entière d'émotion, si bien qu'elle rappelle à cet égard l'atmosphère de ses marécages imaginaires. D'un autre côté, du point de vue du spectateur, elles contrastent avec le sentiment de l'artiste qui se situe de manière à avoir l'une de ces vues faites pour être peintes, si chères aux artistes du XIX^e siècle. Dans une lettre à son fils, Pissarro dit qu'il cherchait à louer une chambre de la fenêtre de laquelle il pourrait faire un tableau agréable. Mais au contraire, lorsqu'ils annotaient un dessin, les dessinateurs hollandais indiquaient soigneusement le point précis où ils s'étaient placés, parce que pour eux, représenter, c'est nécessairement dresser un constat. Évoquer – à propos, par exemple, de Ruysdael – l'appel de la cartographie, ce n'est nullement prétendre qu'il n'existe à l'époque que ce seul mode de représentation. Il s'agit simplement d'un premier pas vers une vue compréhensive des différentes manières dont les peintres hollandais concevaient et traitaient leurs paysages.

Dans le cas des cartes, il semble évident que la fonction visée par l'image a quelque chose à voir avec le genre de savoir ou d'information qu'elle transmet et avec le degré d'exactitude que l'on désire. On exigeait des cartes des choses fort différentes selon qu'elles étaient destinées à permettre aux navigateurs de parcourir les mers et d'entrer dans les ports, à une armée d'assiéger une place forte ou d'aider l'État à prélever les impôts. Mais malgré ces utilisations différentes, il est important de ne pas oublier l'aura de savoir qui entourait les cartes en tant que telles, quel que fût leur degré d'exactitude. Cette aura donne prestige et pouvoir aux cartes en tant qu'images. Dans tous les processus de la préparation et de la rédaction d'un plan ou d'une carte, les rapports de propriété jouaient un rôle tout à fait particulier dont on ne saurait sous-estimer l'importance si l'on veut comprendre les liens entre la cartographie et l'art. On ne peut qu'être amusé en voyant Braun et Hogenberg exiger d'inclure des personnages dans les vues de villes afin d'empêcher les Turcs – dont la religion interdisait d'utiliser des images comportant des figures humaines – de s'en servir à des fins militaires. Et l'on sait avec quel soin jaloux les compagnies commerciales hollandaises mettaient leurs

cartes marines à l'abri de leurs concurrents. Isaac Massa – l'ancien agent de liaison hollandais en Russie – fait un récit à donner le frisson des difficultés qu'il a rencontrées pour obtenir une carte de Moscou. Avant de lui remettre la carte, le Russe qui la lui donnait dit : « Ma vie serait en danger si l'on apprenait que j'ai fait un dessin de la ville et que je l'ai donné à un étranger. Je serais exécuté pour trahison¹³. » Cette frayeur n'évoque pas seulement une peur ancestrale des étrangers, mais la valeur qu'on accordait, au XVII^e siècle, au savoir véhiculé sous forme de carte. En d'autres termes, cela souligne bien la valeur de l'image. Même pour quelqu'un qui était sur place, pour le voyageur visitant Moscou, la carte permettait de voir quelque chose qui, autrement, eût été invisible. On voit ainsi ce que les cartes ont de commun avec d'autres « images » hollandaises de l'époque – à savoir les dessins qui servaient à fixer ce que révélait le microscope et qui sans celui-ci resteraient cachés. Comme pour les lentilles optiques, on parlait des cartes comme de verres qui mettaient les objets devant les yeux. Pour un artiste comme Jacques de Gheyn qui parfois faisait les deux, la carte était l'avers du dessin d'une mouche¹⁴.

III

La connexion entre les cartes et la confection d'images est fort ancienne, elle remonte au moins à la *Géographie* de Ptolémée. La découverte, la traduction et l'illustration de ce texte ont fait de l'œuvre de Ptolémée une composante de l'héritage littéraire et graphique de la Renaissance. Bien que la première phrase de la *Géographie* définisse la géographie comme un tableau de l'univers (*Hē geōgraphia mimēsis estī dia graphēs tout kateilēmnenou tēs gēs merourē holou*, qu'une traduction latine transcrivait ainsi : *Geographia imitatio est picturæ totius partis terræ cognitæ*), le texte qui la suit distingue entre l'arpentage, la mesure, c'est-à-dire les préoccupations mathématiques de la géographie (qui concernent l'ensemble de l'univers), et le souci descriptif de la chorographie (avec son intérêt

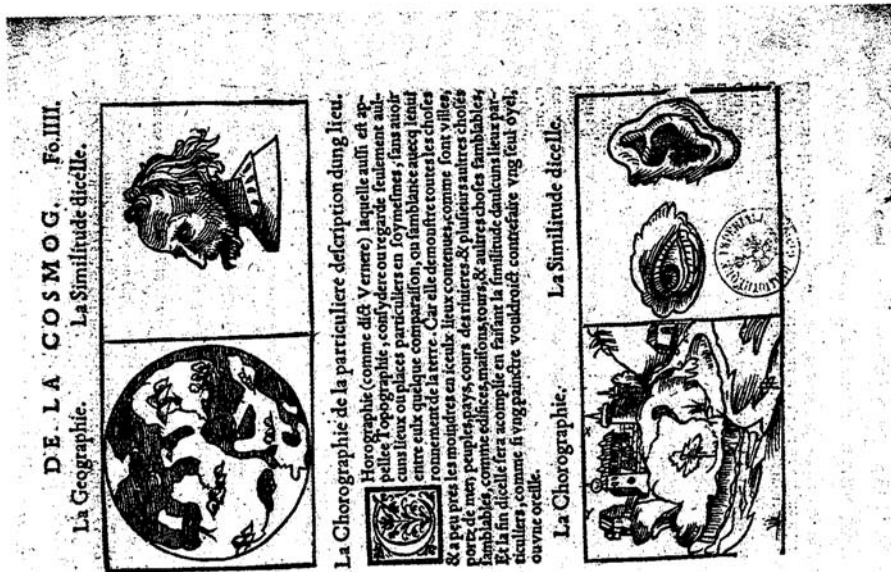
13. Cité in Johannes Keuning, « Isaac Massa, 1586-1643 », *Imago Mundi*, 10, 1953, p. 67.

14. Une récente étude sur la nature et l'utilisation de cartes pour des cycles muraux dans la Renaissance italienne révèle à quel point ces cartes étaient perçues différemment. Malgré l'intérêt des Italiens pour les cartes, elles restaient distinctes des peintures tant par leur exécution que par leur formule. Voir Juergen Schulz, « The Use of Maps in Italian Mural Decoration », conférence Nebenzahl inédite donnée en 1980 à la Newberry Library de Chicago.

pour les lieux particuliers)¹⁵. Pour clarifier les choses, Ptolémée invoque l'analogie avec la confection d'une image : la géographie décrit la tête tout entière, la chorographie en décrit les traits particuliers tels que l'œil ou l'oreille. Dans sa *Cosmographie*, qui est une adaptation de l'œuvre de Ptolémée, Apien, géographe flamand du XVI^e siècle, propose une illustration de ce qui vient d'être dit (fig. 2). Ptolémée rattache la formation et les techniques du mathématicien à la géographie, et celles de l'artiste à la chorographie. Cette distinction faite, Ptolémée – qui semble moderne à cet égard – restreint son œuvre à la première catégorie. Les cartes qu'il a produites étaient des projections mathématiques de diverses grandes régions du monde, et non des représentations détaillées de telle localité ou même de tel territoire.

Ptolémée définit le domaine et les fins de la géographie avec non moins de précision que le rôle propre à l'artiste. La situation était différente à l'époque de la Renaissance. Au XVI^e siècle, l'explosion de la géographie a entraîné non seulement la multiplication des images, mais aussi l'extension de leur domaine. On peut dire que cette multiplication et cette extension ont été fonction l'une de l'autre. L'*Atlas* dont Mercator avait formé le projet – c'était le premier ouvrage à porter ce titre – devait comprendre cinq parties : commençant par la Création, il devait traiter de l'astronomie, de la géographie, de la généalogie et, pour finir, de la chronologie. Entre-temps, Braun et Hogenberg avaient envoyé dans toute l'Europe des dessinateurs qui devaient rapporter de leurs voyages des vues de villes destinées à leur *Civitates Orbis Terrarum*. Les Hollandais, à l'époque, dressaient la carte de chaque arpent de leur terre ancestrale (ou plus récemment conquise sur la mer) tout en traçant la route de leurs navires menant aux pays lointains : les Indes ou le Brésil, dont il leur revint de dresser la carte. L'astronomie, l'histoire universelle, vues de cités, costumes, flore, faune, mis en images accompagnées de textes, étaient rassemblés autour des cartes. On élargissait sans cesse le domaine de la cartographie en même temps que celui de toutes les autres formes de la reproduction graphique sans que soient toujours respectées les distinctions entre les notions d'arpentage, d'exactitude des tracés et de simple représentation picturale.

15. Pour le texte grec, j'ai utilisé Claudius Ptolemæus, *Geographia*, éd. Karl Müller, Paris, 1883, et pour le latin, la traduction de la *Geographia* par Willibald Pirckheimer, Bâle, 1552.



2. Apian, illustration de la *Cosmographie* de Ptolémée, première moitié du XVI^e siècle, folio A III, « Paysage. Œil et oreille », Paris, Bibliothèque nationale de France.

Dans quelle mesure cet état de choses se reflète-t-il dans les textes contemporains ? À quelle attente ces diverses activités répondaient-elles, et comment les auteurs de l'époque s'en expliquaient-ils la nature et l'objet ? Pour y répondre, il nous faut revenir à Ptolémée. *Graphikôs* était le seul mot grec dont celui-ci disposait pour parler d'un homme qui confectionnait des peintures. Ce qui nous

intéresse particulièrement dans le contexte où Ptolémée l'employait, c'est que l'étymologie de ce terme (à la différence du latin *pictor*) suggère sa parenté avec les mots se terminant par une forme de *graphô*, comme géographie, chorographie, topographie, qui dans l'Antiquité tout comme, par la suite, dans les pays d'Occident, désignaient le domaine de la discipline en question. Ce suffixe signifie écrire, dessiner, consigner. Il nous est impossible de nos jours, cela l'était aussi pour les gens de la Renaissance, de savoir à quels exemples Ptolémée se référait en parlant d'un *graphikôs*, et donc la valeur particulière qu'il attachait au terme. Cependant, la façon dont la Renaissance a compris ce terme est claire si l'on considère les traductions et adaptations des œuvres de Ptolémée. En général, c'est le mot « peinture » – *pictura*, *schilderij*, ou un mot approprié pour rendre peinture dans le langage moderne – qui a été utilisé¹⁶. Nous ferons abstraction pour le moment de la question de l'influence qu'allait exercer sur les esprits l'emploi d'un mot comme image pour parler d'une carte géographique – autrement dit, celle de l'importance accordée à l'idée, en soi peu plausible, qu'un tracé cartographique donnait une vue immédiate des lieux représentés. Pour l'instant, je voudrais considérer la manière dont la Renaissance ne s'est pas contentée de se référer à l'œuvre géographique de Ptolémée sans reconnaître aussi sa nature spécifiquement graphique. Bien que le mot peinture ait été introduit, son sens a été inévitablement modifié, accompagné ou remplacé par le mot « description » – *descriptio* en latin, *beschryving* en néerlandais¹⁷. Évidemment, tous ces mots dérivent du latin *scribo*, équivalent du grec *graphô*.

16. La preuve de cette interprétation traditionnelle se trouve aisément dans les diverses traductions de la *Cosmographie* d'Apian, dont le texte se fonde sur Ptolémée. Le terme « peinture » est invoqué dans le paragraphe du chapitre premier intitulé « Geographia Quid ». J'ai consulté les éditions suivantes : en latin, Anvers, 1545 ; en français, Paris, 1553 ; et en néerlandais, Amsterdam, 1609. Elles se trouvent toutes au British Museum.

17. Apian a rendu les mots d'introduction de Ptolémée par « *Cosmographia* [ut ex etymo vocabuli patet] est mundi [...] descriptio » (Anvers, 1545). L'édition en hollandais dit : « *Cosmografie* is een *Conste daer-men de gheheel Wereldt mede beschrijft* » (Amsterdam, 1609). Gemma Frisius nous offre un exemple particulièrement frappant de cette assimilation en quelque sorte instinctive de la peinture (*pictural*) à la description. Dans sa traduction française du texte latin d'Apian – *Geographia* [...] *formula quaedam ac picturae imitatio* –, on lit que la géographie est « une description ou peinture & imitation » (Paris, 1545, chap. 1^{er}, p. 3^o). Ainsi traduit, le latin dit : « *Geographia* [...] *formula quaedam ac picturae imitatio*. »

À cette époque, il était inaccoutumé de dire d'une peinture qu'elle était descriptive parce que ce mot s'appliquait généralement à un texte. Dans l'Antiquité, le terme grec *ekphrasis*, équivalent du mot « description », était le terme utilisé quand on parlait de gens, de lieux, d'édifices ou d'œuvres d'art¹⁸. En tant que procédé rhétorique, l'*ekphrasis* comptait spécifiquement sur le pouvoir des mots. C'est ce pouvoir verbal que les artistes italiens de la Renaissance s'efforçaient d'égaliser en peinture quand ils voulaient rivaliser avec les poètes. Mais quand les géographes de la Renaissance parlent de description, ils n'attirent pas l'attention sur le pouvoir des mots, mais sur l'esprit dans lequel les images sont dessinées ou tracées comme quelque chose d'écrit. Bref, ce terme n'attire pas l'attention sur le pouvoir persuasif des mots, mais sur un mode de représentation picturale. L'implication graphique du terme est différenciée de son implication rhétorique. Pour en revenir à Ptolémée, nous dirons que son *graphô* était assez large pour évoquer à la fois la peinture et l'écriture.

Aux ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, le mot « description » figure dans le titre d'ouvrages qui enseignent les nouvelles méthodes d'arpentage, de topographie ou de géodésie, aussi bien que dans celui d'ouvrages plus généraux, comme les atlas, ou encore sur les cartes, comme celle de l'*Allégorie de la peinture* de Vermeer. De même le mot (*landschap* [paysage]) servait pour désigner ce que mesurait le géomètre et ce que l'artiste représentait¹⁹. À la lumière de la démonstration qui allait être tracée par la suite entre la cartographie et les autres modes de représentation par l'image, on pouvait considérer le terme « description » comme une espèce d'hybride rassemblant des choses de nature essentiellement différente. Bien qu'au cours de cette période ce mot apparaisse dans un contexte uniquement pictural dans la littérature cartographique et topographique, je pense qu'il présuppose une conception large de la représentation par l'image englobant la cartographie au même titre que les autres formes d'illustration graphique. En recourant au terme de description, les textes géographiques acceptaient la base graphique de leur domaine, tout en mettant ce qu'ils consignaient en rapport avec la notion de la confection d'images. Le mot « description » pris dans un sens graphique ne

18. Pour un résumé succinct du système de la rhétorique ancienne dont *ekphrasis* fait partie, voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit par Jacques Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 86.

19. Voir plus haut, n° 2, le titre du traité de Frisius sur la triangulation.

convient pas uniquement aux cartes qui inscrivent le monde sur une surface, mais également aux peintures nordiques qui partagent le même intérêt pour la description. En nous aidant du vocabulaire utilisé pour les cartes, nous pouvons supposer que les peintures du Nord étaient apparentées à la description graphique plutôt qu'à la persuasion rhétorique, comme c'était le cas en Italie.

Les peintres hollandais de même que les cartographes se sentaient parfaitement à l'aise dans les rapports qu'ils entretenaient avec l'imprimerie et l'écriture. Les peintres gravaient souvent des estampes, et ils étaient habitués à disposer des figures sur la surface d'une feuille imprimée (souvent les pages d'un livre), mais encore, ils se sentaient en pays de connaissance en composant des inscriptions, des cartouches, et même en s'adonnant à la calligraphie. Peintres et géographes avaient généralement le même souci de décrire le monde, mais aussi, et plus spécialement, un même intérêt les poussait à étudier l'art de tracer les lettres. Entre autres gens qui avaient affaire aux cartes, Mercator et Hondius ont composé des manuels de calligraphie, comme l'ont fait, d'ailleurs, d'autres membres des milieux artistiques hollandais²⁰. (Mercator donne des détails d'une précision remarquable sur la façon de tailler une plume d'oie, la façon dont la main doit reposer sur la table lorsque l'on écrit et la façon de former les lettres, façon qu'il a décomposée en six mouvements, et qui révèlent que l'attention qu'il porte au graphisme est tout aussi grande que chez les dessinateurs de son époque.) Malgré la révolution picturale de la Renaissance, tout cela a pu se produire parce que les cartographes et les peintres du Nord ont continué à percevoir un tableau comme une surface sur laquelle on exprime le monde, sur laquelle on l'inscrit, plutôt que comme une scène destinée à représenter les grandes actions humaines.

Mais revenons brièvement à la question du mode de présentation (*format*) que nous avons déjà évoquée, à propos de l'image képlérienne. La comparaison que je fais entre les cartes et les peintures nordiques montre implicitement que je conteste certains travaux récents sur l'art et la géographie de la Renaissance, qui soutiennent qu'il existe un lien entre la perspective d'Alberti et le système

20. A. S. Osley, *Mercator : A Monograph on the Lettering of Maps...*, New York, Watson-Guptill Publications, 1969.

ptoléméen de projection cartographique²¹. Dans l'ouvrage dont je parle, l'image ptoléméenne serait semblable au tableau albertien. Mais à mon sens, cette thèse est contredite par le témoignage de l'histoire. Dans la mesure où l'acte pictural de la Renaissance est concerné, c'est dans le Nord et non en Italie que cartes et tableaux sont réconciliés ; on en voit clairement le résultat dans l'immense production, sans précédent, d'œuvres d'inspiration cartographique – à savoir les paysages et vues de villes dont nous reparlerons.

Comme je l'ai déjà dit, la grande contribution d'Alberti à la confection de tableaux n'est pas uniquement le fait d'avoir lié la peinture à la vision, mais aussi dans ce qu'il avait choisi d'appeler peinture : celle-ci n'était pas une surface semblable à celle d'une carte, mais une surface plane servant de fenêtre qui supposait un observateur humain dont le niveau de l'œil et sa distance au plan de la fenêtre étaient essentiels. Si, dans sa troisième projection, Ptolémée a, en vérité, donné des directives pour faire une image fondée sur une projection à partir d'un point unique où l'œil est placé, il n'en a pas pour autant inventé la perspective albertienne. Savoir s'il l'a réellement fait est une question purement académique, puisqu'il n'est personne pour soutenir que la Renaissance ait jamais effectivement repris la construction de Ptolémée. Bref, cette troisième projection ne correspond pas à la perspective du point de fuite d'Alberti, mais à la méthode dite du point de distance qui était en faveur dans les ateliers du Nord. Souvenons-nous des diagrammes de Vignole. Tandis que la perspective albertienne suppose un observateur placé à une certaine distance, qui regarde un monde supposé exister à travers le cadre d'une fenêtre, Ptolémée et la perspective du point de distance conçoivent le tableau comme une surface plane non encadrée sur laquelle le monde est inscrit. La différence entre les deux est une question de conception picturale.

On pourrait dire de l'image qu'obtient ainsi Ptolémée qu'elle est, pour l'essentiel, vue de l'intérieur, ou encore que c'est l'image que perçoit le géomètre faisant son levé : la représentation ptoléméenne est d'ailleurs, sous un certain rapport, proche

21. Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, Icon Editions, 1976, chap. 7 et 8. D'autre part, John Pinto a distingué un mode non perspectif de la représentation des villes – un plan vertical – qu'il associe également à l'Italie. Ce mode de représentation, qui présuppose des points de vue multiples en excluant explicitement l'observateur situé en un point unique, se rapporte à mon sens au mode pictural nordique que je suis en train de définir. Voir John A. Pinto, « Origins and Development of the Iconographic City Plan », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35, 1976, p. 35-50.

d'un levé de terrain, où le ou les points d'observation sont situés à l'intérieur de l'aire représentée. Souvenons-nous, par exemple, des positions de l'œil que Saenredam a indiquées dans ses intérieurs d'église. La topographie nous éloigne toutefois de Ptolémée qui s'occupait de géographie, ou de dresser la carte de zones immenses de la surface terrestre. Le problème qui se posait pour lui n'était pas celui de la représentation des terrains, mais de quelle façon les projeter, ou, plus précisément, comment convertir une partie de la sphère terrestre en surface plane. Dans ce contexte géographique, ce que l'on appelle projection n'est jamais visualisé en interposant un plan entre le géographe et la terre, mais en transformant mathématiquement la sphère en un plan. Bien que le carroyage proposé par Ptolémée et celui que Mercator a imposé par la suite participent de l'uniformité mathématique du carroyage de la perspective de la Renaissance, ils ne partagent pas avec celui-ci l'observateur occupant une place déterminée, ni le cadre, ni une définition de la peinture considérée comme une fenêtre à travers laquelle regarde un observateur placé à l'extérieur. C'est en raison de ces dissemblances fondamentales que le carroyage de Ptolémée, et même les carroyages cartographiques en général, doit être distingué et non pas confondu avec celui de la perspective. Pour ainsi dire, la projection n'est vue de nulle part. On ne voit pas non plus à travers elle. Elle suppose que l'on travaille sur une surface plane. Avant que les mathématiques ne soient intervenues, ce qui en rapprochait le plus, c'était les vues panoramiques que faisaient les peintres – comme ce que l'on appelait les paysages du monde de Patenier – qui, elles aussi, n'ont pas d'observateur occupant une place déterminée.

Les cartographes ne verront ici rien de nouveau, alors que ce qui vient d'être dit peut revêtir une importance décisive pour l'historien de l'art. S'agissant de cartographie, on distingue entre les systèmes de projection selon qu'ils sont destinés à traiter de grandes zones du globe terrestre ou à dresser la carte de petites régions. Quel que soit le cas, la peinture nordique est semblable à la carte autant que l'albertienne en est dissemblable. La présence d'édifices particuliers, « vue en perspective », n'affecte pas la nature de l'image. Les cartes offraient une surface sur laquelle inscrire le monde, par exemple, des vues de villes (cf. l'*Allégorie de la peinture*). À la différence des peintures albertiennes, ces images-cartes ont assez de souplesse pour que l'on y introduise toutes sortes de renseignements et connaissances.

En résumé, les circonstances étaient propices pour permettre aux peintres nordiques de poursuivre les visées picturales depuis longtemps implicites de la

géographie. D'autre part, leur réussite dans ce domaine a été rendue possible grâce à une conception de la peinture particulière au Nord de l'Europe²². Il ne faut pas perdre de vue ces facteurs quand nous considérons les deux grands types d'images qui, je pense, sont semblables à la géographie par leur source et leur nature : les vues panoramiques, que je préfère appeler paysages cartographiés, et les vues de ville topographiques. [...]

VII

À présent, remplis d'une compréhension accrue, nous pouvons revenir à la magnifique carte murale que Vermeer a mise au centre de son *Allégorie de la peinture*. L'éloge que fait Blaeu des cartes qui apportent la connaissance de l'histoire à l'intérieur du foyer domestique se réalise sous nos yeux. Cette carte que nous avons reconnue plus haut être pareille à une peinture est également une version de l'histoire. Vermeer nous le confirme grâce à la figure de femme placée juste devant la carte, cette figure que le Vermeer représenté dans le tableau a pris pour sujet du sien et qu'il commence à peindre. Drapée dans un tissu opulent, couronnée de laurier, tenant dans ses mains une trompette et un livre, la jeune femme est revêtue de tous les attributs qui reviennent, selon Cesare Ripa, à la muse de l'Histoire. Elle est comme un signe emblématique placé à l'extrémité de la diagonale qui traverse la carte en partant du mot « *Descriptio* » : ces deux signes, la femme et le mot, expliquent la nature de l'image cartographiée.

Lorsque nous pensons à Vermeer, son nom n'évoque jamais pour nous celui d'un peintre d'histoire. Après avoir réalisé ses premières œuvres, Vermeer s'est détourné de la tradition des sujets narratifs. La thèse selon laquelle cette description de la muse de l'Histoire montrerait que, malgré son art personnel, Vermeer aurait encore une fois rendu hommage à l'art le plus noble au sens traditionnel, n'est nullement convaincante. La prédilection de Vermeer pour les scènes d'intérieur – un monde de femmes auprès desquelles s'empressent des hommes – exclut toute scène publique sur laquelle l'histoire, telle qu'on l'entend, se déroule. La carte de l'*Allégorie de la peinture* confirme ce caractère domestique.

22. Robert Harbison, dans *Eccentric Spaces*, New York, Alfred A. Knopf, 1977, chap. 7. « The Mind's Miniatures : Maps » a fait une tentative subtile et originale pour démontrer le caractère cartographique des images du Nord.

Loin de menacer le domaine du privé, cette carte, avec ses images peintes, permet à l'histoire de s'y résorber. C'est comme si l'histoire embouchait sa trompette pour glorifier pareille peinture descriptive.

Mais clore notre étude en n'ayant parlé que de la carte ne rend pas pleinement justice à la place qu'elle occupe dans l'*Allégorie de la peinture*, dont elle ne représente qu'un élément, si essentiel qu'il soit. Il nous faut aussi considérer non seulement la manière dont Vermeer met en relation, mais aussi confronter Clio avec la carte. Le peintre a juxtaposé deux espèces différentes d'images picturales – l'une, la figure d'une jeune femme jouant le rôle de Clio, image gorgée de significations qui appellent l'interprétation ; l'autre, la carte, est une image qui fait fonction d'une sorte de description. Grâce à un enchaînement de significations (l'art conçu comme mode d'expression symbolique), ou grâce à la description (l'art comme mode de représentation cartographique), Vermeer nous incite à nous demander ce qui fait qu'une image embrasse la réalité. À mesure que nous prenons du recul, que nous nous attachons, au-delà de la femme et de la carte que regarde l'artiste, au peintre lui-même et au monde qui est le sien, nous nous sentons de plus en plus proches de l'hésitation de Vermeer lui-même entre la recherche des significations et le pur plaisir de la description vraie²³.

Vermeer ne cherche nullement à cacher que sa figure symbolique n'est que l'un de ses modèles habituels costumé afin de représenter l'Histoire. Elle pose dans le rôle de l'Histoire. Quelle que soit leur signification, les étoffes, les livres et la tête sculptée posés sur la table sont les matériaux mêmes qui composent l'identité symbolique. Le modèle vient-il d'enlever tous ces attributs, ou s'apprête-t-il à s'en revêtir ? Vermeer juxtapose le visage de la femme et la carte. Ses yeux, son nez, sa bouche, les boucles de sa chevelure sont placés à côté des ponts, des clochers et des édifices de l'une des petites vues de villes, tandis que les Pays-Bas sont derrière sa tête. Voilà donc la topographie de la ville et du pays comparés à l'art du portraitiste. De toutes les métamorphoses qu'opère la peinture, celle-ci est peut-être la plus extraordinaire, car elle rappelle les bois gravés

23. Il n'est sans doute pas surprenant qu'une interprétation moderne de l'*Allégorie de la peinture* de Vermeer essaie de la faire cadrer elle aussi avec la triade aristotélicienne de *natura, ars, exercitatio*. Mais c'est à mon sens une erreur d'y voir un exercice de rhétorique. Voir Hessel Miedema, « Johannes Vermeers "Schilderkunst" », *Proef*, septembre 1972.

un peu naïfs dont Apien s'était servi pour illustrer l'analogie que Ptolémée avait établie entre la description de l'univers et la peinture d'un visage. Mais Vermeer, quant à lui, récuse cette identification. À l'inverse de Ptolémée et d'Apien, Vermeer établit une distinction entre la présence humaine et la carte ou la ville. Au lieu de cela, il montre que, tout comme les attributs des divinités et autres symboles, les tracés les plus impeccables, les plus belles preuves de métier, ne font guère le poids face à une présence charnelle.

Mais on ne peut en rester là, car le métier dans cette œuvre est partout. Tout est richement ouvert dans le monde où se meuvent l'artiste et son modèle – et la tapisserie qui le borde, et la carte murale qui lui sert de fond, ou encore le lustre superbe qui couronne la scène. Le jeu subtil du métier modèle l'observation tout en la transformant. En fait, l'observation se révèle inséparable du métier. Les feuilles de laurier qui ornent la tête du modèle sont reconstituées et transformées en fils de laine dans le haut de la tapisserie du premier plan. Là aussi, elles servent à orner une figure de femme, même si celle-ci est tissée – c'est la seule forme humaine lisible sur cette tapisserie. Le ruban doré qui barre la jupe sombre tissée de la femme de la tapisserie rappelle, mais inversé, le motif et les couleurs de la jupe de la muse de l'artiste. Tout se « fabrique », même une femme.

Vermeer a signé la carte et il peint la femme. L'érotisme de ses premières œuvres – où les hommes entourent les femmes d'attentions – se fond ici dans le plaisir de la représentation qui se manifeste sur l'ensemble du tableau. Vermeer fait abstraction de sa personne pour glorifier le monde qu'il voit. Pareil à l'arpenteur, le peintre parcourt l'intérieur du monde qu'il représente. Il s'absorbe dans sa tâche, se dépeint lui-même comme un personnage anonyme, sans visage, tournant le dos au spectateur, la tête surmontée par le trou noir de son couvre-chef, au centre d'un monde saturé de couleurs et gorgé de lumière. On ne peut dire où se porte son attention à cet instant, est-ce sur le modèle ou sur la toile ? L'observation ne se différencie pas de la notation de la chose observée. Voilà la grande illusion que crée aussitôt l'œuvre entière. Celle-ci représente une allégorie de la peinture qui n'est pas insensible à l'appel de la cartographie.

[traduit de l'anglais par Jacques Chavy]