



Varia 2

- Gilbert Beaugé

Autoportraits de l'artiste en saint Luc peignant la Vierge

Mieux connu comme rédacteur du troisième évangile, mais également des Actes des Apôtres, saint Luc – comme chacun sait – fut à la fois écrivain et peintre. Assez rapidement on reconnaît en lui le portraitiste de la Vierge et c'est à ce titre, bien avant que la légende ne tombe progressivement en désuétude à partir de la fin du XVIII^e siècle, qu'il patronnera la corporation des peintres. Une des premières toiles majeure nous présentant « Saint Luc peignant la Vierge » est probablement celle de Van der Weyden (1439) ; une des dernières, celle de Mignard (1695). Dans l'intervalle, nombreux sont les peintres qui aborderont le sujet et il s'agit toujours d'un « tableau dans le tableau ». Nous nous intéresserons ici à cette catégorie particulière de toiles dans lesquelles (homme ou femme) l'artiste aura présenté Saint Luc sous ses propres traits, compte tenu du traitement qu'il aura réservé à cette scission qui caractérisait son modèle : l'écrivain d'un côté, le peintre de l'autre. Pour cela, nous serons particulièrement attentif à la distribution des objets – et notamment du miroir –, à l'agencement et à la distribution des regards ainsi qu'aux alternances face/profil.

Enjeux de l'autoportrait.

On sait les abus auxquels aura donné lieu l'identification d'un autoportrait lorsqu'il ne s'avouait pas comme tel, toute la difficulté portant justement sur les

mécanismes picturaux de l'aveu, ou du déni. Il est remarquable que la plupart des saints Luc peignant la Vierge aient été identifiés comme des autoportraits inavoués, même si c'était faux – alors que c'est très souvent le cas – et qu'il y ait eu dans cette affaire quelque chose d'inavouable. Si pour certains peintres, le doute subsiste encore, pour d'autres – et pas des moindres – la question est définitivement réglée. Les saints Luc de Van der Weyden, Dirk Bouts, Niklaus Manuel Deutsch, Jan Gossaert, Lancelot Blondeel etc. sont tous des autoportraits avérés, bien qu'inavoués. Anne-Marie Lecoq qui s'est penchée attentivement sur la question maintient cependant l'incertitude : « La plupart des saints Luc du Nord, aux traits fortement individualisés, sont probablement des autoportraits »¹. L'argument du trait « fortement individualisé » n'est pas déterminant – d'où l'hésitation – mais il touche au plus juste en soulevant pour le peintre, la question de sa propre ressemblance lorsqu'il s'identifie à Luc, celle de la ressemblance de Luc et même celle de la ressemblance de la Vierge avec l'effigie que les épigones de Luc – sous l'emprise de la lettre – en auront inventée. L'enfant, on le sait, ne ressemble à rien d'autre qu'à un enfant.

Pour peu que l'on soit exigeant sur le chapitre de la ressemblance, faire son propre portrait en le donnant comme le portrait d'un tiers (saint Luc) que l'on ne connaît pas, et qui lui-même ferait le portrait d'une femme que personne n'aura jamais vu non plus (la Vierge), tout cela ne va pas de soi et se heurte à des questions de convenances et de disposition.

C'est une obsession constante – tout au long du Moyen Age – que de savoir à quoi s'en tenir sur les apparences de la Vierge. Comme l'indique M. Baxandall, « en dépit de portraits putatifs par saint Luc, il était de tradition de débattre de son apparence »². La question est d'autant plus préoccupante qu'un double risque y est associé : celui d'une confusion toujours possible des personnes et donc du message que leur image est susceptible de véhiculer, notamment du profane vers le sacré. C'est ce risque qu'exprime assez bien Alcuin :

¹ A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 125.

² M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 91.

Représentez-vous dit Alcuin, une femme tenant son enfant sur ses genoux. S'il n'y a pas d'inscription, comment savoir si elle représente la Vierge avec le Christ ou Vénus avec Énée, Alcmène avec Hercule, Andromaque avec Astyanax ? On vous fait voir l'image de deux belles femmes ; elles ont les mêmes traits, sont peintes avec les mêmes couleurs, traitées dans la même matière. Sans inscription, pas moyen de savoir si l'une représente Marie, et l'autre Vénus³.

Dans de nombreuses circonstances, l'inscription (*titulus*) doit suppléer à la défaillance de l'image et l'écriture la pourvoir de ce qui lui fait défaut. Or tout l'effort des peintres va consister à faire l'économie de ce supplément. De là toute une tradition attentive à codifier et à conventionnaliser les physionomies de chacun, la disposition des figures et la signification de leurs gestes, les carnations etc. Le guide de la peinture du Mont Athos ou *Hermeneia* qui date du XVIIe siècle, mais qui nous transmet une tradition qui sur ce point aura très peu variée, est extrêmement précis : « La très sainte Vierge était d'une taille moyenne. Plusieurs assurent qu'elle avait aussi trois coudées, le teint couleur de blé, les cheveux bruns ainsi que les yeux. De beaux yeux et de grands sourcils, un nez moyen et de longs doigts »⁴. Signe que quelque chose n'est pas encore définitivement joué, et qu'il convient d'en stabiliser les contours, on est de plus en plus précis au fur et à mesure que l'on remonte dans l'histoire et les textes, ultérieurement, se reprennent et se font écho mutuellement, « à la lettre ». Nicéphore Calliste⁵ par exemple la présente ainsi :

sa façon de se tenir et le type de ses traits et de sa taille ont été les suivants : elle était en tout honnête et grave, parlant très peu, et seulement de ce qui est utile, disponible pour écouter et fort aimable, témoignant à chacun du respect et des égards ; d'une taille moyenne, bien qu'il y en ait pour dire qu'elle dépassait un peu la moyenne. Elle faisait preuve envers les hommes d'une liberté de parole pleine de discrétion, sans éclats de rire, sans trouble et surtout sans penchant à la colère. Son teint rappelait le froment, ses cheveux étaient blonds, son regard pénétrant avec des iris plutôt clairs semblables à la couleur de

³ *Esto imago Dei genitricis*, cité par de Bruynes, *Etudes d'esthétique médiévale*, De Tempel, Bruges, 1946, t. 1, p. 283.

⁴ Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, ou guide de la peinture*, traduit du manuscrit byzantin par le Dr Paul Durand Paris, Imprimerie royale, 1845, p. 423, cité par Edgard De Bruynes I, *Op. Cit.*, p. 286.

⁵ Nicéphore Calliste, moine et historien grec, mort vers 1350, a laissé entre autres ouvrages, une *Histoire ecclésiastique* en 23 livres, qui va jusqu'à l'an 610 et qui a été publiée par Fronton du Duc, Paris, 1630, 2 vol. in fol. trad. latine de Lange.

l'huile, les sourcils noirs arqués discrètement, le nez allongé, les lèvres épanouies, et la parole pleine de douceur, la figure ni ronde ni pointue, mais un peu allongée, les mains et les doigts effilés. Enfin, elle était dépourvue de toute coquetterie, simple, apprêtant le moins possible son visage. Sans mièvrerie, elle cultivait une incomparable humilité, portant avec modestie des vêtements de sa propre confection, elle se contentait de couleurs simples (...). Pour le dire en un mot, toute sa personne était divinement empreinte de beaucoup de grâce⁶.

Or, Nicéphore Calliste ne fait que reproduire « mots pour mots » la description qu'en donnait déjà Epiphane⁷ quatre siècles plus tôt, et que reproduira Molanus trois siècles plus tard⁸.

Pour le Christ – l'adulte mais pas l'enfant – cette exigence se sera formulée avec plus d'insistance encore et, même si elle s'atténue avec les évangélistes – leurs symboles pouvant ici y suppléer – cette transformation de l'écriture en image, mais vraisemblablement aussi de l'image en écriture, aura été complète : si nous reconnaissons immédiatement et au simple coup d'œil le Christ et la Vierge entre mille autres, il y a rarement incertitude sur les évangélistes.

Ce n'est pas le cas de la plupart des peintres, y compris parmi les plus prestigieux, dont la question peut encore se poser de savoir à quoi, ou à qui ils ressemblaient. D'où l'idée, lorsque nous tombons sur un portrait « très fortement individualisé » qu'il puisse s'agir d'un autoportrait, compliqué ici du fait que, lorsqu'un peintre avance masqué – ici sous les traits supposés de saint Luc – sur un plan symbolique il ne prétend à rien moins qu'au patronage de la corporation, au pouvoir et au prestige qui y correspondent. Soyons clairs : il donne ses propres traits au « patron » et cela est loin d'être anodin.

Pour saint Luc, il n'y a que trois manières de l'identifier, lesquelles – lorsqu'elles se cumulent – ne laissent place à aucune incertitude : le nimbe, le

⁶ Nicéphore Calliste, *Histoire ecclésiastique*, 1. II, chap. 43. PG 145, col. 815c-818a.

⁷ Epiphane, surnommé le scolastique, dénomination qui signifiait alors juriste, vivait en Italie vers l'an 510. A la demande de Cassiodore, il traduisit du grec en latin les histoires ecclésiastiques de Socrate, de Sozomène et de Théodoret, et en fit un abrégé en 12 livres sous le titre d'*Historia Tripartita* (publié à Bâle par Bèatus Rhénanus, 1523, et traduit en français par L. Cyaneus, Paris 1568). On lui attribue encore la traduction latine des *Antiquités juives* de Josèphe (Oxford, 1700) et de quelques autres ouvrages grecs. Auteur notamment d'un *Sermo de vita SS. Deiparae*. Pour cette description, voir PG 120, 192c-193a. Mingarelli qui édite ce texte en 1783, le date de 1015 (PG 120, col. 179).

⁸ J. Molanus, *Traité des saintes images*, Paris, Editions du Cerf, 1996, livre II, chap. 56. p. 287.

bœuf et l'inscription. L'inscription est sans appel quoiqu'il puisse y avoir erreur sur la personne : nous y viendrons. Le bœuf posera un problème particulier tournant autour de la question de savoir si cette attribution était « arbitraire » ou « motivée ». Ne revenons pas ici sur les raisons qui ont imposé le nimbe autour de la tête des saints, comme signe distinctif de leurs saintetés⁹. Lorsque c'est le cas nous savons au moins qu'il s'agit d'un saint. Mais si l'on connaît des autoportraits « au bœuf », pouvait-on imaginer sérieusement un autoportrait « nimbé » ? Il y aurait eu à cela trop de fatuité.

Du coup la question se pose de savoir de qui il s'agit lorsque le peintre se peint sous les traits supposés de saint Luc ou – plus exactement – lorsqu'en nous regardant droit dans les yeux, il donne à saint Luc ses propres traits, en nous disant que ce sont ceux du premier. Aucun des saints Luc ne ressemble à aucun autre, et cela soulève déjà une difficulté. Les contemporains, placés devant le tableau comme nous le sommes aujourd'hui, au moins ne s'y seront pas trompés sans forcément crier à l'imposture. Or, à tout prendre il y avait de quoi : la toile nous montre quelqu'un que son titre ou sa légende récuse. Sans parler de tromperie, d'abus de confiance ou de crédulité, il y a usurpation d'identité et faux témoignage. Le peintre occupe une place qu'il ne devrait pas occuper, faisant de celle que le spectateur occupe une place peu enviable, sauf à être le complice d'une mystification. Ce hiatus entre l'image et ce qu'elle nous dit d'elle (son titre, sa légende) engage la question du sujet et rappelle étrangement ce que pourrait être la posture d'une mère qui, à côté de son enfant qui ne se reconnaîtrait pas dans le miroir, lui prétendrait que c'est un autre. Ou pire : alors qu'il croirait que c'est un autre – comme c'est toujours le cas – ne lui indiquerait pas que c'est bien de lui dont il s'agit.

Que dans l'autoportrait travesti – et probablement plus qu'ailleurs – la question du sujet passe au premier plan, tout semble l'indiquer. À la phrase qui était à la mode à Florence vers la fin du Quattrocento – « tout peintre se peint »¹⁰ – on pourrait presque rajouter « se peint en train de peindre », et nous aurions le

⁹ J. von Schlosser, *La Littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 53.

¹⁰ M. Baxandall, *Op. Cit.*

sujet d'un nombre considérable de saint Luc peignant la Vierge. Or là, fatalement, le peintre nous tournerait le dos, soit l'inverse de ce face à face qui – au premier abord – nous saute aux yeux. Nous ne connaissons qu'un seul exemple de ce cas de figure – proprement acrobatique – et nous allons y venir. Il est toujours intéressant de raisonner sur des cas « limite » : cela permet de mieux comprendre comment se mettent en place les situations intermédiaires. Or là, nous n'avons pas de situations intermédiaires. Invariablement le peintre nous regarde droit dans les yeux.

Très souvent lorsque le peintre peignait la Vierge, son modèle était là devant lui et – dans ce cas – rarement il nous regardait. Lorsque la Vierge va disparaître et que le peintre nous regardera « droit dans les yeux », il s'agira toujours d'un autoportrait, mais le contraire n'est pas vrai. La Vierge pourra être là et il pourra également s'agir d'un autoportrait, ou pas. Enfin, elle pourra ne pas être là, sans que le peintre nous regarde. Le fait qu'il nous regarde et qu'il s'agisse d'un autoportrait n'est donc pas lié à l'effacement de la Vierge. Ce n'est donc pas l'autoportrait qui est lié au regard que le peintre nous porte : c'est ce regard muet qu'il nous porte qui est lié à l'autoportrait, à condition que la Vierge ait disparu, mais pourquoi ? Si le peintre nous regarde, c'est donc pour nous montrer (dire ?) quelque chose, mais quoi ?

On se souvient peut-être de cet article fulgurant que Meyer Shapiro consacrait en son temps aux positions de « face et profil comme formes symboliques », lequel n'aura probablement pas rencontré tout l'écho qu'il méritait¹¹. Parler alors de « forme symbolique », cela faisait référence au travail magistral d'Erwin Panofsky sur la perspective¹². On connaît la ligne directrice de l'article de Shapiro :

le visage de profil, détaché de l'observateur (...) correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne. Le pronom « il » ou « elle » non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante ; au lieu que le visage tourné

¹¹ M. Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », dans *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, pp. 93-123.

¹² E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1976.

vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel dirigé vers le spectateur, et correspond au rôle du « je » dans le langage, associé au « tu » qui en est le complément obligé¹³.

Nous avons là une tentative assez radicale pour rechercher, à l'intérieur de la peinture puis entre la toile et son spectateur, l'équivalent formel du « dialogue muet » qui tentait de s'y nouer. Mais c'était pour en souligner aussitôt les obstacles et d'abord le danger « essentialiste » : « les significations multiples de ces deux positions du visage semblent interdire toute explication cohérente, fondée sur quelque qualité propre au profil et à la vue frontale »¹⁴. Contre une logique des « qualités propres », Shapiro faisait prévaloir une logique de « positionnement » : « le contraste comme tel, compte plus que la valeur assignée à chaque terme de la paire »¹⁵. Par contrecoup, il observait que « les positions de profil et de face se trouvent souvent associées dans la même œuvre comme signe de deux qualités opposées. L'une des positions évoque la valeur la plus haute et l'autre, par contraste, la plus basse »¹⁶. Enfin, et ce n'est pas ce qui aura le moins contribué à ce que cette approche reste confidentielle, il en soulignait les propriétés d'inversion et/ou de dissémination : « la même posture peut avoir deux connotations distinctes à l'intérieur du même style, comme les différents sens d'un mot, d'une catégorie grammaticale ou d'une forme syntaxique selon le contexte »¹⁷. Restent ces alternances de face et de profil et ces croisements de regards, convergents ou divergents où, derrière les attributs du peintre (la toile, le miroir, le pinceau, la palette, le chevalet) ou de l'écrivain (le livre, la plume, l'écritoire) et dans la manière dont s'organisaient leurs déplacements ou substitution nous aurons tenté de saisir ce triple dialogue muet – interne à la toile et entre la toile et nous – que le peintre nouait avec lui-même (autoportrait), avec son modèle (la Vierge à l'enfant) et avec son maître (Luc), à la fois peintre et écrivain.

13 M. Schapiro, *Op. Cit.*, p. 95.

14 *Ibid.*, p.120.

15 *Ibid.*, p.110.

16 *Ibid.*, p.107.

17 *Ibid.*, p.114.

Une double impossibilité

Dans l'autoportrait de Johannes Gumpff aujourd'hui conservé à la galerie des Offices (fig.1), le peintre qui nous tourne le dos s'est représenté dans un espace circulaire (*tondo*), un miroir octogonal sur sa gauche dans lequel apparaît son visage, et la toile sur sa droite où cette image se réfléchit dans le miroir, par translation pure et simple d'un visage à l'autre. Or cette translation est illusoire : le visage qui se réfléchit dans le miroir regarde le peintre, tandis que le visage peint sur la toile nous regarde d'où nous concluons que nous devons le regarder comme si lui-même se regardait, le miroir et la toile jouant bien, entre lui et nous, leur double fonction de division et de dédoublement. Dans ce cas nous sommes en circuit fermé, un circuit que ferme le miroir dont la présence ici est indispensable, mais sans aucune place pour la parole.

Nous voyons le dilemme et il est double : pour que le visage sur la toile nous regarde, il faut que le visage qui apparaît dans le miroir regarde le peintre et donc que ce dernier s'y regarde, mais alors il perd la toile de vue, bien qu'il continue de peindre. Première scission entre l'œil et la main du peintre se traduisant ici par le fait que le visage qui se réfléchit dans le miroir et celui qui surgit sur la toile ne sont pas identiques, mais déductibles l'un de l'autre. Cependant, nous restons jusque-là à l'intérieur même de l'espace du tableau. Si maintenant nous sortons du tableau en essayant d'imaginer la situation qu'il fallait que le peintre construise pour qu'il ait sous les yeux la toile que nous regardons afin de la peindre, c'est carrément impossible. Même à supposer un dispositif de miroirs particulièrement ingénieux qui lui permettrait de se voir de dos en train de se regarder dans le miroir et de peindre sur la toile, ce dispositif détruirait le premier.

Sous cette hypothèse, il faut donc supposer que le peintre se peint comme étant peint par quelqu'un d'autre que lui-même, lequel aurait cette particularité d'avoir le même visage que lui. On voit bien ici que l'hypothèse du « peintre jumeau » – qui « techniquement » n'est pas insurmontable, mais que l'image ne permet pas de trancher – n'est là que pour couper court à

l'impossibilité de se prendre pour son propre modèle sous les yeux d'un tiers. Un dédoublement de l'imaginaire (miroir vs tableau vs tableau dans le tableau) est ici nécessaire pour suppléer à ce que peut avoir d'inacceptable la défaillance du réel, la coupure se localisant très exactement ici entre la tête (de face) et le corps (de dos). Notons, seule trace de l'insistance du symbolique, que le billet portant la signature du peintre est accrochée dans le coin supérieur droit de la toile. Nous notons encore la présence d'un chat (à gauche), d'un chien (à droite) et de divers objets sous le miroir et sous la toile, mais quel statut leur assigner ?

Même les plus maniérés parmi tous les peintres maniéristes ne se seront jamais risqués à affronter les conséquences d'un tel clivage, et l'obstacle n'était donc pas technique. Restent deux possibilités : soit les peintres se seront toujours refusé à franchir ce que Lacan désigne comme le « stade du miroir », avec sa technologie particulière, ses échanges de paroles et ses répartitions de rôles : dans ce cas, le refus de parler serait constitutif du rapport à l'image. Soit ils auront toujours répugné à s'impliquer eux-mêmes dans le mystère dit de la « Sainte trinité », représentée ici sous les espèces (œdipiennes ?) d'un « seul artiste en trois personnes » : on n'affronte pas Dieu le peintre et, à tout bien considérer, il se pourrait d'ailleurs que les deux hypothèses convergent.

La quadrature de l'autoportrait.

À quelques années d'intervalle et chacun à l'enseigne de saint Luc, quatre peintres – trois hommes et une femme – nous proposent leur autoportrait en nous fixant droit dans les yeux. Deux d'entre eux l'intitulent simplement « saint Luc », le troisième « saint Luc peignant la Vierge » et la dernière qui nous le donne pour ce qu'il est en effet, le revendique comme tel : un « autoportrait ». Ces quatre regards tendus vers nous peut-on les rapprocher, nous faut-il les « soutenir » ou – plus exactement – que soutiennent-ils, ou par quoi sont-ils soutenus ?

Repartir du saint Luc d'El Gréco qui est espagnol (1606), le rapprocher à la fois du saint Luc peignant la Vierge de Frans Floris qui est hollandais (1556) et

de celui plus tardif de Nicolas Régnier qui est français (1618), et enfin les confronter tous les trois à l'autoportrait de Sofonisba Anguissola (1556) qui est italienne pourraient passer pour un coup de force, s'ils ne faisaient pas système. Ces quatre tableaux s'échelonnent sur un peu plus de trois quarts de siècle ; aucun d'eux n'est à « l'origine » de quelque chose – comme celui de Van der Weyden (1435) – et aucun ne marque le « terme » de quoi que se soit comme celui de Mignard (1695). À tout bien considérer, rien ne semblerait permettre de les rapprocher : si le saint Luc de Floris et celui de Régnier peignent, nous ne voyons pas ce qu'ils peignent, celui d'El Gréco ne peint pas et si Anguissola peint une Vierge à l'enfant, il ne s'agit pas de saint Luc. Le fait qu'il s'agisse de quatre autoportraits et que chacun nous regarde paraît un peu mince, au regard des divergences qui s'y articulent. Il est peu probable qu'à partir de l'un d'entre eux, nous puissions retrouver les trois autres et – à supposer que ce soit possible – que signifierait les retrouver ? Un mince fil les relie cependant et c'est ce fil qui nous intéresse. Oublions un instant ces regards pour regarder le San Luca d'El Gréco.

Dans la toile datée de 1606, aujourd'hui conservée dans la sacristie de la cathédrale de Tolède (fig.2), avec un dépouillement rarement égalé ailleurs, le peintre nous prend à témoin que l'écrivain et le peintre sont traités par lui sur un pied d'égalité. Les enjeux du lieu ont été annulés ou banalisés dans l'indistinction monochrome du fond sur lequel le personnage se détache, et le livre ouvert qu'il nous présente en est la pièce à conviction.

Dans la brève description qu'il nous en donne, Louis Réau va à l'essentiel : « le Saint qui a les traits du peintre, [nous] montre un livre ouvert sur un feuillet duquel il a peint en miniature, la Vierge portant l'enfant »¹⁸. Peint à mi-corps dans un ample drapé de vert soutenu de jaune, se détachant sur un fond uniformément sombre et la tête légèrement inclinée sur le côté, le saint nous fait face et déjà nous nous demandons si c'est le saint qui a les traits du peintre, ou le contraire. De sa main gauche, il soutient un livre au format imposant, largement ouvert sur sa poitrine, tandis que sa main droite retient ce qui pourrait bien être un pinceau, lequel vient reposer sur la page droite du livre, et semblerait même y

¹⁸ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1960 (Le Gréco).

avoir laissé une trace, dans son prolongement exact.

Aucune indication n'étant donnée sur le livre, nous supposons que c'est l'évangile de Luc, mais il s'agit – à vrai dire – d'un ouvrage illustré : alors que la page de gauche est couverte d'une fine écriture illisible, la page de droite nous offre un « portrait de la Vierge à l'enfant », œuvre de saint Luc – ou alors du Gréco – à n'en pas douter. Nous sommes loin de la « miniature » qu'évoquait Réau, puisque l'image occupe la totalité d'une mise en page respectant celle de l'écriture en vis-à-vis. Nous aurions là en somme, bien ouverts et face à nous, les deux volets conjoints mais disjoints – réunis d'un seul tenant, mais séparés – du double talent du saint : l'écrivain et le peintre. Jamais dans la période antérieure la liaison entre le texte et l'image n'avait été si étroitement nouée ; jamais plus – dans les périodes qui suivront – elle ne redeviendra. Nous sommes ici les témoins pour ainsi dire d'un équilibre précaire, cet équilibre qui depuis Dürer inaugurerait le régime de conjonction disjonctive de l'image et du texte, et qui se maintiendra pratiquement jusqu'à l'invention de l'image mobile. Le livre imprimé (codex) avait été inventé vers 1450. Le texte de l'Apocalypse que Dürer fait paraître en 1498, accompagné d'une quarantaine de gravures est le premier livre « illustré » qu'un peintre fait paraître à compte d'auteur. El Gréco tout à la fois s'inscrit dans la tradition de Dürer où il s'implique personnellement, et il s'en fait le mémorialiste. Les trois autres peintres se présentent à nous dans le cadre de leur atelier et en train de travailler.

Pour Sofonisba Anguissola (fig.3), il n'y a pas de doute : sa main droite qui retient le pinceau repose sur l'appui main que soutient sa main gauche, et la toile qu'elle peint – installée sur un chevalet et presque aussi importante que son buste qui remplit toute la partie droite de la toile – représente bien une Vierge à l'enfant. Elle s'est détournée de la toile peinte et elle nous regarde de face. La Vierge à l'enfant qu'elle peint n'est pas exactement celle que nous montrait El Gréco : chez l'un, la Vierge se contentait de tenir l'enfant dans ses bras et c'était finalement très conventionnel. Chez l'autre, la mère embrasse son enfant sur les lèvres : c'est rare et ce n'est pas la même chose. En plus d'être peintre, Sofonisba est mère, mais le rapprochement avec le premier reste encore possible. La toile est

intitulée « autoportrait », et là nous sommes probablement au commencement d'un processus que son statut de femme exacerbe. Comment ne pas voir en effet que dans ce rôle – et à l'égal des hommes – elle prétend, ni plus ni moins qu'à occuper la place de Luc ?

Il n'est peut-être pas inutile de s'attarder sur ce geste de la mère embrassant l'enfant d'autant qu'il se reproduira assez rarement. Les Italiens n'en ont pas le monopole et il constituera, par exemple, l'un des thèmes favoris de Dirck Bouts. D'origine byzantine, le motif était connu en Occident par une peinture que le chanoine Fursy de Bruille avait rapportée de Rome à Cambrais vers 1350 (fig.3a). Elle était la réplique d'une icône byzantine dont on assurait qu'elle renvoyait au portrait de Marie peint par l'évangéliste Luc. En 1452, de Bruille légua le tableau à la cathédrale de Cambrais, où il était invoqué comme Notre Dame de la Grâce, et il se produisit même – disait-on – des miracles dans ses parages. Pour cette raison, le comte d'Étampes, neveu de Philippe le Bon, commanda, en 1454, trois copies à Pétrus Christus. Trois années plus tard, le chapitre commandait douze copies à Hayne, peintre bruxellois travaillant à Valenciennes. Un petit tableau (24 x 20) du Metropolitan Museum de New York datant d'environ 1455-1460 est considéré comme étant le prototype exécuté par Dirk Bouts. La scène se réfère manifestement à l'icône de Cambrais, en la « modernisant ». L'enfant pose son bras droit autour du cou de Marie, au lieu de lui caresser le menton (*chin-chuck*). En outre Jésus regarde sa mère, tandis que, dans l'icône, il regarde le spectateur. Les lèvres de la mère et de l'enfant se frôlent à peine. Il s'agit du thème de la *Glykophilousa* ou *Eleousa*, la « tendre calineuse », inspiré du *Cantique des cantiques* où l'union des époux est chantée : « Sa main gauche sera au-dessous de ma tête, et il m'enlacera de sa droite » mais surtout, « laissez-le m'embrasser d'un baiser de sa bouche » (8,3). Le motif préfigure donc et annonce l'équivalence mère-épouse que nous retrouverons plus tard, et Marie a le regard un peu triste mais le livre – dans ce cas – a totalement disparu malgré l'insistance avec laquelle Bouts s'acharnera à le faire revenir. Il faut croire que certains gestes en interdisent d'autres.

Une histoire du rôle des femmes dans la peinture passera nécessairement

par cette exigence – occuper la place de Luc – mais, pour ce qui nous retient ici, il est remarquable que toute trace, même allusive, à la chose écrite ait été effacée. El Gréco nous montrait saint Luc divisé entre l'image et l'écriture. Anguissola se rapatrie entièrement sur l'image en substituant à la parole le baiser de la mère à l'enfant auquel elle cloue, en quelque sorte, le bec. Il ne faut pas exclure que l'opposition et l'articulation entre parole et image épousent et reconduisent – mais sur une autre scène – l'opposition et « l'entre-deux » que suggère la différence des sexes. Sous cet angle, la hantise du texte serait une obsession masculine, le baiser à l'enfant un réflexe de mère et l'image quelque chose de féminin.

Dernier point : si pour faire son autoportrait, Sofonisba fait face au miroir qui donc occupe la place du spectateur, non seulement c'est dans le spectateur qu'elle se reconnaît, mais également dans la manière dont le tableau progresse et sert de modèle à sa progression. La Vierge à l'enfant n'ayant pas d'autre modèle que le peintre, le tableau est au peintre, ce que l'enfant est à la Vierge : le fruit d'un miracle ou d'un « verbe incarné ». Nous retrouvons ici un des segments de la légende qui voulait que la Vierge Marie ait transmis à Luc son propre autoportrait. Jamais, « dans le réel », la Vierge à l'enfant ne servira de modèle à une femme peintre. L'imitation de la Vierge – comme on dirait « l'imitation de Jésus-Christ » – est entièrement rapatriée dans le registre de l'imaginaire et elle passe par l'autoportrait. Nous tenterons plus loin d'en dénouer la structure.

Les deux premiers étaient debout, les deux suivants sont assis. Assis derrière sa table de travail dans un imposant fauteuil de bois et de cuir clouté, la palette dans la main gauche, le pinceau dans la main droite reposant à même la toile, qui elle-même est posée sur un plan incliné, Nicolas Régnier nous regarde encore mais ce regard a baissé en intensité et s'est plongé dans le vague (fig.4). Derrière lui, la tête du bœuf a surgi qui confirme le titre, mais dont El Gréco – dix ans plus tôt et avec le même titre – faisait l'économie. Or, et quoiqu'il eût été possible au moins de le suggérer, on ne discerne plus ce qu'il peint. Nous croyons voir une tache de couleur claire, peut-être une feuille morte, mais pas de Vierge à l'enfant. Le titre ici et donc la lettre (saint Luc) nous permet de faire le lien avec El Gréco, comme la Vierge nous permettait de faire le lien entre El Gréco et

Anguissola, ce qui nous donne à supposer qu'il peint une Vierge à l'enfant, mais nous n'en sommes pas certain. Un autre lien pourrait peut-être s'établir, mais il est si fin et ténu que nous nous surprenons à hésiter : El Gréco tenait un livre dans ses mains qu'il nous présentait frontalement ; Régnier n'est pas assis derrière un chevalet comme Anguissola se tenait debout derrière lui ; pour peindre, il s'est placé derrière le pupitre d'un écrivain. Cette notation n'aura pas échappé à Anne Marie Lecoq : « Nicolas Régnier place Luc dans le fauteuil et devant le pupitre de l'écrivain, sur lequel le panneau de bois où le saint commence à peindre occupe la place du livre »¹⁹. Chez El Gréco et à l'intérieur du livre, l'image peinte se juxtaposait à la page écrite ; chez Régnier, le tableau « prend la place » du livre ou encore se substitue à lui, de même que son pupitre s'est substitué au chevalet d'Anguissola. Enfin – à supposer qu'il peigne la Vierge à l'enfant – c'est elle qui maintenant occupe la place du spectateur.

Avec l'autoportrait de Frans Floris (fig.5), nous avons cette première surprise que – dans la seule toile à se désigner comme « Saint Luc peignant la Vierge » – toute trace de la Vierge a disparu. Ici le peintre nous fait face, assis dans un fauteuil d'osier, palette et pinceau en main, il a tendu la jambe gauche qui repose sur les pattes du bœuf, installé au premier plan et vaguement incongru, mais qui permet de faire le lien avec Régnier. Comme le remarque à juste titre Réau « l'échine du bœuf couché sert à Luc de chevalet », mais le chevalet est disposé de telle sorte que nous ne voyons plus que l'envers de la toile. L'emblème de l'écrivain cependant sert de support à l'activité du peintre et cela nous renvoie à la longue série d'images représentant saint Luc écrivant son évangile sur le dos du bœuf, ce dernier lui servant de pupitre. Dans ce cas, il n'y a pas eu substitution, mais condensation : par le truchement du « symbole » (le bœuf), l'instrument de l'écriture (le pupitre) et celui de la peinture (le chevalet) viennent se conjoindre et quasiment se superposer.

La deuxième surprise, alors que nous nous attendions à ce que Frans Floris apparaisse sous les traits de saint Luc, est sa déroboade. Le peintre apparaît bien, et il s'agit bien d'un autoportrait, mais il apparaît sous les traits de l'apprenti ou du

¹⁹ A.-M. Lecoq, *Op. Cit.*, p. 76.

broyeur de couleurs qui, derrière lui, l'assiste dans sa tâche. Nous sommes en 1556 ; bientôt ce personnage va disparaître mais, opposant la maîtrise picturale – qui est « *cosa mentale* » – aux tâches subalternes et manuelles, il pourrait bien spécifier – en la dédoublant – cette condensation que nous notions à propos de l'écrivoire et du chevalet.

Nous pouvons donc revenir maintenant à la figure du maître. Le peintre se dissimulait sous les traits de l'apprenti. Les traits du maître – se substituant à ceux de saint Luc – dissimulent maintenant ceux de Pieter Aertsz (ou Aertsen 1508-1575), l'aîné de Floris (1515-1570), connu notamment pour ses « images dans l'image »²⁰. Bien que reconnu par tous comme le chef de file de l'école « romaniste » depuis son retour d'Italie – Floris aura voulu lui rendre hommage à moins qu'il ne le désigne par là, comme le prétendant légitime à la présidence de la guilde d'Anvers. Dès lors les signes peuvent essaimer dans l'espace de la toile : disparition de la Vierge à l'enfant, et donc de la figure de la mère comme thème régulateur de « l'image dans l'image », hommage au maître de « l'image dans l'image » (scène religieuse dans une nature morte), dédoublement et effacement maître/élève, intellectuel/manuel autour de la figure du substitut du père (Luc) et substitution du chevalet à l'écrivoire. Tous ces éléments convergent vers un effacement de la trace écrite qui paradoxalement rejoint l'autoportrait d'Anguissola, mais avec une débauche de moyens qui s'y oppose totalement tout en permettant d'y revenir.

Il faudrait pour s'en convaincre aborder le foisonnement des détails. Évoquons simplement cette plume d'oie au premier plan (instrument de l'écriture) mais qui côtoie une brosse et que l'on retrouve, à l'arrière-plan près des mains du broyeur dans une coupelle contenant des couleurs. Mentionnons les feuilles de papier – mais vides – qui dépassent de l'étagère, les quelques livres, tous fermés, que l'on y trouve ; ce carreau de fenêtre duquel ne provient aucune lumière, mais qui ressemble au dos d'une lettre cachetée, en partie occulté par un rideau. Et

²⁰ La toile de Floris (1556) se trouvait dans « l'ancienne chambre des peintres » d'Anvers où le visage de Luc représentait celui de Pieter Aertsz. Voir V. Stoïchita, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, pp. 17-27.

jusqu'à cet écusson sur le front du bœuf – à peu près strictement inintelligible – mais qui ici semble faire emblème de se répéter trois fois de suite en trois écussons blancs, ou vides d'image et sans aucune indication que l'on traduirait en texte. On sait que l'emblème a été le seul type d'image à associer aussi étroitement un texte à une image de manière toujours strictement biunivoque²¹. De manière étrange, au premier plan, la jambe gauche allongée du peintre vient croiser la patte gauche allongée du bœuf, sanctionnant cette disparition d'une croix, tout en nouant la complicité de ces trois regards qui convergent sur nous.

Dire et montrer

Avec les regards, oublions momentanément les intitulés. Que la Vierge à l'enfant disparaisse totalement ou qu'elle soit seule à se maintenir, seul un détail ou deux nous auront permis de passer d'un tableau à l'autre, les autres s'agglutinant pour ainsi dire autour de celui-ci : de la Vierge à l'enfant d'Anguissola à celle d'El Gréco ; du livre d'El Gréco au pupitre de Régnier, du pupitre de Régnier au chevalet de Floris, mais rien de Floris à Anguissola. Tout pivoterait donc autour de la toile d'El Gréco dans le sens d'un effacement progressif de la trace écrite ou des attributs de l'écrivain. La logique de l'autoportrait n'est pas seule en cause ; mais ces regards qui tentent de capter le nôtre, ces regards qui silencieusement chercheraient une approbation muette, et ces intitulés dont nous commençons par faire observer que – à l'exception d'Anguissola – ils délimitaient les contours d'une imposture, y seraient-ils pour quelque chose ? Essayons de relier tous ces fils et de questionner le miroir en ayant en tête ce que l'autoportrait de Gumpff mettait en évidence.

Partons de ces deux toiles en apparence les plus éloignées puisque nous ne trouverions pas de voie de passage de l'une à l'autre, sinon sous l'angle d'un effacement de ce que nous y recherchions (la trace de la lettre). À quelques années près, elles sont strictement contemporaines. Dans un cas, le peintre (une femme) nous regarde, nous dit qu'il s'agit de son autoportrait et nous voyons qu'elle peint

²¹ Sur ce point, voir A. Henkel et A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

une Vierge à l'enfant ; dans l'autre le peintre (un homme) nous regarde, il nous dit que quelqu'un d'autre que lui (Luc) fait la même chose que la première (peindre la Vierge) mais nous ne voyons pas ce qu'il fait, et il ne nous dit pas qu'il s'agit d'un autoportrait. Qui croire, ou que croire de ce que nous voyons (dans l'image) et/ou de ce qui nous est dit (dans le titre) ? Très curieusement, et à chacune des extrémités où la question se pose, nous retrouvons ce dilemme et cette torsion du texte sur l'image qui se donne à nous comme quelque chose d'indécidable.

Supposons, contre toute évidence, que dans le premier cas (Anguissola) nous ne puissions pas en croire nos yeux. En toute rigueur cette femme peint une femme assise, adossée à une colonne, et embrassant sur les lèvres un petit enfant tout nu qui se tient debout auprès d'elle, sur sa droite. Nous croyons au-dessus de sa tête reconnaître une auréole de lumière. Dans le meilleur des cas, il s'agirait donc d'une « Sainte femme assise, adossée à une colonne... » etc. mais pas encore de la Vierge. Dans le second cas (Floris) nous ne voyons pas ce que fait le peintre, mais allons nous croire ce qu'il nous dit ? Pour le coup, et ici l'évidence milite en notre faveur, ce serait aller à l'encontre de toute évidence. Si sur le premier mot (saint Luc) déjà il ment, pourquoi penserions-nous qu'il dit la vérité sur le troisième (la Vierge) même s'il a l'air de confirmer le second (peignant) ? Nous voyons en effet que quelqu'un peint, mais nous savons maintenant que ce n'est pas saint Luc, alors pourquoi penser qu'il puisse s'agir de la Vierge ? Tout n'indique pas le contraire, mais rien n'indique que ce soit le cas et, si c'était le cas, pourquoi nous le dissimuler ? N'a-t-on pas le sentiment ici que l'image – ou plus exactement que l'absence d'image – n'est là que pour couvrir ce que le titre déjà nous dérobait ? La Vierge n'apparaît plus, elle disparaît.

Réintroduisons maintenant les regards. Bien que les quatre peintres nous regardent et paraissent même nous fixer droit dans les yeux, ces regards n'ont pas la même valeur, sans compter qu'ils pourraient bien ne pas nous regarder, mais quelqu'un d'autre que nous, ou quelque chose d'autre. D'une toile à l'autre, ces regards pourraient bien se torsader autour de la différence qui existerait entre ce que l'on ne peut pas croire de ce qui se dit – compte tenu de ce que l'on voit – et ce qu'il nous faudrait croire de ce que l'on ne voit pas, compte tenu de ce qui n'est

pas dit. Floris et Régner ne montrent pas ce qu'ils disent, et ne disent pas ce qu'ils montrent. Anguissola montre plus qu'elle ne dit, et dit moins qu'elle ne montre, même si ce qu'elle dit est vrai puisqu'il s'agit d'un autoportrait. Quant au Gréco, il montre considérablement plus qu'il ne dit, mais ce qu'il dit est faux. Revenons sur chacun d'eux en élargissant le champ de l'enquête.

1 Sans pouvoir développer ici, où nous nous bornerons à en faire l'hypothèse, beaucoup plus qu'en saint Luc, Sofonisba Anguissola se serait peinte en sainte Lucia (Lucie), mais inversée. N'entrons pas dans le détail : l'iconographie de la sainte qui a prévalu la représente nous présentant ses yeux arrachés posés dans un plateau, ou sur une coupelle d'argent. Or le motif n'apparaît guère avant la fin du XIV^e siècle et la légende dorée (1255) par exemple l'ignore. Jusque-là, il s'agit d'une Vierge noble qui, pour guérir sa mère d'un flux de sang incurable, invoque l'intercession d'une martyre (Agathe) qui, en rêve, lui remet le pouvoir de le faire à condition que sa mère la délie de ses fiançailles et qu'elle vende tous ses biens au profit des pauvres. Le fiancé de Lucie s'y oppose et la dénonce au consul (Paschase) qui par représailles lui impose de sacrifier aux idoles, c'est-à-dire aux images. Elle refuse. Ce dernier la condamne alors à être violée dans un lupanar « jusqu'à ce que mort s'ensuive » mais elle est protégée miraculeusement ; il la fait ensuite asperger d'urine puis il tente de la faire brûler, mais en vain. Finalement, on lui passe une épée en travers de la gorge, mais cela ne l'empêche pas de continuer à parler, causant la perte de son persécuteur : la parole qu'on lui interdit mais dont elle s'autorise, s'oppose à l'image qu'on lui impose mais qu'elle s'interdit.

Ce n'est que dans un épisode tardif – que les peintres retiendront – que sainte Lucie se serait arraché elle-même les yeux pour les envoyer à son prétendant et qu'ils auraient été miraculeusement remis en place. Il fallait que cet épisode tardif soit « concordant » avec les épisodes antérieurs, et que cette concordance ne puisse s'articuler que dans l'inversion et l'équivalence de la parole et du regard sous l'hypothèse d'un refus de la conjonction des sexes. Lucie commence par demander à sa mère de croire à ce qu'elle entend (lecture des Evangiles) pour ne plus lui faire entendre que ce à quoi elle croit, bien qu'elle ait

la gorge tranchée. Il fallait ensuite que celle qui intercédait (Agathe) soit logée à l'enseigne du même obstacle au nom de la chasteté, de la pauvreté et du refus de l'idolâtrie : le consul auquel – sur ces questions – elle s'oppose, lui fait arracher les seins qui miraculeusement seront reconstitués. Il fallait enfin que de Luc à Lucia une inversion s'opérât autour des mêmes valeurs, et c'est probablement ce qui eut lieu : portée par la chrétienté – mais de façon tardive – comme celle qui avait refusé d'y voir, Lucia aura été mise en équivalence avec Luc, mais pas avant qu'il ne devienne le patron des peintres. Une femme peintre fatalement rencontre la figure de Lucia (la lumière) comme l'envers de celle de Luc.

À l'hypothèse de l'autoportrait, vérifiable dans tous les cas, la présence du miroir est indispensable. Nous l'avons dit, en toute rigueur – et à moins d'isoler son visage seul – le peintre ne peut se peindre qu'en train de peindre. Dans le cas contraire, il fera l'économie du miroir et le corps de quelqu'un d'autre lui servira de modèle, mais il retrouvera le miroir pour peindre son visage qu'il aura mis « en réserve ». C'est probablement le cas de l'autoportrait d'El Gréco et nous allons y revenir, mais ce n'est pas le cas des trois autres puisqu'ils peignent. Or là nous rencontrons un problème de profondeur de champ, de distance et de dimension du miroir, compte tenu du format désiré de la toile. Si pour Anguissola la position supposée du miroir paraît vérifier ses propos alors que chez Régnier il paraît les démentir (il est déjà trop éloigné), que dire alors de Frans Floris ?

Anguissola qui se peint en train de peindre, détourne son regard à la fois de la toile et du modèle pour le porter sur ce que l'on pourrait supposer être un miroir qui se trouverait face à elle. Sous cet angle, la regardant, nous la regardons telle qu'elle-même se voit, nous occupons donc la place du miroir et son visage prend le pas sur la scène qu'elle représente, et qui a été escamotée. Le peintre toujours fait face à son modèle, il est donc impossible que la toile qu'elle peint puisse fonctionner ici comme miroir d'une scène qui se déroulerait sur notre droite. Dans ce cas le visage du peintre viendrait de profil occulter celui de la Vierge. En revanche nous pouvons tout à fait imaginer que le miroir que nous avons supposé disparaisse, et que le peintre détourne son regard de la toile pour le porter sur la scène qu'elle peint, placée donc face à elle, à la place que nous

occupons. Sous cet angle, la regardant nous la regarderions telle qu'elle-même regarderait son modèle, et la scène qu'elle représenterait aurait pris le pas sur son visage ; mais c'est indécidable.

2 Le raisonnement est identique pour l'autoportrait de Régnier mais nous passons de l'un à l'autre par accentuation ou atténuation de la dominante narcissique, dont nous ferons l'hypothèse qu'elle est liée à la profondeur de champ. Pour l'autoportrait de Sofonisba, le fait que le bord supérieur de la toile qu'elle peint contrevienne aux lois de la perspective que respectait le rebord inférieur – ou le contraire – fonctionne à nos yeux comme symptôme de cette ambiguïté mais la toile peinte a autant d'importance que l'autoportrait. Dans le cas de Régnier, cette tache sur la toile qu'il peint pourrait jouer le même rôle en donnant à l'autoportrait la préséance sur le sujet de la toile peinte, bien que le peintre se soit davantage reculé, et probablement pour cette raison.

3 Dans le cas de Frans Floris, la difficulté est accrue ou, plus exactement, « déplacée » car, le peintre ayant cédé sa place à son « maître » pour occuper celle de l'apprenti, l'hypothèse du miroir est devenue superflue puisqu'il aura représenté ce dernier comme si lui-même s'était représenté en train de peindre. Le plus vraisemblable est donc que ce dernier ait posé et, dans ce cas, le corps de n'importe quel homme a pu servir de modèle pour l'apprenti, le peintre retrouvant ultérieurement le miroir pour le doter d'un visage : le sien. Or on ne sait ce que ces deux personnages regardent, d'autant que le regard du bœuf, alourdissant celui des deux autres, ruine l'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de la Vierge, bien que la lumière en provienne. Pour des raisons que nous ne parvenons pas à élucider davantage, notre idée est que ces trois personnages regardent un groupe. Quoi qu'il en soit, si dans les deux premiers cas (Anguissola, Régnier), le miroir s'articule sur la scission entre le peintre et son modèle, dans ce cas (Floris) il articule une scission entre le visage et le corps du peintre, mais déniée. Le comble est que l'autoportrait d'El Gréco paraît correspondre à ce schéma, la dénégation en moins. Du coup, il pourrait nous fournir la clé des trois autres. Il est donc temps d'y revenir.

4 Nous n'avons pas fini d'interpréter ce regard d'El Gréco, mais comment

ne pas voir dans l'immédiat que si tel qu'il se représente, le peintre ne peut se voir dans un miroir comme l'autoportrait exigerait de lui qu'il le fasse, dans ce cas c'est nous qu'il suppose être en face de lui, mais plus dans le rôle du miroir, ou bien un saint Luc qui aurait pris ses traits et qui assumerait à la fois le rôle du modèle, celui du miroir et celui spectateur ?

À bien considérer ce portrait (fig.2) – et surtout le regard dont il se soutient – nous ne pouvons manquer d'être frappé par la dissymétrie qui le disloque et pour tout dire par cette sorte de strabisme divergent qui semble affliger le personnage. Alors que l'œil droit regarde le pinceau et paraît plonger dans le coin inférieur gauche du cadre, l'œil gauche – s'il ne se perdait dans le vague d'un regard intérieur – pourrait nous regarder. Si la remarque se confirmait, l'hypothèse de l'autoportrait « en saint Luc » en serait renforcée d'autant. On sait en effet – chose que ses « autoportraits » ne montrent pas – qu'El Gréco souffrait de troubles de la vue (strabisme divergent et astigmatisme). On a même été jusqu'à évoquer ces troubles pour rendre compte des élongations caractéristiques de toutes ses figures et – bien évidemment – ce n'est pas de cela dont il s'agit, mais d'autre chose. Si nous prolongeons la ligne que forme le pinceau jusqu'au bord inférieur du cadre et que nous joignons le point ainsi obtenu avec la ligne que forme la tranche du livre ouvert, cette ligne, avec beaucoup d'exactitude, vient lui crever l'œil droit. Nous sommes sur le versant de la page écrite et de l'œil droit divergent, lequel s'oppose à celui de la page peinte et de l'œil gauche convergent (fixement) dans le vague, coupant le corps du saint en deux, à la verticale. La tête est déjetée, presque à l'abandon, et le regard lui fait défaut de n'être ici que l'artisan d'une dislocation du corps dont le livre – à la fois texte et image puisque livre illustré – maintenant tiendrait lieu. Mieux que cela, cette tête semble simultanément être reliée au corps et dissocié de lui par une fine collerette blanche venue de nulle part, sinon de ce blanc qui fait marge autour du texte et de l'image, pour les isoler du reste, sans toutefois les en dissocier. Or, et à tout bien considérer, ce que nous avons cru d'abord pouvoir identifier comme un pinceau pourrait ne pas en être un : la seule chose que nous puissions en dire est qu'il

s'agit d'un instrument destiné à faire trace – dessin ou écriture – mais sûrement pas à poser des couleurs.

Ce saint Luc de la sacristie de la cathédrale de Tolède il nous faut, pour en prendre toute la mesure, le rapprocher du saint Luc – autre autoportrait – aujourd'hui conservé à la société hispanique de New York (fig.6). C'est exactement le même que le précédent, sauf que cette fois le livre est fermé. Comme par une ironie du sort, une inscription en haut et à droite – qui longtemps aura hypothéqué le regard – voudrait nous faire croire qu'il s'agit de saint Simon. Il ne faut pas en croire nos yeux et l'inscription – comme nous le signalions plus haut – ne suffit pas à garantir l'identification de la toile. Laissons à d'autres le soin de rectifier l'erreur, si cela n'a pas déjà été fait. Ce que l'image nous montre, en dépit de ce que l'inscription indique, est qu'il s'agit de la même image : même cadrage, même physionomie d'ensemble, même geste de la main... sauf que le livre maintenant est fermé. C'est dans ce battement d'ouverture et de fermeture du livre laissant apparaître l'image – ou la faisant disparaître (fort/da) – qu'il nous faut probablement relancer la question du rapport qu'elle entretient avec l'écriture : de mise en valeur ou de dissimulation réciproque. Il est étrange que, se refermant sur lui-même, ce livre donne cours dans la toile à ce *lapsus calami*, littéralement ce glissement, ce trébuchement ou encore ce faux-pas du calame qui pourrait être à l'écriture ce qu'un *lapsus oculi* serait au regard : une bévue.

Cela nous rappelle qu'El Gréco, dans sa jeunesse, a peint un saint Luc peignant la Vierge ; il s'agit d'un panneau sur bois, très dégradé, actuellement conservé au musée Benaki d'Athènes et probablement daté de 1565 alors que l'artiste, âgé de 24 ans, se trouvait encore en Crète (fig.7). Il permet au moins d'apprécier le chemin parcouru : avec le panneau de Benaki, nous revenons à l'iconographie byzantine. Assis devant son chevalet, le peintre peint une icône et, pour respecter deux fois l'impératif de frontalité, cette fois le chevalet se vrille sur lui-même au défi de toutes les lois de la perspective. Le livre cependant n'est pas encore là, mais la Vierge nous regarde droit dans les yeux sans que nous puissions – hélas – avoir la moindre idée de ce que fait le peintre.

Avec le tableau de Tolède, nous sommes au début du XVIIe siècle ; il y a près d'un siècle et demi que l'iconographie de saint Luc bat son plein et cela va se poursuivre encore pendant plus d'un siècle avant de sombrer dans la redite, le poncif ou la notation pittoresque. Nous reviendrons sur la logique de l'autoportrait et sur la manière dont saint Luc – d'une certaine façon – va en constituer tout à la fois le prétexte et le pivot. Mais une chose est certaine : avec une clairvoyance peu commune et une économie de moyens sans équivalent, El Gréco ne fait pas que nous proposer un autoportrait dissimulé sous le portrait du saint auquel sa corporation a choisi de s'identifier. Mieux que cela, il s'identifie à travers lui à cette coupure à laquelle sa corporation jusqu'alors n'avait cessé de se heurter : la coupure entre l'écriture et l'image. Il y a mieux encore. Si à tout prendre, le livre reste le support et finalement l'enjeu ultime d'une réunification possible, ce n'est qu'à condition d'être « illustré », d'être « illisible » et de s'inscrire lui-même comme image unifiée de soi dans un ensemble que le mouvement des yeux décompose, alors que le mouvement des mains le recompose, un peu comme la tête s'opposerait au corps, et les yeux aux mains. Il y a là comme une torsion contradictoire – et peut-être même paradoxale – des extrêmes, dont il n'y a lieu de retenir que la manière dont ils se nouent, à la limite. Image savamment simplifiée et réduite à ses composantes les plus élémentaires à l'exception de tout accessoire annexe – décor ou ouverture extérieure – sans doute faut-il admettre qu'elle nous offre l'expression la plus ramassée – ou encore la plus condensée – de ce qui pendant des siècles n'a cessé de hanter l'imaginaire pictural ou littéraire occidental : les rapports entre textes et images.

Il nous faudrait encore montrer que cette béance qui dans la toile d'El Gréco ne cesse de se rouvrir, non seulement structure toutes les autres propositions de la série, y compris lorsque cela semble ne pas être le cas, mais qu'elle structure également – de proche en proche – la totalité des éléments auxquels son tableau paraissait avoir renoncé. Le lieu nous l'avons vu, mais également le système des objets et des personnages, et jusqu'à la ressemblance des figures à des modèles que personne jamais n'a vus pour en témoigner. Mais ce qui nous préoccupe ici au premier chef, est cette torsade que la femme inflige à

son image, au détriment de ce qu'elle peut en dire un peu comme si l'image, chez la femme, tenait lieu d'écriture.

La différence des sexes

Il faudra bien un jour se pencher sérieusement – et mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici – sur les femmes peintres. Sans doute se rendra-t-on compte alors que la Vierge à l'enfant et l'Autoportrait occupent chez elles une fonction structurante critique. Nous ne pouvons guère faire mieux ici que d'en suggérer les enjeux et le point de départ.

Tout à fait en fin de parcours de son histoire naturelle et juste avant d'aborder la peinture à l'encaustique, Pline évoque quelques-unes de ces femmes peintres : Timarété « fille de Micon », Irène (Eiréné) « fille de Cratinus », Aristarété « fille de Néarchus », mais c'est sur Laia qu'il s'attarde le plus longuement : « Laia, de Cyzique, resta toujours vierge, vécut à Rome quand M. Varron était jeune : elle peignit aussi bien au pinceau que sur ivoire à l'aide du cestre ; à Naples il y a d'elle un grand tableau représentant une vieille, ainsi qu'un autoportrait au miroir... »²². Une vierge, une vieille, un autoportrait au miroir et rien d'autre. Chez Pline, les femmes peintres constituent une exception, elles n'ont que des prénoms et toutes sont « filles de peintre ». Tous des hommes. Chez Vasari, nous n'en trouvons plus aucune, à l'exception du sculpteur Properzia de Rossi, et l'histoire écrite de la peinture s'enchaîne désormais comme une généalogie « de pères en fils », sur le modèle biblique. Paradoxalement et pendant très longtemps encore, la peinture sera une histoire d'hommes qui refusaient les histoires de femmes, et notamment celle qui voulait que pour l'homme tout passât par la parole et par l'écriture : position proprement hystérique qui nécessairement ne pouvait que faire appel au corps.

À propos de Sofonisba Anguissola, nous faisons remarquer que, se peignant en train de peindre la Vierge à l'enfant, d'une certaine manière elle « occupait » la place de Luc, le père de tous les peintres. Mais elle ne pouvait

²² Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, chap. XL.

l'occuper qu'en s'identifiant à son rôle de mère, et donc à son modèle (la Vierge) ce qui était impossible sur les deux versants de sa tentative. Qu'elle ne puisse occuper symboliquement la place de Luc, le langage le lui interdisait. Alors qu'ils faisaient la même chose – et même si le premier mentait – Régnier intitulait sa toile « saint Luc » (et l'identification était partielle) alors qu'Anguissola l'intitulait Autoportrait. Or, même si Anguissola dit la vérité, elle ne la dit « pas toute » : en toute rigueur, et selon les conventions en usage, le titre exact aurait dû être « autoportrait à la Vierge à l'enfant ». Nous ne pouvons donc pas conclure qu'elle s'identifie à la Vierge d'autant que le regard qu'elle nous porte nous met en position d'avoir à juger de « l'entre-deux » où elle tenterait de se positionner, de façon autonome. Si être « autonome », consistait ici à ne devoir son « nom » qu'à soi-même, le plus court chemin qu'aurait un peintre d'y parvenir (homme ou femme) serait de se faire un « nom » avec sa propre image (autoportrait). C'est ce que nous avons tenté de souligner en mettant l'accent sur ce hiatus imaginaire entre le peintre et son modèle, sur lequel nous pouvons maintenant articuler l'opposition symbolique avec ce « modèle autre » que constituerait saint Luc : double distance et donc double réappropriation par quoi Anguissola laisse Régnier et Floris loin derrière elle, mais pas Le Gréco. Et pas uniquement parce que ce dernier parviendrait à symboliser à l'intérieur de la toile une fausse identification à la vraie division du père (écriture *vs* image) alors que les deux autres y échoueraient, mais uniquement parce que nous changeons de registre. Ce « changement de registre », au plus haut point nous préoccupe parce qu'il fait corps avec l'acte de peindre. Le peintre dit avec son corps quelque chose que sa bouche se refuse à proférer. C'est sa composante hystérique.

Que veut dire *vs* montrer la femme ?

Au début du XVe siècle, deux miniatures extraites du manuscrit de Boccace sur les femmes nobles et renommées, et daté selon les éditions entre 1390 et 1405, ventilent sur deux registres différents et dissociés ce que le tableau d'Anguissola réunit sur le même registre. Anguissola nous proposait son

Autoportrait en train de peindre la Vierge à l'enfant et nous pensions aussitôt à la remarque de Lévinas : « toute relation sociale, comme une dérivée, revient à la présentation de l'autre au même, sans aucun intermédiaire d'image ou de signe, par la seule expression du visage »²³. Comme « évidence qui soutient l'évidence », l'image du visage prenait ici le relais de cette exigence en faisant l'économie du signe. Dans le manuscrit de Boccace, d'un côté la « peintresse » Marcia peint son propre autoportrait au miroir tandis que, de l'autre, Thamar peint derrière son chevalet un portrait de la Vierge à l'enfant, mais ni l'une ni l'autre ne nous regardent.

Dans les deux cas, nous sommes dans un atelier dont la profondeur n'est suggérée que par l'articulation des lignes verticales du fond avec les lignes obliques du premier plan, respectant la règle des 2/3 pour 1/3; les deux femmes assises derrière leur chevalet nous apparaissent de profil et nous ignorent. Au premier plan dans un cas (Thamar), à l'arrière-plan dans l'autre (Marcia), on a rangé les pinceaux et les godets – ou plus exactement, les coquilles d'huîtres dans lesquelles on distribuait les couleurs – sur deux petites tables basses. Marcia est seule dans son atelier alors que Thamar est accompagnée du broyeur de couleurs (un homme) à qui elle tourne le dos. Dans l'un et l'autre cas donc, pinceaux en main, absorbées par leur tâche et s'appliquant, deux dames de noble condition sont en train de peindre et – aux finitions près – leur travail touche à sa fin. Oublions l'espace de l'atelier et venons-en à ce qu'elles font.

Tenant de la main gauche un miroir ovale (fig.8), Marcia dont tout le monde aujourd'hui a oublié le nom, peint de la main droite son propre portrait en format rectangulaire vertical. Boccace la retient car elle avait peint son image « avec l'aide d'un miroir, préservant les couleurs et les traits et l'expression du visage si complètement qu'aucun de ses contemporains ne doutât qu'il fut juste comme elle »²⁴. Nous sommes très exactement dans le champ de la trilogie « image, miroir, sujet » où non seulement la question de l'identité surgit au premier plan, mais ne peut véritablement y surgir qu'en prenant acte de la division

²³ E. Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Le livre de poche, 1994, p. 235.

²⁴ Boccace, *Les Dames de renom*, Paris, BN (1360) et Paris, Ombres, 1998.

dont elle se soutient. Legendre en a particulièrement bien saisi l'acuité : « l'identité prend sens d'une triangulation, où viennent s'inscrire non seulement le sujet et son image, mais aussi le miroir instaurateur de cette division »²⁵. Cette « division » (*refente, splitting, spaltung*) – qu'il nous faut accepter ici comme une donnée de structure – est très exactement celle qui, dans les repérages identificatoires du sujet, le met aux prises avec l'expérience de la différence des sexes et donc le fantasme de la castration²⁶.

Il nous faut considérer l'autoportrait au miroir comme une épreuve, car pour cette femme l'image dans le miroir, en aucune manière, ne peut être satisfaisante. Elle ne peut s'y regarder que d'un certain œil, et cet œil osciller de l'angoisse à la complaisance : deux fois insatisfaite de ne pas correspondre à ce qu'elle attendait de lui (d'elle), ou de croire qu'elle y correspond alors qu'elle suppose pouvoir y échapper, l'image au miroir la disloque. Disons que si la femme peintre questionne le miroir d'une main, le tableau qu'elle peint de l'autre fournit la réponse qu'elle ne croît pas qu'il puisse lui donner..., puisqu'il en dédouble l'enjeu en le ventilant sur chacun des registres.

Tenter de s'approprier soi-même en s'appropriant sa propre image – une image forcément double (miroir vs tableau) – se proposer à soi-même comme son propre modèle, cela oscille entre le risque d'une dislocation du « propre » et celui de s'objectiver dans une image leurrante, supposée fascinante pour l'autre et à laquelle on ne puisse s'identifier de manière satisfaisante, qu'en attendant sa sanction qui jamais ne sera satisfaisante. Toute image de soi-même qui ne devrait rien au jugement de l'autre est une image fragile. Dans l'intervalle nous aurons l'attente anxieuse de la ressemblance. Si Jean Clavreul est tout à fait fondé à souligner que « identification est sans doute un terme qui doit s'opposer à ressemblance ou imitation »²⁷ c'est à ce hiatus qu'il nous faut l'imputer mais, s'agissant de peinture, comment faire l'économie d'avoir à en passer par là ?

²⁵ P. Legendre, *Dieu au miroir*, Leçons III, Etude sur l'institution des images, Paris, Fayard, 1994, p. 67.

²⁶ J. Clavreul, « Identification et complexe de castration », dans *L'Inconscient*, Paris, PUF, juillet 1968, pp. 67-97.

²⁷ *Ibid.*, p. 94.

Comme métaphore de la séparation, du partage ou du clivage de la femme d'avec elle-même, mais comme seule métaphore également par laquelle elle puisse se constituer et se totaliser, à condition de prendre en main – avec le tableau – l'image qu'elle désire donner d'elle-même, le hiatus entre le miroir et le tableau est ici au cœur du mécanisme identificatoire comme le hiatus entre l'image au miroir et la parole de la mère était « fondateur de la fonction du Je » (Lacan).

Ensemble dont chaque élément soutient chaque autre, dans un tableau peint, rien ne va de soi. Fixons notre attention sur chacun des éléments qui nous préoccupent. Au premier coup d'œil, le visage de cette femme (Marcia), son reflet dans le miroir et la toile qu'elle peint se correspondent : contours et forme du visage, carnation rose pâle, coiffure blonde, forme et couleurs du vêtement... Remarquons cependant que le miroir – petit et ovale – aurait pu avoir le format du tableau peint – grand et rectangulaire – et inversement, le tableau peint n'être qu'une miniature ovale. Nous passons de l'ovale au rectangle, comme de la miniature au grand format, mais quel en est le gain, ou y a-t-on concédé quelque chose ?

Le tableau qui d'une certaine manière « conserve » l'image au miroir, mais également la « dépasse » ou l'élargit – au sens où on le dirait ici d'un prisonnier puisque, faisant surgir le cou, les épaules et le buste, il lui donne du champ – paraît en fait fonctionner comme miroir, ou se substituer à lui puisque – incliné comme il l'est et reflétant ce qu'il reflète (le visage, mais également le buste) – c'est quasiment d'un miroir qu'il s'agit : un quasi-miroir à l'orientation du regard près. En effet, si dans le tableau peint cette femme s'était regardée, nous aurions pu penser qu'elle peignait à même une surface réfléchissante. Or son regard fuit le miroir dont elle s'est détournée – bien qu'il la reflète comme si ce n'était pas le cas – en soulignant l'écart entre le tableau et le miroir.

Cicatrice ou blessure narcissique, cette fuite du regard est d'autant plus troublante que nous ne savons vers où ni vers quoi il fuit, sans qu'aucune indication – notamment dans le miroir – ne lui corresponde. Dans le miroir, comme dans le tableau, elle apparaît bien de face mais justement le trouble en est accru d'autant car, tel que le visage du peintre est orienté (face à la toile) il aurait

dû apparaître de profil dans le miroir. Dans ce cas nous n'aurions plus une « fuite » mais une rétention et très exactement ce que nous pourrions désigner comme une bévue. Le miroir a donc conservé l'image qu'il reflétait juste avant que le peintre ne se détourne de lui et ne porte son regard sur la toile.

Fuite du regard dans le tableau peint, rétention du regard dans le miroir mais d'une incidence telle que survenant « coup sur coup » au lieu du double (en co-incidence pure) il ne puisse pas paraître y surgir par hasard. Faudrait-il alors que ce regard que le peintre nous force à porter sur ces (ses) visages ne se caractérise pas autrement que par la manière dont ils se dérobent les uns aux autres aux yeux de la principale intéressée, et la façon dont elle envisage cette dérobade ?

Dans le miroir, toujours le moindre défaut lui sautera aux yeux venant tout gâcher et cela chaque fois suffira pour différer d'autant son propre consentement. Dans le tableau, le désir d'effacer le défaut ne fera que l'accentuer davantage et ce qui dans le miroir échappait à ce que le tableau cernait, est cerné dans le tableau par ce qui échappait au miroir. Pour approcher chez la femme ce désir de faire de son visage un tableau, Lacan avait proposé le terme de mascarade. Or, c'est la fonction du tableau que d'arracher notre consentement par la ruse. Il nous faut donc y revenir pour la débusquer.

Dans le tableau peint, le regard fuit, cela est incontestable. Mais sommes-nous certains de ne pas savoir où ? À y regarder de plus près, ce regard épouse approximativement l'orientation du pinceau – lequel repose sur les lèvres – de telle sorte que si ces deux regards se croisent et divergent, le pinceau en constitue la double base, soulignant ainsi qu'il ne lui manquerait que la parole. Car après tout le pinceau aurait pu se porter sur n'importe quelle autre partie du visage, mais ce n'est pas le cas : il se porte sur les lèvres. Deuxième faille, ou deuxième manque ? Si dire d'un portrait qu'il ne lui manque que la parole consiste à en souligner le manque, le souligner revient du même coup à faire l'aveu de sa virtuosité. Depuis l'Antiquité, c'est la formule la plus générale pour en désigner la

perfection²⁸, plaçant le peintre dans la position d'avoir à mentir deux fois pour générer un « effet de vérité ». Saint Augustin sur ce point voit juste lorsqu'il observe que « ne voyant pas ce qu'elle ne peut pas ne pas voir »²⁹ elle se condamne donc à montrer ce qui ne peut que lui échapper selon un montage qui, en définitive, tire sa signification de la question symbolique pour le sujet ou, plus exactement ici, de la beauté comme masque.

Se représenter comme celle qui se refuse à subir la loi du miroir, et donc s'impose de forger une loi que le tableau se doit de transgresser – c'est-à-dire d'embellir et de rectifier – mais tout en suspendant cette loi à quelque chose qui ne saurait être dit, n'est-ce pas répartir la charge de la demande (la question que l'on se pose à soi-même) sur deux plans antagoniques : celui du figurable et celui qui – tout en restant présentable – resterait rebelle à la figuration ? D'un côté nous aurions une demande que les regards seuls permettraient d'exprimer ; de l'autre une demande que le langage ne permettrait pas de dire, l'image venant en signifier le refus ou – mieux encore – l'impossibilité : motus et bouche cousue. À proprement parler, le pinceau ici vient « coudre » les lèvres et suturer ce champ du « vouloir dire », comme s'il s'agissait du désir d'un autre. Double fausse conjonction, « soit belle et tais-toi » dissimule une double disjonction aliénante objectivée dans le regard et l'écoute supposée de l'autre : si je parle je m'enlaidis (*ergo*) pour être belle il faut que je me taise – ce qui bien évidemment ne saurait suffire à articuler convenablement l'apparence sur la parole, ni l'image sur le texte.

Lieu commun d'un désir féminin qui ferait que tout a lieu dans un regard sans phrases, avec jamais personne pour dire ni pour entendre, mais toujours quelqu'un pour voir – et ne voir que ce qu'on lui montrerait, à condition qu'il fasse semblant de ne pas s'en rendre compte – parler ici serait consentir à la mort. Nous aurions alors l'équivalent dans l'image de Narcisse de ce que l'écho serait à la parole d'Echo, ce désir s'épuisant dans la quête d'une apparence qui jamais ne

²⁸ « Il ne lui manque que la parole ». Voir E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1979.

²⁹ Saint Augustin, *Sur la Trinité*, XV, 9, 16, cité par P. Legendre, *Op. Cit.*, p. 128.

serait dite et dont on pourrait toujours croire qu'elle vient de soi, alors qu'elle ne peut surgir que de l'autre. Reste que Marcia nous apparaît bien ici comme un « profil » (troisième personne) joint à une « double face » (première personne divisée). Or, Thamar (fig. 9) pourrait bien inverser ce schéma, tout en le reconduisant.

*

Tenant de la main gauche sa palette qui donc a remplacé le miroir tout en étant identique à celle de Marcia, Thamar peint de la main droite une Vierge à l'enfant comme Marcia peignait son autoportrait. Même posture, même geste, même vêtement sauf qu'elle a pivoté de 180° et qu'elle nous apparaît maintenant de profil gauche, alors que Marcia nous apparaissait de profil droit. Marcia se donnait à voir en se regardant, ou plus exactement elle oubliait qu'elle se regardait pour se donner à voir, et le refoulement du témoignage du miroir fondait le moment où elle tentait de mesurer sur elle le pouvoir séducteur de son image. Tiers ouvrier se désintéressant de l'opération, l'apprenti derrière Thamar broie du bleu, mais tout comme Marcia était seule avec elle-même, Thamar est également seule, la difficulté étant de savoir avec qui ?

Or il n'y a que deux possibilités. Soit elle se trouve – et il faut entendre ici ce terme comme étant celui du terme d'une recherche – au-delà de ce narcissisme dont parlait Françoise Dolto « qui nous faisant prendre nous-mêmes comme objet relais en l'absence d'autrui »³⁰, l'image qu'elle nous donnerait de la Vierge ne serait alors qu'une projection de sa propre image. Le modèle étant absent, la fierté d'appartenir au sexe qui la ferait semblable à celle que tout le monde adore, et le pouvoir séducteur du sourire ne s'adressant qu'à l'enfant, tout comme elle-même n'aurait d'yeux que pour ce qu'elle peint, la situerait en ce point d'articulation de la représentation de l'autre comme soi, tout en renvoyant à la représentation de soi comme autre. Mais dans ce cas, quel terme tiers garantirait sa propre

³⁰ Fr. Dolto, *Sexualité féminine, libido, érotisme, frigidity*, Paris, Scarabee & Co / AM Metaille, 1983, p. 203.

ressemblance ? Il est peu probable que ce soit le broyeur. Soit elle se trouve en ce point où l'image de la mère mettant le grappin sur elle, liée à la non reconnaissance de l'autre en elle, feraient qu'elle n'éprouverait pas encore le désir de se construire seule en extériorité vis-à-vis d'elle-même, et donc en extériorité vis-à-vis de nous, le broyeur de couleurs n'étant là pour rien d'autre que pour en mesurer l'impasse. Seule l'image en décidera, ou le nom.

Second personnage à qui on demande aide après Dieu et celle à qui on devra tout, la mère façonne en sous-main l'image de la fille. Imaginons maintenant une femme peintre qui, engagée dans un processus d'identification avec la Vierge³¹, en viendrait à concevoir l'idée qu'elle soit détentrice du secret de son épanouissement de Femme dans quelque chose qui ne devrait rien à quelqu'un d'autre qu'à elle-même. Elle aurait de son refus du tiers un deuil sans remède et ne cesserait d'être aux prises avec le fait que l'autre de l'image qu'elle se fait d'elle-même n'est rien d'autre qu'une image. Elle serait vouée à porter à son image un amour comparable à celui que la mère porte à son enfant, c'est-à-dire sans issue autre qu'une longue suite de séparations douloureuses, le fils – et donc l'image – occupant ici et pour toujours, la place du phallus³². La conclusion est peut-être risquée et la métaphore osée, mais c'est en vain qu'elle tenterait de « marier les couleurs ». Or ce qui est en jeu, c'est tout autant la difficulté d'y parvenir, que de parvenir – à la place de l'autre – à la réversibilité du Je au Tu dont parlait Shapiro : de la face de la Vierge au profil du peintre. Elle serait vouée à référer ce Je à son image, mais comme sujet irrésolu qui éternellement ne saurait pas... à quoi il ressemble ! Mais revenons à la miniature.

Thamar marie sur sa palette les couleurs que le broyeur prépare, mais la couleur qu'il prépare (le bleu) ne se trouve pas sur la palette, alors qu'il constitue l'essentiel de la surface peinte. La miniature sur ce point ne permet pas vraiment

³¹ C'est le moment ici de rappeler le mot de Pline à propos d'Iaia de Cyzique : « elle resta toujours Vierge », nous dit-il.

³² C'est dans le sens d'une « longue suite de séparations » d'avec son fils que France Quéré interprète avec beaucoup de discernement les sept douleurs de la Vierge (Fr. Quéré, Maris, Paris, Desclée de Brouwer, 1996).

de conclure mais quelque chose cloche, et d'abord d'une miniature à l'autre. Avant d'en venir là, questionnons la généalogie du peintre.

Thamar est un nom difficile à porter : femme cananéenne qui épousa successivement les deux fils aînés de Juda, Her et Onan qui par des manœuvres coupables – auxquelles le deuxième aura laissé son nom – l'empêchèrent de devenir mère, restée veuve elle eut avec son beau-père un commerce furtif, d'où naquirent Péreç et Zérah. Privée donc de maternité par les fils, une fois les fils morts, elle s'en remet au père qui la comble, mais tardivement et au prix d'un subterfuge. En effet, l'ayant prise pour une « prostituée sacrée » – car « elle s'était voilé le visage » – ce dernier disparaît après avoir accompli ses œuvres mais non sans qu'elle lui ait réclamé des gages : le sceau, le cordon et la canne. C'est à cela qu'il reconnaîtra sa paternité sur les deux jumeaux de sexe opposés, garçon et fille. Sa conclusion avait été immédiate : « elle est plus juste que moi ». Il n'eut plus de rapports avec elle, mais les choses venaient de beaucoup plus loin. Très curieusement, Thamar appartient à la généalogie de Joseph – « l'époux de Marie de laquelle naquit Jésus, que l'on appelle Christ »³³ mais elle y appartient pour la faire bifurquer, avec le concours de trois autres femmes irrégulières (Ruth, Rahab et Bethsabée) seules sur une lignée de trente-trois hommes. Chaque fois il s'agit d'étrangères et de pécheresses et une fois sur deux, soit de « la femme du défunt » (Thamar, Ruth), soit de la femme d'un autre (Rahab, Bethsabée). Lignée donc de mères irrégulières comblées de fils uniques à l'exception de Thamar qui engendre des jumeaux de sexes opposés.

En effet Ruth engendra Jobed de Booz, Jobed engendra Jessé, Jessé le roi David et le roi David Salomon, avec Bethsabée. Comme on voit, à partir de deux épouses irrégulières (Rahab et Ruth) et d'un enfant unique (Jobed) les choses se précipitent sur une troisième irrégulière (Bethsabée) mère de Salomon, et à peu près le seul homme dans toute la Bible à se prévaloir d'un savoir solide sur la maternité. Comment ne pas imaginer que c'est auprès de Bethsabée, sa mère, que Salomon aura appris ce qu'était une mère. Soutenant l'objet de son fameux jugement, ce savoir nous pouvons le résumer ainsi : une mère préfère toujours que

³³ *Evangile selon saint Mathieu*, Mt 1, 3.

son enfant soit entier et vivant avec une autre femme qu'elle, plutôt que divisé et mort entre elles deux, mais on pourrait tout aussi bien inverser la proposition et retomber sur un savoir équivalent. Question de « point de vue ».

Transgressant quatre fois les lois de la lignée jusqu'à Marie incluse, tout s'achemine donc vers le constat que, contrairement à ce que pensait Augustin, « la mère est cause de l'enfant » à condition d'endosser la « longue suite de séparations douloureuses » qui consistera à renoncer à son regard. Inversement, sur le plan de la parole, le mutisme est l'héritage de Joseph qui, à peu de choses près n'y étant pour rien, sait mieux que quiconque à quoi s'en tenir de ce que parler veut dire. Si les non dupes errent, un père sédentaire est toujours en passe d'avoir été dupé. Lorsque, après avoir caressé l'hypothèse de la répudiation et que, contrairement à Zacharie, Joseph s'en remet à la parole de l'ange (« garde la avec toi »), nous pouvons considérer qu'il n'aura plus jamais rien à dire, ni à voir. Les peintres n'en retiendront que la « perplexité ». Or, et à condition d'en souligner toutes les médiations intermédiaires, la jonction devait s'opérer là où ces deux exigences se rejoignaient et où ces deux tableaux n'en feraient plus qu'un seul : c'est très exactement le cas chez Sofonisba Anguissola.

La Vierge est étrangère au miroir puisqu'elle même est miroir et mieux que cela, « miroir sans tache » (*sine macula*). Le miroir est ici métaphore de l'absence du rapport sexuel qu'il dépasse – puisqu'il élimine la tache (péché) originelle – tout en le déplaçant, puisque son résultat est identique. À la place du miroir ovale, Marcia pourrait donc tenir dans sa main gauche un portrait de la Vierge, mais sans l'enfant puisque l'enfant c'est elle, et qu'ici un autoportrait « à l'enfant » était probablement impossible. Tenant dans sa main un portrait de la Vierge, soit elle se peint elle-même sous les traits de la Vierge, soit elle peint la Vierge sous ses propres traits, mais à nouveau c'est indécidable. Il nous faut donc éliminer à la fois le miroir et le portrait comme substituts adéquats du « Je » que le premier réfléchirait. Si l'analyse précédente était juste, la première faille tomberait et nous retrouverions Thamar, mais qu'en serait-il de la deuxième faille ?

Chez Marcia, cette faille s'articulait autour de la « bouche cousue ». Il faut croire que chez Thamar elle s'articule autour du surgissement de l'enfant. Pas plus qu'un autoportrait « à l'enfant » n'était concevable, un portrait de l'enfant ne l'était, et ce n'est pas la meilleure hypothèse : c'est la seule. Être mère et être femme sont deux choses différentes. C'est le lien seul qui compte ici au point que l'on pourrait envisager de réinterpréter toute l'iconographie de la « Vierge à l'enfant » comme l'unique procès de son dénouement progressif. Si Thamar ne ressemble pas à la Vierge qu'elle peint, comme Marcia ne ressemble pas à elle-même, c'est uniquement dû à ce que l'enfant est là, lequel permet de délier la langue, mais sans un mot, puisqu'il est le Verbe incarné. Le seul trait spécifique de l'évolution sexuelle de la fille résidant « dans l'orientation de son désir vers un objet d'un autre sexe que celui de la mère »³⁴ le seul objet dont il puisse s'agir est l'enfant, à condition qu'il soit de sexe masculin. Dans ce cas, on en conclura que la mère devrait regarder l'enfant qui devrait regarder la mère.

Or c'est exceptionnel : prenons la plupart des Vierges à l'enfant que nous connaissons à condition qu'ils soient seuls dans l'image : l'enfant détache ses yeux de sa mère, alors que la mère ne peut détacher ses yeux de l'enfant. Ce détachement c'est le premier pas de ce que l'on désignait plus haut comme un procès de séparation, lequel ne peut être que le procès de séparation de la parole d'avec l'image. Notons que nous sommes ici à l'orée du langage mais que jusqu'à maintenant pas un mot n'a été dit et, bien que nous soyons à l'orée de la chose dite, il serait probablement abusif de nouer le modèle de cette « séparation » sur le trait unaire de l'algorithme saussurien³⁵. La preuve en est que l'image peut aller plus loin encore, et franchir la barrière du langage – c'est à dire le seuil du symbolique noué sur le rapport à l'autre – sans forcément ajouter un mot à ce qui jamais ne sera dit ni proféré. C'est le cas dans l'autoportrait de Sofonisba où le « baiser sur les lèvres » suture l'image de l'un sur celle de l'autre, les yeux dans les yeux, et sur l'impossibilité pour chacun de dire un mot. C'est le seul exemple dont le prototype, nous l'avons dit, remonte à la Vierge de Cambrai.

³⁴ *Scilicet*, n°5, p. 97.

³⁵ J. Wahl, *Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil, 1996.

Dans la chrétienté, la possibilité de l'image n'est suspendue qu'à une seule chose : le fait que le verbe se soit « incarné », ou qu'il ait pris corps en faisant l'économie du coït. Il y a un lien étroit entre le corps et l'image. Dans le cas contraire, la chrétienté aurait probablement suivi la voie des deux autres monothéismes : celle de l'interdit (Georges Didi-Huberman). Mais à cela il faut ajouter que celui qui l'incarnait se devait de transmettre une parole sans jamais écrire un seul mot.

Dans la miniature de Thamar, l'enfant regardait le peintre qui regardait l'enfant alors que la Vierge paraissait le regarder et cela venait subvertir l'image propre de Marcia ne pouvant à la fois se regarder dans le miroir et dans le portrait qu'elle faisait d'elle-même, nous faisant dire que quelque chose clochait. Bien qu'Anguissola fasse son autoportrait, elle a abandonné le miroir et bien qu'elle peigne la Vierge à l'enfant, elle nous regarde. Ce regard qu'elle nous porte est la contrepartie exacte du regard que la mère porte sur l'enfant et l'enfant sur la mère, quasiment les yeux dans les yeux et rivés l'un à l'autre. Et il y a mieux encore puisque la mère embrasse son enfant sur la bouche – et que donc ses mots ne peuvent être que les siens – mais cela ne durera pas.

Nous pouvons donc revenir maintenant sur les deux miniatures dont nous disions que quelque chose y « clochait » de ne pouvoir faire le lien de l'une à l'autre. Structurée sur une double division du Sujet (la femme-peintre) dans la trajectoire nous conduisant du miroir au tableau et du tableau vers l'enfant comme nous serions allés de l'image à la parole, s'étonnera-t-on d'apprendre qu'elles aient été peintes par un homme et – très probablement – par le Maître dit « du couronnement de la Vierge » ? Pour le Christ nous le savons, l'orthodoxie stricte voulait qu'il ait fait l'économie d'un rapport à la chose écrite au point que le représenter avec un livre à la main ait pu passer pour une marque d'hérésie : c'est la thématique de la « science infuse ». Quant à la parole, la première rupture de Jésus avec sa mère (douze ans) sera pour aller confondre les docteurs du temple par sa parole et, à sa mère qui lui en fera grief, il ne trouvera rien d'autre à lui opposer que feindre de croire qu'elle n'ait pas su qu'il fallait qu'il s'occupât « des affaires de son père ». Et que voudraient nous montrer ces femmes en fin de

compte – à faire nôtre la perplexité de Joseph, puis celle de Freud – sinon en dire le moins possible et que tout se passe dans (ou par) l'image qu'elles désireraient donner d'elles-mêmes, sans phrases et au risque de s'y perdre ?

En partant de saint Luc – écrivain, portraitiste supposé de la Vierge à l'enfant et patron de la corporation des peintres – et en interrogeant une dizaine de toiles dans lesquelles le peintre s'est représenté lui-même en saint Luc peignant la Vierge, nous avons essayé de suggérer que les rapports entre texte et image pourraient bien s'articuler sur la différence des sexes. Nous n'avons pas abordé la question de manière frontale mais on sait que – par un détour inattendu de sa pensée – Jacques Lacan considérait que « il n'y a pas de rapport sexuel chez l'être parlant », allant jusqu'à ne le faire subsister « que d'un impossible à écrire »³⁶.

Les positions sexuées en effet sont ambiguës et vacillantes, rarement concluantes et ne vont pas sans difficultés, tâtonnements, voire symptômes, ni sans malentendus. C'est tout l'aspect problématique – sinon impossible – de ce rapport, dans la mesure où il soulignerait une impasse radicale dans l'ordre du symbolique. Mais pourquoi ne pas l'aborder de biais et par le biais de l'image ? Il y faudrait donc un détour : « le visage de face est parfois aveugle, masque schématique tourné vers le spectateur, mais dépourvu de regard qui le pénètre »³⁷. Le problème porte donc sur ce qu'on entend par rapport et comment on peut le distinguer de la relation, voire d'une simple connaissance. La nor(me) mâle, serait-ce là tout ce que nous pourrions espérer ?

³⁶ J. Lacan, « D'un discours qui ne serait pas du semblant », dans *Séminaire XVIII*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2007.

³⁷ M. Shapiro, *Op. Cit.*, p. 120.