



HAL
open science

Saint Luc : Peintre & écrivain

Gilbert Beaugé

► **To cite this version:**

| Gilbert Beaugé. Saint Luc : Peintre & écrivain. 2010. halshs-00532922

HAL Id: halshs-00532922

<https://shs.hal.science/halshs-00532922>

Preprint submitted on 4 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SAINT LUC, PEINTRE & ECRIVAIN

GILBERT BEAUGE

Sommaire

Introduction.

Chapitre un. Écrire et/ou peindre : la structure d'une bévée.

Construire l'iconographie.

L'homme, sa vie, son œuvre et sa légende.

Confréries, corporations, guildes et Académie : le patronage de Luc.

Le paradoxe.

Chapitre deux. L'histoire, le geste d'écrire et l'emblème.

La dérobadie de l'original et l'impasse typologique.

Le geste d'écrire.

La présentation.

Le bœuf : à l'articulation de la lettre et du regard.

Chapitre trois. Présence, absence et apparition : l'œil et la main.

L'œil et la main du peintre.

La conjonction des trois moments.

Absences et présences réelles.

Les apparitions.

Chapitre quatre. L'écran, la copie et la fonction du Sujet.

L'écran simple.

La transposition, l'interprétation et la copie.

L'instance de l'image : de face et de profil.

Chapitre cinq. La question du Sujet, et la différence des sexes.

L'autoportrait ou la déchirure du regard.

La différence des sexes.

Chapitre six. Espaces dérivés, présence du tiers et répétition.

Logique de l'arrière-salle et autres espaces connexes.

Le broyeur de couleurs, l'ange et le spectateur.

La répétition : l'autre et le même.

Chapitre sept. L'emblème, le dessin et la mort

L'emblème.

Du dessin « lu » à la couleur « vue ».

On tue un enfant nu.

Chapitre huit. Du livre dans le tableau, au tableau dans le livre.

Dispersion et dédoublement.

Le début du cycle.

Le point d'équilibre.

Le peintre et l'écrivain.

Épilogue

Liste des Illustrations

INTRODUCTION

« Ce que l'on doit le mieux prouver, avec le plus d'acharnement, c'est l'apparence. Car beaucoup trop de gens n'ont pas d'yeux pour la voir » Nietzsche, *Aurore* p. 183.

Lorsqu'en 1968 Marshall MacLuhan fait paraître *La galaxie Gutenberg*¹, il ne fait qu'annoncer - ni plus ni moins - le délabrement progressif de l'écriture et de la lecture, en liaison avec la montée en régime d'une image toujours plus médusante et fascinante. Le diagnostic est immédiat : l'image saperait les bases de la chose écrite. Ceci est lié à cela, et le danger se précise : ce serait celui d'une déshérence tendancielle des valeurs fondamentales de notre civilisation. Mécanisme de défense contre l'anxiété que suscite le déclin annoncé de la chose écrite au bénéfice d'une image toujours plus sidérante, il s'agirait en somme, et avant qu'il ne soit trop tard, de multiplier les mises en garde et de veiller au grain. Disons le tout net : ce n'est pas là notre préoccupation. On n'engage pas le débat avec une prophétie ; tout au plus peut-on tenter d'en atténuer la portée.

Reste que cette hantise, très curieusement, se greffe sur les racines les plus profondes de notre culture, platonicienne et judéo-chrétienne. Dès le départ l'image aura suscité des craintes, mais nous n'allons pas en réécrire l'histoire : elle se confond avec l'histoire du partage entre la vérité et l'erreur. Cette histoire est toujours en cours. Allons à l'essentiel : véhicule privilégié sinon exclusif de la symbolisation du réel, l'écriture s'opposerait trait pour trait à l'image mensongère, illusoire, source d'erreur, de faux-semblant et de tromperie. Image et imaginaire ont la même racine et - comme s'il n'y avait aucune rigueur de l'imaginaire - on a toujours cru devoir assimiler l'image à la fantaisie, au songe-creux et à la petite fumée. Davantage que cela, l'image viendrait corrompre les fondements mêmes de la vérité écrite, en ruiner les bases et comploter à sa perte.

Devant ce constat, les réactions sont de deux types : soit on souligne l'irréductibilité radicale du texte par rapport à l'image dans une *fin de non recevoir* qui les renvoie dos-à-dos comme le jour et la nuit. Soit on tente - au contraire - de construire entre chaque registre des dispositifs de rappel, d'articulation, de traduction et de correspondance. C'est au regard du « sens » que les antagonismes s'accusent.

Le premier point de vue est d'une radicalité telle que, même s'il dispose de quelques titres à faire prévaloir, il ne peut interdire le retour en force d'un refoulé nostalgique de ses origines : « *Le visuel se présente comme une brèche insondable de la forme symbolique* »². La *phénoménologie de l'esprit* s'ouvre sur cet aveu d'une extériorité radicale de ce que l'on voit par rapport à ce que l'on dit, et du sensible par rapport au dicible. La parole toujours trahirait l'image qui trahirait la parole. Dans une œuvre d'art, chacun ne trouverait en fin de compte que ce qu'il y apporterait... silencieusement. Autant de spectateurs ou d'artistes différents,

¹ MacLuhan Marshall, *La galaxie Gutenberg*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1977.

² Alain Gauthier, *Du visible au visuel, Anthropologie du regard*, Paris, Puf, 1996, p. 192.

autant d'idiomes irréductibles les uns aux autres. Il ne resterait plus qu'à souscrire au propos de Wittgenstein : « ce dont on ne peut parler, il faut le taire »³.

La force du mythe sur ce plan est sans faille : à l'origine il y avait de l'unité, la parole s'énonçait dans le prolongement du regard qui confirmait ce qui était dit ; de l'écriture à l'image et de l'image à l'écriture, une même nappe de sens enveloppait ce que l'on pouvait dire de ce que l'on voyait, ou voir de ce que l'on disait. C'est par la suite que tout se serait gâté et corrompu⁴.

Ce point de vue suscite deux réactions symétriques : la première consiste à retourner contre l'écriture, les angoisses que suscite cette « *brèche insondable du symbolique* » dont l'image serait l'instrument ; après tout Guy Rosolato est tout à fait fondé à faire observer que « *l'audio-visuel fait trembler ceux qui doutent de Gutenberg* »⁵. Mais, aurions-nous quelque raison aujourd'hui de douter de Gutenberg ? La deuxième réaction consiste à faire observer que si l'image ou l'écriture étaient réductibles l'une à l'autre, l'une au moins des deux serait inutile ou superflue. De l'une à l'autre, il y aurait donc toujours un « reste » - ou alors un « relief » - au sens où on parle des « reliefs d'un repas ». Contrairement à la parole christique rien – sur ce registre – ne serait jamais totalement « consommé ».

Que la prise en charge de l'image par l'écriture soit impossible, Burckhardt pour sa part n'en aura jamais fait mystère et ses accents - lorsqu'il évoque la difficulté - ont même quelque chose de pathétique : « *Si l'on pouvait (...) rendre parfaitement avec des mots l'intention la plus profonde, l'idée d'une œuvre d'art, l'art serait superflu et l'œuvre en question aurait pu se passer d'être peinte, sculptée ou édifiée* ». Dans le commentaire qu'il donne de ce propos Otto Pächt a probablement raison de faire remarquer que Burckhardt « *veut d'abord souligner qu'il est impossible de donner une traduction verbale d'une œuvre d'art* »⁶ mais cela ne fait qu'accentuer le fait que, de l'une à l'autre, il s'agirait justement d'une « traduction ».

L'autre point de vue ouvre l'éventail des stratégies de compatibilité possible, mais sans jamais se départir de l'idée que l'image serait une sorte de langage qui aurait ceci de particulier de se passer de mots. Dès lors tout va porter sur la clause du « comme si ». Il serait trop long et fastidieux de vouloir résumer ce débat⁷ : on peut le réduire au désastre sur lequel invariablement aura débouché toute tentative de sémiologie de l'image inspirée de la linguistique. On pourra toujours en effet se poser la question de savoir ce qu'on verrait si on ne parlait pas, tout en maintenant l'idée que le sensible serait dans un écart irréductible avec le sensé, mais considérer l'image comme un langage qui aurait ceci de « particulier » de se

³ Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus*, Paris, Gallimard, Tel, 1993, trad. Gilles Gaston Grangier.

⁴ C'est probablement à Bernard Noël que l'on doit l'expression moderne la plus radicale de ce mythe. Nous ne pouvons résister ici au plaisir de la restituer dans son intégralité, sous la forme d'une « Fable pour Konrad Klapheck » : « Au commencement l'homme voyait, et il ne savait pas parler. Voir était donc toute sa pensée. Alors la pensée ressemblait au monde car elle en était l'image. Plus tard l'homme a peu à peu détaillé l'image, et il a donné un nom à chacun de ces détails. Alors en articulant tous ces noms, l'homme a su refaire l'image, et pourquoi pas le monde ? En parlant ce qu'il voyait, l'homme venait de créer la transcription sonore du visible. Plus tard, il a voulu visualiser les sons de sa parole, et il a inventé l'écriture. Mais en regardant l'écriture l'homme ne voyait que des mots, et il s'est aperçu qu'il avait rendu le visible invisible. Alors, dans le corps même de l'homme, s'est produite la grande séparation entre l'extérieur et l'intérieur : entre la vue qui voit et la vue qui pense... Et la main est devenue cet organe ambigu qui tantôt dessine le visible et tantôt écrit l'invisible ». Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, POL, 1988, p. 71.

⁵ Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 201.

⁶ Cité par Otto Pächt, *Question de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994 p. 79, note 41

⁷ On n'en finirait plus de citer les travaux qui auront balisé cette question au cours des vingt-cinq dernières années. Évoquons simplement parmi les principaux : Jean Louis Scheffer, Louis Marin, François Lyotard, Meyer Schapiro, Hubert Damisch, Jacques Derrida, J.C Lebensztejn et Daniel Darasse que nous aurons tous l'occasion de citer avec plus de précision.

passer de mots (fusse un idiomme), n'a jamais conduit à autre chose qu'à rabattre (pour les confondre) l'ordre de l'imaginaire sur celui du symbolique.

Le débat sur ce plan serait entièrement à reprendre à partir du constat que faisait Hubert Damisch dans la préface qu'il donnait à l'ouvrage de Meyer Schapiro : « *si l'artiste a pour tâche de traduire un message verbal par une image visuelle, l'intelligibilité de celle-ci reposera en définitive sur le fait que les objets et les actions signifiés par des mots doivent pouvoir prêter à représentation sous l'espèce de formes en elles-mêmes reconnaissables. Or tout dans les analyses qui font suite à cet énoncé s'oppose à l'idée d'une correspondance terme à terme entre le texte et les images aussi bien qu'à l'hypothèse sur laquelle se fonde le projet d'une sémiologie générale qui voudrait que le passage s'opère sans reste d'un registre à l'autre du champ sémiotique, dont l'unité serait garantie par la possibilité d'une traduction réciproque et généralisée* »⁸. La conclusion qu'il en tirait - qui probablement demeure exacte même si l'artiste n'a pas pour tâche de « traduire un message verbal » - était l'idée d'une traversée réciproque d'un système de signes par l'autre⁹. Mais n'était-ce pas maintenir encore dans ses droits cette idée que le tableau soit structuré comme un « langage » ?

Actuellement ce constat donne lieu à deux réactions symétriques et inverses l'une de l'autre. La première consiste à rabattre entièrement l'ordre de l'écriture sur celui de l'image. La deuxième consiste à rabattre entièrement l'ordre de l'image sur celui de l'écriture.

Un ouvrage comme celui d'Anne-Marie Christin est finalement très caractéristique de la première stratégie qu'elle associe à la hantise de l'origine perdue : « *l'écriture est née de l'image (...), son efficacité ne procède que d'elle, telle est la thèse qui est défendue dans ce livre. Elle n'a pas pour corollaire que l'on doive faire abstraction du langage : au contraire, cette proposition n'a d'intérêt que parce que l'écriture y est comprise dans son sens strict de véhicule graphique d'une parole. Mais il est vrai que je voudrais faire justice dans ces pages du préjugé qui a établi cette parole comme référence ultime et exclusive de l'écrit* »¹⁰.

L'ouvrage de François Wahl est caractéristique de la deuxième stratégie : « *la fin poursuivie est l'élucidation de ce que tout un chacun admet : que le tableau est un discours. Qu'on vienne à le nier, ce ne peut être que pour lui prêter une « autre » forme de discursivité – autre que celle de la langue. J'entends démontrer qu'il n'y a de sens que du discours, et de discursivité, que de la langue* ». Les ambitions d'un tel projet pourront paraître exorbitantes : il s'agit d'élaborer une « *synthèse doctrinale qui construise pas à pas le discours du tableau jusqu'à sa fin : énoncer une vérité du visible sur le visible* »¹¹.

Récusant l'un et l'autre point de vue, Michel Foucault aura tenté de concevoir ce rapport d'irréductibilité. Cependant, en termes de méthode, rien n'est susceptible de mettre un terme à la quête qu'il inaugure et on comprend que sur ce point il n'ait pas été suivi. Écoutons le : « *le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les*

⁸ Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », préface à l'ouvrage de Meyer Schapiro, Les mots et les images, Paris, Ed. Macula, 2000, p. 21.

⁹ « Il y a moins transposition d'un système de signes à un autre que traversée réciproque du texte par l'image et de l'image par le texte ». Ibidem, p.22

¹⁰ Anne Marie Christin, L'image écrite ou la déraison graphique, Paris, Flammarion, 1995, p.5.

¹¹ Jean François Wahl, Introduction au discours du tableau, Paris, Seuil, 1996. p.9.

yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe »¹². Très rapidement, il nous est apparu que saint Luc - dans ce dossier - pouvait nous servir de guide.

*

Dans la chrétienté, saint Luc occupe une place à part, et probablement unique. On le connaît d'abord comme écrivain : c'est le rédacteur du troisième évangile, mais également des Actes des apôtres, autre texte majeur du Nouveau Testament. Cependant - et cet aspect est peut-être moins bien connu - Luc est également peintre. Pendant plus de dix siècles, il va passer pour le portraitiste de la Vierge, assumer à ce titre le patronage des corporations de peintres et faire l'objet de nombreux tableaux qui le représenteront en train de peindre la Vierge. Avec Luc, l'écriture vient se nouer sur l'image qui de plein droit s'installe au cœur de l'écrit et cela - du point de vue qui nous préoccupe - ne saurait être indifférent : c'est là que le personnage de Luc devient intéressant, ou mieux encore « symptomatique ».

Qu'un écrivain ait également été peintre et qu'à ce titre il ait patronné la profession, non seulement nous contraint à faire l'hypothèse que les peintres n'aient pas pu l'ignorer, mais que chaque fois qu'ils aient eu à en « connaître », cela aura constitué le « sujet » du tableau. D'une quelconque manière, lorsqu'un peintre aura à représenter le saint, il ne pourra pas ne pas tenir compte de l'écrivain et se trouver en position d'avoir à penser le rapport que l'image qu'il peignait entretenait avec cette écriture. Nous verrons que ce rapport constitue le « sujet » de nombreuses toiles.

Avec la figure de saint Luc et à l'intérieur même de l'image, c'est le rapport entre texte et image qu'il va falloir « imaginer », mais il y a mieux encore. Par un tour inattendu, la boucle se resserre et se précise. En introduisant dans le tableau, le thème du « tableau dans le tableau » c'est-à-dire du peintre en train de peindre un peintre qui peint, *Saint Luc peignant la Vierge* de ce rapport fait symptôme, un symptôme visuel, visible et qui se donne au regard pour ce qu'il est : la recherche d'un compromis impossible entre l'écriture et l'image.

Ces trois fils, il nous aura fallu constamment tenter de les nouer ensemble. N'y allons pas par quatre chemins : chaque fois nous aurons essayé de saisir de quelle manière, à l'intérieur du tableau, la présence ou l'évocation de la « chose écrite » s'articulait sur la logique des regards, des gestes ou des postures.

Parler de la « présence » ou encore de « l'évocation » de la chose écrite, cela ne va pas de soi. Précisons tout de suite que nous n'avons jamais voulu nous écarter d'un strict régime de visibilité, c'est-à-dire de ce que les images nous donnaient à voir, et uniquement à voir. Cela ira donc de la présence pure et simple du livre à l'intérieur du tableau, quelle que soit la forme sous laquelle il y surgisse, jusqu'à la moindre trace d'écriture (billet, feuillet, cartel ou phylactère). Dans l'intervalle, nous serons attentifs au moindre geste qui pourrait évoquer l'une (écrire/lire) ou l'autre activité (peindre/regarder), au moindre détail vestimentaire, au moindre objet, à l'agencement matériel des situations, à la logique des espaces, à la présence ou non de tiers etc. Parler de la « logique des regards » n'aurait strictement aucun sens si nous ne nous étions pas posé la question de savoir qui regardait qui (ou quoi), à l'intérieur ou à l'extérieur de la toile et dans quelles circonstances.

¹² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

À l'intérieur du tableau, mais pris séparément, le tableau et le livre ont chacun fait l'objet d'une attention particulière¹³ mais il est rare que l'on ait tenté de comprendre comment ils allaient ensemble ou pas, la façon dont ils se côtoyaient ou s'excluaient, se rencontraient ou s'ignoraient. Il est rare que l'on ait tenté d'étudier leur régime de compatibilité ou d'exclusion, d'attraction mutuelles ou de répulsion.

On ne justifie pas une hypothèse : on l'énonce du mieux que l'on peut, on s'y tient fermement en essayant de voir ce qu'elle donne. Notre hypothèse est qu'avec *Saint Luc* nous trouvons au cœur des difficultés que soulevaient dans la chrétienté les rapports entre textes et images et que - à l'intérieur du tableau - le redoublement de sa représentation en constituait le symptôme. Chaque fois cela met en jeu un agencement particulier des regards que les protagonistes de la toile et que nous-mêmes portons sur le livre (à écrire ou à lire) et/ou sur l'image (à regarder ou à peindre). Il va donc s'agir de comprendre comment - à l'intérieur du tableau - le portrait de la Vierge à l'enfant a pu se mettre en place, évoluer, se transformer puis disparaître, au regard notamment de l'insistance intérieure du texte : lire, écrire ou montrer un livre, regarder ou peindre une image, montrer quelqu'un qui écrit ou qui peint etc., tout cela n'est pas du même ordre de préoccupation, mais va ensemble.

Pour le dire vite, nous avons essayé d'être attentif à ces mécanismes étranges par lesquels, au fur et à mesure que le portrait de la Vierge tentait de s'affranchir de ses propres contraintes en se donnant comme « image dans l'image », cela n'aura été que pour mieux retrouver, enfouie au cœur le plus profond de sa texture - et même si en apparence il avait disparu - l'insistance du texte. Que ces retrouvailles aient pratiquement toujours eu la consistance d'un retour du refoulé, c'est une idée qui traverse la totalité de ce travail. Sous cet angle, la *Vierge à l'enfant* nous a paru offrir toutes les conditions requises d'exemplarité. Très tôt nous avons eu le sentiment qu'autour de cette image, quelque chose d'essentiel se nouait : dans l'espace de l'iconographie chrétienne, ce « quelque chose » tenait à la possibilité même pour l'image de générer des effets de sens. Cela dicte l'ordre d'exposition que nous avons adopté.

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressés au personnage de Luc, à sa vie, à son œuvre, à sa légende ainsi qu'à la manière dont les peintres en avaient instrumentalisé le patronage (chap.1). À partir de là, nous avons été attentif à l'écrivain, aux gestes qui étaient les siens, à la manière dont on passait des gestes de l'écrivain à ceux du peintre, et à cette curieuse nécessité qui faisait qu'il fut toujours accompagné de son « emblème », le bœuf. Lié à une fonction de « reconnaissance » l'emblème fait le lien entre l'écriture et l'image, mais les racines de ce lien sont plus profondes encore, jusqu'à compromettre l'économie de l'image (chap.2). La première difficulté que rencontre le peintre est liée aux « modes d'être » de son modèle et à ce qui - dans l'expérience chrétienne du regard - constitue un mystère : « l'apparition ». Ce n'est pas la même chose de peindre un modèle réel et qui se trouve devant

¹³ Les travaux portant sur « le tableau dans le tableau » et sur l'écriture dans l'image sont déjà nombreux. On retiendra principalement :

(a) CC Cuningham, cat. de l'expo. Pictures within Pictures, Hartford (Conn.) Wadsworth Atheneum, 1949 / J. Callego, El cuadro dentro del Cuadro, Madrid, 1978 / André Chastel, « Le tableau dans le tableau » in : Fables, Formes, Figures, Paris, Flammarion, 1978, t2, pp. 75-98. / Passeron René, L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence, Paris, Vrin, 1986, 2^e ed. / Asemisen (HU) & Schweikart (G), Malerei als thema der Malerei, Berlin, 1994 / Asemissen (H.U) & Scheikart (G.) Malerei als thema der Malerei, Berlin, 1994 / Horsthemke (SA), Das Bild im bild in der italiensichen Malerei. Zur darstellung religiöser Gamälde in der Renaissance, Berlin, 1996 / Pierre Georgel & Anne Marie Lecoq, La peinture dans la peinture, Paris, Adam Biro, 1987 / Victor Stoichita, L'instauration du tableau, Geneve, Droz, 1999.

(b) François Dagognet, Ecriture et iconographie, Paris Vrin, 1973 / Bernard Blistène (ed) Poésure et peinture, Marseille RNM, 1993 / François Wahl, Introduction au discours du tableau, Paris, Seuil, 1996 / Montserrat Prudon (dir.) Peinture et écriture, ed. De la Différence, Paris, 1996 / Meyer Shapiro, Les mots et les images, Paris, Macula, 2000 / Yves Peyré, Peinture et poésie, le dialogue par le livre, Paris, Gallimard, 2001.

vous, une « absence » ou bien une apparition. L'œil et la main – donc le corps – y sont mis à contribution de manière différente et les rapports entre l'écrivain et le peintre se recomposent (chap.3).

Ensuite, à partir de ce qui faisait « écran au regard », nous avons tenté de retrouver, sur le modèle même de l'écriture (palimpseste), la fonction de l'imitation et de la ressemblance. La vierge à l'enfant n'est pas le seul « modèle » dont dispose le peintre, mais d'autres toiles qui ont précédé son travail et avec lesquelles il engage un « dialogue ». Cela nous a permis - dans l'image - de proposer un premier repérage du « sujet » (chap.4). Ce sujet nous le retrouvons, mais sous un angle différent, dans les autoportraits que nous lions ici à l'expérience picturale de la différence des sexes (Chap.5). Nous poursuivons en questionnant la logique de ces espaces laissés pour compte, des personnages qui viennent à y surgir et du rôle qu'ils y jouent, pour finalement trouver un point d'orgue dans cette structure de « répétition » (peindre deux fois la même chose) ou - par déplacement - c'est la question du même et de l'autre qui est mise au défi d'être figuré. Le « dialogue des espaces » retentit sur la fonction des protagonistes jusqu'à faire passer au second plan l'antagonisme entre écriture et peinture (chap.6)

Les deux derniers chapitres font retour sur ce que présupposaient les quatre précédents. Les liens qui pouvaient se nouer entre Luc et son emblème (le bœuf) et le fait qu'il peigne ou qu'il dessine au regard du degré d'achèvement de l'œuvre, de la nudité et de la mort permettent de pointer - dans la toile - le surgissement de sa dimension temporelle interne (chap.7). Enfin, et un peu comme si à elle seule, la Vierge à l'enfant reprenait à son compte le cycle que nous venions de parcourir, nous nous sommes demandé si - d'une certaine manière - le rapport qu'elle entretenait avec le livre ne permettait pas de comprendre ce mouvement progressif d'autonomisation comme « tableau dans le tableau » (chap.8). Que d'autres éléments – tous métaphoriques de la toile peinte – y concourent également, il fallait s'y attendre. L'enjeu ici est de faire sortir la Vierge à l'enfant de l'espace dévotionnel où elle était cantonnée jusqu'alors pour s'ouvrir à d'autres formes d'estimation de l'imaginaire marial.

D'un bout à l'autre de ce questionnement, nous n'aurons cessé d'être attentif à ces torsades qui, de la trace de la lettre à celle de l'image à l'intérieur de l'image, n'auront cessé de relancer la question lancinante à nos yeux de ce qu'ils avaient « à voir » l'un avec l'autre, sinon à nous « dire ». Sans exclure que cette traque du sens ait quelque chose de désespéré et que de l'un à l'autre il puisse ne pas y avoir de rapport - au sens où Jacques Lacan disait qu'il n'y avait pas de rapport sexuel¹⁴ - pourquoi ne pas reconnaître que c'était justement à propos de cette absence que la question s'était posée ? Au cœur de l'image, c'est bien de cela dont Saint Luc peignant la Vierge vient témoigner et qui, exactement, s'énonce de manière dogmatique depuis plus d'un siècle et demi comme « immaculée conception ». Après tout, ne fallait-il pas que le Verbe y prenne forme - « à la ressemblance de » - pour finalement venir s'y incarner ?

¹⁴ Puisqu'on parle de « rapports », le texte ici - peut-on en douter un seul instant - occuperait la position masculine et l'image la position féminine, mais justement et sous cet angle, il n'y aurait pas de « rapports » : ont-ils eu des « rapports » ? demandait le juge d'application des peines qui en savait long sur le réel. Lorsqu'on faisait objection à Lacan que justement, « il y avait des rapports sexuels » un peu comme si cela lui avait échappé, il reconnaissait qu'en effet « ça baisait à tour de bras », mais que peu de choses passaient par là.

Si ce point de vue avait quelque prétention à prévaloir, ce serait à condition de subvertir entièrement ces notions de « réel » et de « sens » auxquelles se suspend depuis l'éternité la question de la vérité et, dans ce cas, il nous faudrait en remercier Bernard Noël de nous l'avoir fait entrevoir. Avant de prendre notre élan, qu'acte lui en soit rendu puisqu'en la matière il annonçait la bonne nouvelle : « *le sens est toujours ce qu'on ne voit pas, ce qui demeure invisible et qui, cependant, est inclus dans le visible (...). Le sens n'est pas ce qui affirme : il court après lui-même vers une complétude qui, toujours, lui manque, car il ne pourrait la trouver qu'en s'immobilisant dans la réalité. Mais ce retour vers l'origine lui est évidemment interdit : il doit continuer, continuer éternellement* »¹⁵. Peut-être est-il temps d'en venir à Luc dont le moins que nous puissions dire de lui, est qu'il aura reluqué¹⁶.

Cette « traversée » de l'image par le texte, pour en maintenir l'exigence, nous avons tenté de la cerner à partir d'une séquence d'images dont - pour ainsi dire - le texte « connotatif » eut été maintenu constant autour du sujet : le personnage de « *Saint Luc* ». Toutes les images que nous avons retenu – et qui s'échelonnent sur environ trois siècles - nous montrent donc la « même chose » que désignent leurs légendes, toutes identiques ou peu s'en faut. La difficulté peut donc se reformuler autrement : nous montrant toutes la même chose, nous « disaient-elles » des choses identiques, ou comparables, similaires, analogues etc. Toutes les figures de la ressemblance peuvent ici être convoquées. Saint Luc donc nous servira de fil conducteur.

Chapitre un

¹⁵ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, POL, 1988, p.54.

¹⁶ Reluquer ne va pas de soi : *lex est quod notamus* (ce que nous écrivons fait foi). Le terme viendrait de l'ancien français *luquer* (regarder) d'origine germanique, qui désignait le fait de lorgner, ou encore de guigner du coin de l'œil avec convoitise. Selon d'autres sources, il viendrait du picard, lui-même emprunté wallon *rilouki* (de *louki*) qui en néerlandais aurait donné *loeken* et en anglais *to look* (regarder). On reluque les filles pour les déshabiller du regard et Littré sur ce point apporte une précision supplémentaire : celle d'appropriation : « désirer la possession de quelque chose : reluquer un terrain ». Le Félix Gaffiot va à l'essentiel, *Lucet* : il fait jour. De là l'idée, en vis-à-vis du *Scilicet*, d'en proposer la livraison.

Écrire et/ou peindre : la structure d'une bévée.

Dans une huile sur toile de 66 x 90 cm, aujourd'hui conservée au Wallace Collection et dont on se demandera pourquoi - en plein XIXe siècle - le Baron H. de Leys aura eu l'idée de la peindre, nous reconnaitrons l'un des derniers vestiges de ce qui - désormais - n'est plus qu'une survivance. La toile est datée de 1853 et s'intitule *Frans Floris se rendant à la fête du serment de saint Luc* (Fig.1). Tout d'abord, que nous montre l'image ?

Nous sommes dans ce que l'on soupçonne être une antichambre mais déjà richement lotie, alors qu'au premier plan - sur la gauche de l'image - un personnage s'avance. Il a de l'allure et tient par le bras une femme ; ils sont suivis l'un et l'autre - mais en retrait - par une servante et un saute-ruisseau, portant l'épée et la lanterne. Ils viennent de l'extérieur et ont déjà descendu des marches pour se diriger maintenant vers l'intérieur, où ils vont en gravir d'autres. Un hallebardier y contrôle les entrées. Dans l'ouverture donnant sur l'extérieur auquel elle ménage une issue architecturée, un deuxième couple suit. Dans l'ouverture donnant sur l'intérieur et séparée du hallebardier par une tenture verticale les festivités semblent avoir déjà commencé, si bien que la scène s'ouvre - à droite et à gauche - vers des profondeurs insoupçonnées : de solitude d'un côté, de ripailles et de festivités de l'autre. Le couple suivi de sa domesticité s'avance dignement dans cet espace où trois choses au moins déjà nous sautent aux yeux : le carrelage irrégulier du parquet sur lequel il progresse ; cette sorte de buffet en chêne massif où reposent des chandeliers ainsi que des pintes d'étain que l'on suppose être pleines ; cette tapisserie baroque enfin - faite de blasons, de guirlandes et d'inscriptions que l'on aimerait pouvoir mieux déchiffrer - qui surplombe l'ensemble. Le hallebardier paraît absent ; le couple regarde dans la direction où il progresse ; les domestiques détournent le regard. Il y a un malaise dans la représentation : tout paraît en place pour que quelque chose advienne, mais rien n'aura lieu et tout y fuit. Est-on vraiment venu pour « prêter serment », et à qui ?

Première remarque, seule la légende du tableau permet d'identifier la scène laquelle, à proprement parler, n'est pas une scène : nous sommes dans un espace transitoire et « d'entre-deux » où quelque chose devrait se passer, mais qui déjà n'a plus lieu d'être. Visée rétrospective donc où, s'il s'agissait d'un hommage à Frans Floris, saint Luc aurait été escamoté pour ne plus ne subsister que dans le titre de l'œuvre ou encore sa « légende », le rapport de l'un à l'autre ne tenant plus qu'à un fil : rien dans l'image en effet ne permet d'identifier la scène, tandis que le texte qui l'identifie dément ce que l'on voit, si ce n'est cette transition : « se rendre à » ; il nous faut donc croire la légende « sur parole ». Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agisse d'une peinture d'histoire de la peinture : l'anecdote y est trop mince. Mais à supposer que nous nous attachions à l'anecdote, ne témoignerait-elle pas plutôt de la désuétude ou encore de la désaffection dans laquelle le serment de saint Luc serait tombé ? Évocation nostalgique d'un passé révolu ou rappel de ce qui fondait alors la cohésion du métier (la parole donnée), pourquoi faudrait-il alors qu'un hommage à Frans Floris passe

justement par le fait qu'il se rende en famille à cette fête ? N'y avait-il pas d'autre titre de gloire à mettre à son actif ? En 1853 - nous le savons - le serment à saint Luc a été trahi, la parole n'a pas été tenue et la fête à laquelle il donnait lieu a cessé de survivre. Dans cette toile, nous arrivons de nulle part et nous nous dirigeons n'importe où. C'est également le moment où l'iconographie de saint Luc baisse vertigineusement, mais que s'est-il passé antérieurement ?

Si de Leys est un peintre académique - pour ne pas dire « pompier » - aujourd'hui sorti de toutes les mémoires et qui n'existe plus vraiment dans l'histoire de la peinture, Frans Floris en revanche y occupe une place essentielle. Peintre flamand, Floris de Vriendt dit Frans Floris naît et meurt à Anvers (1520 -1570). L'histoire aura retenu de lui que - élève de Lambert Lombart - après un séjour de sept ans à Florence et à Rome, il sera devenu dans cette ville le « *chef de file des romanisants* ». On désigne alors par ce terme ce groupe de peintres hollandais qui - dans les pays du nord - auront initié le maniérisme. Si en dehors de Michel-Ange, on ne lui reconnaît que peu d'influences, par contre on fait de lui un « *précurseur de Rubens* » tout en soulignant le rôle décisif qu'il aura joué dans l'évolution ultérieure de la peinture flamande : « *Floris fut un des principal responsable du renouveau qui s'opéra dans la peinture flamande vers la moitié du XVIe siècle* ». Voilà donc l'homme auquel, trois cents ans plus tard, le Baron de Leys s'intéresse et que Colin Eisler nous présente comme « *le père de plusieurs générations d'artistes nordiques* »¹⁷ ou encore « *le premier apôtre flamand de la grandeur renaissante* »¹⁸.

Nous ne pouvons pas ne pas mettre ce tableau de Leys en relation justement avec cette toile de Frans Floris datée de 1556 - trois siècles plus tôt donc - et intitulée « *Saint Luc peignant la Vierge* ». Le fait que le premier (Leys) peigne le second (Floris) qui lui-même peint le troisième (Luc) et que ce dernier soit convoqué dans la légende du premier, tout porte à ce rapprochement. Nous reviendrons ultérieurement sur ce tableau de Frans Floris (Fig.49) mais dans ce cas, que se passe-t-il ? Le peintre est assis au premier plan derrière son chevalet et il nous regarde comme si nous occupions la place du modèle, de même que nous regarde son apprenti installé en retrait derrière lui, mais nous ne voyons que l'envers de sa toile et son modèle ayant disparu - ou étant absent de la toile - nous ne pouvons à nouveau que faire confiance à la légende.

Lorsque le Baron de Leys s'intéresse à Floris, il le représente venant prêter serment à Luc, mais Luc a disparu. Lorsque Floris s'intéresse à Luc, il le représente « *peignant la Vierge* », mais la Vierge n'est pas là. Nous verrons que ce n'est pas toujours le cas mais - en trois siècles exactement - nous passons de l'acte de peindre à celui de prêter serment par un double escamotage : escamotage du modèle de l'image, puis escamotage de celui à qui on donne sa parole pour légitimer l'acte de peindre. Le modèle (la Vierge) disparaît dans la relation entre le peintre (Floris) et son modèle, de même que le garant de la parole (saint Luc) disparaît dans la relation entre celui qui la donne (Floris) et celui qui l'exige au nom de la première : son modèle unique et exclusif. Ce qui textuellement se donne comme le « *sujet* » de l'image, dans l'image s'y dérobe.

Ce déplacement et cette substitution de l'objet de l'image (le modèle) par l'objet de la parole (le serment) vont de pair, et le plus étrange n'est pas qu'ils accompagnent le « *passage à l'acte* », mais bien qu'ils accompagnent son retrait ou son suspens : peindre l'image et donner sa parole est à peu près équivalent au fait de donner - avec la légende - la parole à

¹⁷ Colin Eisler *La peinture dans les musées de Berlin*, Paris, Menges, 1996, p. 149.

¹⁸ *Ibidem* p. 291.

l'image. Il y a mieux encore puisque nous passons d'une légende qui dément l'image qu'elle indexe, à une image qui revendique la légende à laquelle elle est suspendue. Nous avons vu que dans le cas du Baron de Leys rien dans l'image ne permettait d'identifier la scène et qu'il nous fallait croire sa légende sur parole. Dans le cas de Floris, le démenti est beaucoup plus subtil. En effet, non seulement dans son *Saint Luc peignant la Vierge*, rien dans l'image ne nous permet de dire qu'il s'agisse de la Vierge, mais ce n'est pas saint Luc qui peint puisque derrière les traits du peintre nous reconnaissons Floris lui-même. Deux fois donc ici la légende dément l'image, ou le contraire selon le bout par lequel nous considérons les choses.

Avec le Baron de Leys, le rapport de l'image au texte paraît définitivement disloqué et dans le fait que Floris se « rende à », nous aurions maintenant tendance à voir - ou plutôt à entendre - une « reddition ». Nous disions que vraisemblablement le peintre n'y croyait plus, mais il avait encore la nostalgie de cette croyance, une croyance que nous pouvons peut-être maintenant mieux spécifier comme étant celle de l'adéquation de l'image au mot : que dans l'espace de la représentation cette adéquation puisse être « sans reste », sera le credo et le confiteur de la mimésis à l'âge classique, le serment pouvant se confondre ici par métonymie avec la « confrérie ». Avec Frans Floris, nous n'étions pas encore au début de ce processus que déjà ce rapport se donnait à nous comme dissocié : quelque chose dans le texte de la légende venait ronger l'image de l'intérieur, nous interdisait de la mieux regarder et exiger de nous que - prise pour argent comptant - nous n'allions pas au-delà de ce qu'elle était supposée nous montrer. N'allons pas jusqu'à interpréter le fait que le modèle en soit absent, que nous n'ayons pas pu voir ce que le peintre peignait puisque - l'ayant reconnu dans le rôle du peintre - la question se soit posée de savoir qui avait pris la place de Luc, comme la contrepartie symbolique du démenti que la légende infligeait à l'image, ou le contraire : ce serait trop risqué. Cependant si le ver avait été dans le fruit de plus longue date encore, alors véritablement notre questionnement prendrait une tout autre tournure.

La question après tout se pose de savoir comment on en est venu à croire que saint Luc ait pu être le portraitiste de la *Vierge à l'enfant* jusqu'à faire de cette croyance, et de cette image en particulier, l'emblème de la nécessité chrétienne de l'image, tout en plaçant la corporation des peintres sous le patronage de Luc. Symétriquement, la difficulté n'est pas moindre de savoir pourquoi il aura fallu y renoncer - et dans quelle circonstance - sans forcément compromettre tout ce qu'elle permettait jusqu'alors de régir et de penser. Notre hypothèse est que - d'une certaine manière - et après qu'il ait fallu faire le lien entre la lettre et l'image, ce lien pouvait sans grand dommage se dénouer pour se reconstituer ailleurs sur de nouvelles bases.

*

Saint Luc est un personnage qui ne cesse de se dérober. Que nous parlions de l'homme, de sa vie, de sa légende ou de son œuvre et que nous tentions de les expliquer l'une par l'autre ou le contraire, constamment un maillon fait défaut. Que nous remontions aux sources de la légende et qu'à partir de là, nous essayions de comprendre comment le mythe a pu produire des effets dans le réel - et des effets toujours contradictoires - ce serait peine perdue : les sources se multiplient et ne cessent de se contredire. On pourrait enfin envisager - à partir des explications qui nous seraient données sur l'un ou l'autre plan - de voir comment chaque période aurait construit son personnage, puis ultérieurement son iconographie, ou le contraire : on en apprendrait davantage sur la période que sur le personnage ou son image : en permanence nous tournons en rond.

On s'est cru obligé de trancher. Si l'on ne sait rien, ou pratiquement rien de la vie de saint Luc en revanche la plupart des historiens, commentateurs ou exégètes s'accordent au moins sur un point : de la double activité dont on l'aura crédité, celle de l'écrivain est bien « réelle », alors que celle du peintre est strictement « imaginaire ». Sur chacun de ces deux points, l'histoire se serait prononcée et le dossier serait clos. Nous aurions bien d'un côté le rédacteur du troisième Evangile, et le rédacteur également des Actes des apôtres : deux textes fondamentaux de la chrétienté, et pas des moindres. Dans ce cas, nous aurions affaire à du solide, du concret et - pour tout dire - à du « réel ». De l'autre côté, nous aurions celui que pendant près de dix siècles, on aurait pris pour le portraitiste de la Vierge Marie et qui - à ce titre - allait devenir le patron de la corporation des peintres. Or, tout cela relèverait de la légende, de l'illusion pure et simple et de la fable.

Chacun à sa manière aura voulu trancher, mais pourquoi trancher ? C'est cette « tournure » qui probablement est intéressante à condition de saisir tout le tranchant de sa structure. On connaît notre opinion : saint Luc tourne autour des rapports entre l'écriture et la peinture, et tous ceux qui le rencontreront ne pourront qu'imprimer à cette donnée une torsion supplémentaire, chacun à sa manière, mais pour l'escamoter.

Évitons d'entrer dans le détail du débat technique qui se noue au XIXe siècle et, sans approfondir les subtilités qui à l'infini ont déjà opposé et continueront d'opposer les spécialistes de saint Luc, portons nous d'emblée à ce qui nous paraît essentiel : de l'homme, nous ne savons pratiquement rien et la formule la plus communément adoptée pour parler de lui est le conditionnel. Nous ne savons ni quand il naît ni quand il meurt. Avant que l'exégèse ne s'y mette Luc n'existe pratiquement que comme signataire de deux textes, et lorsqu'elle s'y met, elle brouille les pistes.

Saint Luc apparaît d'abord comme « un effet de texte manquant ». Nous ne connaissons du personnage que ce que les textes qu'on lui attribue nous disent de lui : c'est-à-dire rien. Aucun texte du Nouveau testament ne mentionne son existence et encore moins saint Paul que quiconque. Or l'essentiel de ce que Luc nous dit, lui vient de Paul. Nous reviendrons sur ce point. À partir de l'existence d'un texte dont on lui attribue la paternité, on infère donc l'existence de son auteur, laquelle se déduit de l'existence du texte. Dès lors il suffit de questionner le texte et de solliciter ceux qui l'entourent pour donner corps au personnage, fonder son existence dans l'histoire et donc doter son écriture d'une densité de réel sans laquelle elle eut couru le risque de ne pas se différencier de la légende qui le donnait comme peintre, car là également on disposait de « preuves ». Par un curieux renversement de perspectives, ce n'est plus la « vie » qui ici garantit l'authenticité de « l'œuvre », mais l'œuvre que l'on sollicite pour donner consistance à la vie¹⁹.

Saint Luc apparaît ensuite, mais plus tardivement, comme un « effet d'image » : non seulement - et cela pratiquement jusque dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle - on lui attribue des tableaux représentant la Vierge et l'enfant, mais, au titre de cette paternité, on ne cesse de le représenter en train de peindre la Vierge, la valeur de ces témoignages s'autorisant de l'authenticité du premier, lequel fonde sa légitimité à patronner la corporation. La toile la plus célèbre qu'on lui attribue, se trouve à sainte Marie Majeure à Rome ; elle était également

¹⁹ Sur l'historicité du personnage de saint Luc, cf : R.A. Lipsius, *Die Apokryphen Apostelgesichten*, Braunschweig, 1884. Également, A. von Harnack, *Lukas der Arzt*, 1906.

réputée miraculeuse²⁰. Quant aux toiles qui le représentent en train de peindre la Vierge, depuis les premières années du quinzième siècle, on ne les compte plus. Nous reviendrons sur la plupart d'entre elles. C'est cette double liaison qui, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle est révoquée en doute pour être définitivement battue en brèche au XIXe. Le caractère supposé « miraculeux » de certaines attributions y aura contribué, mais d'autres images y auront résisté en conservant ce caractère ; la prolifération des originaux et donc leur caractère « inflationniste » y aura contribué également, mais rien n'imposait qu'il fut l'auteur d'une seule toile ; on aura également fait prévaloir la faible qualité esthétique de ces toiles, mais rien n'imposait que Luc fut un « grand » peintre. D'autres images, et de moindre qualité, auront subsisté dans des conditions beaucoup plus précaires²¹.

Ce qui nous frappe avec Luc - outre que la ruine de la croyance sapait les bases imaginaires du métier - c'est l'extraordinaire résistance des attributions « textuelles », comparée à la faiblesse des attributions « picturales ». Tout juste un siècle et demi aura suffi pour qu'une croyance, fortement enracinée dans les esprits, sombre dans l'oubli et ne subsiste plus qu'à titre de légende, de fable ou de bévue. Nous avons une multitude d'autres exemples d'un tel phénomène, mais l'intérêt avec saint Luc est que cette recombinaison ait épousé aussi étroitement la frontière qui opposait la lettre à l'image, pour requalifier la première en disqualifiant la seconde. Avant d'aborder la légende, retenons deux points de départ : la manière dont se constitue l'iconographie c'est-à-dire le texte érudit qui à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle va prendre en charge l'image, et la manière dont l'image, à la même période, va prendre en charge les vestiges de la croyance. Nous sommes au moment où la croyance bascule dans la légende.

Construire l'iconographie.

C'est très précisément à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle que se constitue l'iconographie du saint et « après coup » cela fait ressortir au moins trois choses : la relative rareté des représentations de Luc comparée à celle d'autres personnages de rang égal ou subalterne, la désaffection ou l'oubli dans lequel le peintre tombe à partir de cette période au bénéfice de l'écrivain et le fait qu'ultérieurement son iconographie se restructure autour de ce partage.

Ce n'est pas que Luc soit passé totalement inaperçu, mais nous restons perplexe devant le peu de traces qu'il aura laissé dans l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne en particulier. Dans l'Encyclopédie de l'Art, ouvrage à la portée de tous, qui compte plus de 7000 entrées en mentionnant près de 30 000 toiles par le nom de leur auteur et leur « légende », nous trouvons au mieux une dizaine de références²². Le serveur « Joconde » qui recense plus de 120 000 toiles réparties dans l'ensemble des musées français n'en mentionne qu'une quarantaine, dont la moitié anonyme, et nous pourrions multiplier les exemples.

À rang égal - si l'on peut dire - combien de Saint Jean, de saint Marc ou de saint Mathieu pour une seule représentation de Luc ? Inversement, nous ne comptons plus les Saints Sébastien, Catherine, Roch, Ursule, Michel, Georges etc... Ils sont légions.

²⁰ On consultera la longue liste des portraits de la Vierge attribués à saint Luc dans, Colin de Placy, Dictionnaire des reliques, Paris, 1878, t.2, p. 223.

²¹ Cf, Henry Martin, Saint Luc, l'Art et les saints, Paris, 1927.

²² Encyclopédie de l'Art, La pochothèque, Garzanti, Librairie générale de France, 1991.

L'iconographie de Luc est cent fois moins importante et la plupart des « grands » peintres auront ignoré l'évangéliste, purement et simplement.

Il n'y a que deux manières d'interpréter ce constat. Soit l'iconographie reflète avec suffisamment d'exactitude la production picturale des siècles passés, mais alors il faudrait expliquer cette rareté et nous serions frappé par la fréquence inhabituellement élevée des « anonymes » : sauf exception, Luc n'aurait retenu l'attention que des peintres de second rang, ou dont le rang n'était pas suffisamment élevé pour que leur nom parvienne jusqu'à nous. Soit l'iconographie - qui elle-même commence à avoir une histoire - n'enregistre que l'oubli sélectif dans lequel serait tombé l'essentiel de la production peinte, et alors il nous faudrait rendre compte de cet « oubli ».

Nous pencherions d'autant plus volontiers pour cette dernière hypothèse que la bibliographie « artistique » du saint paraît confirmer ce qu'indiquait son iconographie. Si l'on fait exception des commentaires pratiquement inflationnistes qu'auront suscités ses écrits, les écrits portant sur les oeuvres qui le représentaient comme artiste n'auront cessé de s'amenuiser. Les références écrites - même confidentielles et inaccessibles - sont rares. Deux ou trois ouvrages au mieux au cours du vingtième siècle, et une dizaine d'articles. C'est maigre²³. S'intéresser à Saint Luc, c'est d'abord s'interroger sur ce silence puis, par contrecoup s'intéresser aux images qui auront retenu l'attention en se demandant pourquoi certains peintres se seront intéressés à lui alors que d'autres l'ignoraient. Il y a une énigme de Luc. Serait-il le symptôme de l'impossible rapport entre l'écriture et l'image ? L'idée valait la peine d'être approfondie. Penchons nous sur son iconographie en ne retenant ici que trois points de repère.

On connaît - ou plus exactement, on ne connaît pas encore vraiment - le rôle qu'aura joué au XIXe siècle l'Abbé Migne²⁴. Toujours est-il qu'en 1850, lorsqu'il publie son Dictionnaire iconographique, à l'article Saint Luc, il nous fournit environ une trentaine de références. Il commence par évoquer les mosaïques de plusieurs églises de Rome en renvoyant à l'ouvrage de Ciampini - *Vetera monumenta* - où elles sont reproduites. Ensuite il mentionne des miniatures ou des gravures, toujours en nous renvoyant à des ouvrages publiés, ou à des collections existantes. Il s'agit de la Bible dite de Royaumont, des travaux iconographiques de Martin et Cahier, la Bible française du Père Frison, la collection des Mémoires de l'académie étrusque de Cortone, publiée en 80 vol in 12° à Venise par le Père Calogera, la collection du cabinet des manuscrits de la bibliothèque sainte Geneviève ou encore la grande collection des saints du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale à Paris. Pratiquement toutes ces références sont anonymes. Enfin il termine en nous donnant des noms, mais toujours d'après gravures : Raphaël gravé par Bloemaert Abram, Lanfranco gravé par Fragonard, Bartholomaeus Spranger gravé par Raphaël Sadeler, Hendrick Goltzius gravé par Jacob Matham, Lucas Giordano gravé par C. Normand etc. Une chose est certaine : Migne ne travaille qu'à partir d'ouvrages illustrés ou de collections d'estampes gravées ; il ignore les sculpteurs et ne fait pas de différence marquée concernant la thématique ; selon les cas, mais pas toujours, il signale qu'il s'agit de Luc écrivant son évangile ou de Luc peignant la Vierge, mais il mêle les références. Portons-nous maintenant à l'autre extrémité.

²³ Evoquons les principaux : Dorothee Klein, *St Lukas als Maler der Maria*, 1933 (thèse). Henzé (C.), *Lukas, der Muttergottesmaler*, Louvain, 1948. Kraut (Gisela), *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Mayenne, 1986.

²⁴ Abbé Migne *Dictionnaire iconographique*, 1850.

L'article Lukasbilder du très remarquable Lexikon der christlichen Iconographie du père Kirchbaum²⁵ n'est malheureusement qu'un résumé par H. Holländer du travail de D. Klein dont il épouse la démarche typologique et la thèse centrale sur l'origine byzantine du thème. Il faut donc nous reporter au travail de Dorothée Klein - St Lukas als Maler der Maria - qui est certainement l'ouvrage le plus approfondi que l'on ait consacré à la question. De manière caractéristique, l'auteur écarte l'écrivain pour ne s'intéresser qu'au portraitiste de la Vierge et nous pouvons alors avoir le sentiment qu'elle entreprend la généalogie d'une survivance : avant que le peintre ne sombre dans l'oubli, il s'agit de questionner la prise en charge par la peinture de son illusion fondatrice. L'iconographie d'environ 160 références est imposante, et elle est présentée en trois volets : les anonymes (environ vingt-cinq), les illustrations de livres également anonymes (une cinquantaine) et les oeuvres de maîtres connus ou - plus exactement - les oeuvres signées (quatre-vingt-dix). Pour les anonymes, il s'agit principalement de fresques, de sculptures sur bois ou sur pierre, de bas-relief ou d'icônes, et pour les illustrations, d'enluminures. Pour les oeuvres signées, nous avons une dizaine de fresques, une vingtaine de gravures ou de dessins originaux, autant de gravures d'après tableaux (connus ou perdus) et une trentaine de tableaux à proprement parler, ce qui finalement est peu. Pour une quinzaine de pièces encore évoquées mais de seconde main, il a été difficile de trancher. La plus ancienne image occidentale de saint Luc peignant la Vierge que l'auteur mentionne remonte à 1368 et il s'agit d'une gravure de Von Troppau. La plus récente est un dessin anonyme à la manière de Tiépolo datée du début du XVIIIe siècle. Désirant établir l'origine byzantine de ce motif, elle se livre à un véritable tour de force qui d'ailleurs est symptomatique de ce que nous tentons ici de mettre en évidence, mais, dans l'immédiat, le diagnostic est net : en occident nous ne trouvons pas de saint Luc peignant la Vierge avant la deuxième moitié du XIVe siècle.

L'ambition de Louis Réau n'est pas comparable²⁶. Il reprend le dossier quarante ans plus tard ce qui lui permet de signaler de nouvelles pièces - dont certaines de premier ordre - mais surtout il en remanie entièrement la structure. Il mentionne donc plus d'une quarantaine d'images représentant le saint du VIe au XVIIIe siècle, mais qu'il partage et répartit en deux volets bien distincts : « saint Luc écrivant son évangile » (une quinzaine) et « saint Luc peignant la vierge » (vingt-cinq), l'écrivain donc et le peintre, l'un précédant l'autre. Compte tenu de l'iconographie comparée de ces deux volets, il choisit donc de mettre l'accent sur le second, mais la coupure est significative. La première représentation de Luc écrivain date du VIe siècle, et il s'agit de la mosaïque de San Vitale (Ravennes) il n'en mentionne que cinq entre le VIe et le XIIe : une mosaïque donc, et quatre miniatures. Il y a incontestablement un « trou » entre le XIIIe et le XIVe puisque la première le représentant en train de peindre la vierge date - avec la toile de Roger de la Pasture (Van der Weyden) - de 1440. À partir de là, les deux thèmes sont compatibles mais dissociés l'un de l'autre, l'une et l'autre série s'interrompant brutalement à la fin du XVIIe avec une période intermédiaire de chevauchement. Cette absence, pour ainsi dire, entre le XIIIe et le XIVe siècle saute aux yeux, de même que leur compatibilité du XIVe au XVIIe et leur arrêt brutal au début du XVIIIe.

Depuis Migne (1850) jusqu'à Dorothée Klein (1933), puis de Dorothée Klein à Louis Réau (1960) plus d'un siècle s'est écoulé et nous passons d'une iconographie qui se cherche, à une discipline déjà assurée de ses moyens. A l'époque de Migne, la légende de Luc commence à peine à être secouée sur ses bases et - entre eux trois - les différences sont considérables. Migne ne travaille qu'à partir de documents écrits ou imprimés et ne fait pas de

²⁵ Kirchbaum (RP Engelberg), Lexikon der christlichen Iconographie, Herder, 1971

²⁶ Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Paris, Puf, 1960

différence entre le peintre et l'écrivain. Klein ne s'intéresse qu'au peintre, mais élargit l'enquête à l'ensemble des documents iconographiques disponibles, alors que Réau qui partage cette manière de voir les choses établit très nettement la différence entre le peintre et l'écrivain. Nous avons presque le sentiment que les auteurs convergent dans la manière dont ils s'opposent, mais la périodicité des matériaux qu'ils nous proposent, en tous les cas, va dans le même sens. Nous verrons que même Dorothée Klein qui feint de ne pas s'intéresser à l'écrivain est hantée par la figure de celui qui écrit - il n'apparaît pas dans son iconographie, mais il apparaît dans son texte - et nous ne pouvons qu'être frappé par ce désintérêt subit que les peintres manifestent au début du XVIIIe siècle pour le personnage de Luc : il porte aussi bien d'ailleurs sur le peintre que sur l'écrivain et - mieux que cela - simultanément sur les deux personnages. Tout se passe donc comme si les peintres avaient anticipé de plus d'un siècle et demi le discrédit que les historiens allaient faire porter sur le peintre... pour sauver l'écrivain. Dès le début du XVIIIe siècle, les peintres ne croient plus à la légende du peintre. Mais que peut-on dire du personnage ?

L'homme, sa vie, son œuvre et sa légende.

Né à Antioche (Syrie) Luc aurait reçu une éducation helléniste, puis une formation de médecin (*arte medicus*) et on admet qu'il du exercer avant d'être converti par saint Paul, de devenir son disciple et de le suivre dans la plupart de ses déplacements, jusqu'à la mort de ce dernier, en 64 ou 66²⁷. Leur première rencontre - et donc la conversion de Luc - aurait eu lieu à Troas en Asie mineure au cours du deuxième voyage missionnaire de l'apôtre des « Gentils » - vers 47 donc - et à partir de là, ils auraient continué ensemble à travers la mer Egée, jusqu'à Philippes, en Grèce, où Luc aurait pu s'établir. Six ans plus tard, au cours du troisième voyage de Paul, ils reviennent ensemble de Philippes à Jérusalem. Enfin Luc accompagne Paul lors de son dernier voyage de Césarée, siège du procurateur de Judée, jusqu'à Rome où ce dernier trouvera la mort, restant auprès de lui pendant toute la durée de sa captivité. C'est au cours de ce voyage, qu'ils auraient fait naufrage ensemble sur les côtes de Malte.

Après la mort de Paul, Luc quitte la capitale de l'empire et on ne sait ce qu'il devient ensuite. Certains veulent qu'il prêche et soit martyrisé en Achaïe (Grèce), d'autres²⁸ qu'il soit martyrisé avec André à Patras, d'autres enfin qu'il soit célibataire, écrive son évangile en Grèce, et meure à l'âge de 84 ans. On avance encore qu'il aurait vécu à Bithynie ou Alexandrie et qu'il serait mort de mort naturelle, ou encore qu'il aurait été martyrisé sous Domicien. Les « Prologues anonymes » révèlent que Luc n'eut jamais ni enfants ni épouse, et le font vivre en Béotie, où il serait mort. Moins précis, Grégoire de Naziance parle de la Grèce et retient avec d'autres que Luc y aurait été martyrisé, alors que saint Épiphane donne la Gaule pour le champ principal de son apostolat. Isidore de Séville le croira enseveli en Bithynie. Enfin, l'hagiographe Siméon Métaphraste (Xe siècle) le dira mort en Égypte. Cependant, il situera bien son tombeau en Achaïe et suivra l'opinion de saint Jérôme concernant « le transfert de ses reliques à Constantinople, sous le règne de Constance II (337-361) »²⁹.

Une tradition commune à toutes les églises - et qu'admettent aujourd'hui la plupart des critiques - lui attribue la rédaction du troisième évangile et fait également de lui l'auteur

²⁷ PL 4,14.

²⁸ Gaudence, PL 20,922.

²⁹ André Marie Gérard, Dictionnaire de la Bible, Paris, Laffont, 1989.

des Actes des apôtres³⁰. Cette tradition est attestée dès le IIe siècle par le canon de Muratori (ca 180) ainsi que par divers passages d'Irénée, l'évêque de Lyon (140-202) notamment dans son ouvrage Contre les hérétiques qui date de 178-188³¹. On en trouve encore trace chez Tertullien³² etc. Concernant la date de rédaction de cet évangile, des incertitudes subsistent, mais si certains la localise au début des années 60, la majorité des érudits la situe entre 80 et 90 après J.C.

Première grande chronique des débuts du christianisme principalement centrée sur le personnage de Paul, la paternité des Actes soulève davantage de difficultés. On aura fait prévaloir l'idée que si Luc en était le principal rédacteur, il n'était pas le seul. On aura également souligné une insuffisante information sur la vie de Paul notamment en comparaison des lettres de celui-ci³³. Mais aux yeux de la plupart des spécialistes - compte tenu de la théologie très nettement lucanienne d'Actes et du résultat des études de stylistique comparées - la difficulté n'est pas insurmontable, et pratiquement tous les commentateurs admettent aujourd'hui l'attribution d'Actes à Luc. La même incertitude que pour son évangile subsiste sur la date de rédaction : n'évoquant pas le martyr de Paul, on aura dit qu'elle était antérieure à 65. Évoquant la destruction de Jérusalem, on aura dit qu'elle était postérieure à 70. Initialement datés entre 62 et 67 les Actes des apôtres auraient été rédigés après 80 et sans doute composés entre 70 et 90. Dans l'un et l'autre cas, la tendance aura été de reculer les dates de rédaction ou de composition.

Évangéliste, Luc ne faisait pas partie du collège des apôtres et n'aurait donc jamais rencontré le Christ et cela était de nature à ternir son témoignage mais, plutôt que de révoquer la paternité de ses écrits, on aura tenté - au gré des enjeux théologiques dont ils devenaient le support - de modifier les traits du personnage, de le rapprocher ou de l'éloigner du Christ ou encore de réviser les dates de son témoignage. Personnage insaisissable, on aura avancé qu'il était un esclave élevé dans quelque famille gréco-romaine de la Méditerranée orientale ou encore un juif dont les écrits avaient été traduits de l'hébreu. On aura dit qu'il était l'un des 70 disciples envoyés par le Christ de par le monde, qu'il était au nombre des premiers disciples d'Emmaüs ou encore - selon une variante du Codex Bezae³⁴ - qu'il aurait fait partie de la première communauté chrétienne d'Antioche. Cela n'est pas impossible, mais contribue dans ce cas à l'éloigner du témoignage direct. Tous ces efforts, en fait, jamais n'aboutiront, sinon à obscurcir davantage les contours du personnage dont toutes les variantes décrivent - probablement - l'une des facettes imaginaires.

Pour ce qui nous concerne retenons ces quelques aspects sur quoi tout le monde semble s'accorder : Luc n'est pas un témoin oculaire et son écriture, marquée par la dualité (Évangile / Actes) et surtout par le passage de l'oral à l'écrit, se fonde sur un témoignage de seconde main. À nos yeux, son nom permet de faire fonctionner ensemble deux textes que l'historicité de son existence n'a pas à garantir. Voilà pour l'écrivain.

*

Le peintre soulève des difficultés autrement plus redoutables, et peut être symétriques : portraitiste de la vierge, il ne l'aurait jamais vue et là aussi, - à quelques siècles d'intervalle -

³⁰ Ac i,1

³¹ Irénée, Adversus Haereses 3,1,1 et 14,1-4.

³² Tertullien Contre Marcion, ca 200.

³³ Ga et 1-2 Co.

³⁴ en Act. 10,28.

on aura tout fait, pour le rapprocher d'elle. La tentative également aura échoué, mais historiquement, elle était moins risquée puisque - comme chacun sait - la vierge Marie devait survivre à son fils. L'hypothèse de la légende prévaudra et le parallélisme avec l'écrivain n'est pas entièrement justifié ; pendant très longtemps en effet le fait qu'il ait fait le portrait de la Vierge sans l'avoir jamais rencontré ne constitue pas une objection. L'intérêt porte justement sur la dissymétrie des situations, l'impact de l'objection d'autopsie et l'hypothèse du tiers, à exclure ou pas. Bien que sa rencontre avec la Vierge ait été plus probable que sa rencontre avec le Christ, la crédibilité de l'écrivain se soutient d'un tiers (Saint-Paul) dont il recueille la parole et qui la renforce, alors que la crédibilité du peintre l'exclut en le disqualifiant. Dans un cas, nous sommes dans un schéma de « oui-dire » permettant de conclure à la réalité, à l'historicité et à la véracité de la chose écrite. Dans l'autre nous sommes dans un schéma d'objection d'autopsie, et le fait que le peintre n'ait pas vu la Vierge, de ses propres yeux vu, exclut qu'un tiers ait pu la lui décrire. Simultanément, cela permet de conclure au caractère illusoire, légendaire et faux de la chose peinte. Alors qu'il s'agit d'un seul et même témoin (Luc) celui qui aura entendu ce qu'un autre lui disait mais sans rien voir (l'écrivain) l'emporte sur celui qui aura vu de ses yeux mais sans rien entendre (le peintre). À la charnière, et nous sommes au cœur de ce qui nous préoccupe, on fera prévaloir qu'il ait pu peindre la Vierge d'après un témoignage oral retranscrit par un tiers, soit le contraire d'une ekphrasis³⁵.

Il ne s'agit pas pour nous ici, on le comprendra facilement, d'instruire un procès en réhabilitation historique du peintre. Tout notre raisonnement s'accommoderait parfaitement de l'hypothèse du caractère légendaire, à la fois du peintre et de l'écrivain. Il s'agit simplement de souligner une dissymétrie en épousant les hypothèses de ceux qui l'ont construite, pour tenter de mieux la comprendre.

D'un point de vue strictement historique, mais on sait bien que la réponse ne viendra pas de là, l'impossibilité d'une rencontre entre Luc et la Vierge est loin d'être avérée. Nous savons combien il est périlleux de raisonner sur des indications de dates aussi mal garanties mais - même en nous fondant sur les grandes lignes de ce qui semble le mieux établi - la part du doute disparaît.

Préciser que Luc « avait été médecin » donne à entendre qu'à partir du moment où saint Paul l'aurait converti, il aurait cessé de l'être. Admettons - hypothèse minimaliste - qu'il n'ait pu être considéré comme tel avant l'âge de vingt-cinq ans. Dire qu'il aura été converti « après la mort du Christ » - soit dès 33 après J.C. - le ferait naître au plus tôt en 8, et mourir en 92 ; ajouter qu'il accompagne Paul en Troade en 51 - et la date est attestée à plusieurs reprises - c'est supposer qu'il est déjà converti ou - hypothèse maximaliste - qu'il vient à peine de l'être. Dans ce cas, il naîtrait au plus tard en 26 et mourrait en 110, soit un écart de 18 ans sur les dates supposées de sa mort. À la vérité, l'hypothèse d'une conversion suivant immédiatement la mort du Christ n'est pas compatible avec ce que l'on croit savoir des itinéraires de Paul ; par ailleurs il est plus probable que Luc ait immédiatement emboîté le pas de Paul après que ce dernier l'ait converti - plutôt que le contraire - et qu'à partir de là, ils aient voyagé ensemble. Dans une conversion, il s'agit toujours d'un schéma de rupture radicale. Dans ce schéma, tout porte à considérer que Luc naîtrait au début des années 20, qu'il côtoierait Paul des années 48 à 56, qu'il le retrouverait à Rome entre 58 et 61 et qu'à partir de là leurs destins se sépareraient. La date de la mort de Paul est une quasi-certitude. Ce

³⁵ Sur l'ekphrasis, cf, Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard, Le seuil, 1994.

sont ces années et les conversations avec Paul que Luc aura mis à profit pour rédiger son évangile et, dans ce schéma, rien n'interdit de penser qu'il ait pu rencontrer la mère du Christ.

Si nous prenons maintenant les choses par l'autre bout, la probabilité s'améliore en renforçant l'hypothèse. Pour la vierge Marie, il est dit qu'elle se serait fiancée à quinze ans avec Joseph déjà âgé ; ensuite elle se serait mariée avec lui puis qu'ils auraient habité ensemble. Après l'annonce de Gabriel, elle aurait attendu neuf mois pour mettre Jésus au monde. Disons qu'elle naît au mieux en 17 ou 20 avant son fils. Il est plus difficile d'établir la date de sa mort. Une chose est certaine, elle meurt après son fils et elle a donc déjà au moins cinquante ans ou plus. Pour que la rencontre entre Luc et Marie ait pu avoir lieu, il nous faudrait supposer au moins trente ans d'écart entre elle et lui. Dans le pire des cas, il l'aurait rencontrée à trente ans alors qu'elle en avait soixante. Nous verrons - il est vrai - que la réponse des peintres est immuable : c'est toujours un vieillard qui peint une jeune mère et les rôles sont donc inversés, mais l'hypothèse de la rencontre « réelle » n'est pas impossible même si - à partir de quarante ans - les hommes sont présentés comme des vieillards, alors que les femmes restent jeunes.

La conclusion s'impose : si les destructeurs de la légende, c'est-à-dire ceux qui l'auront désigné comme légende en construisant le mythe de l'impossibilité historique de la rencontre auront été sensibles à cet aspect des choses sans forcément avoir raison, ses promoteurs ne l'auront pas été, sans forcément avoir tort. Il faut donc que la nécessité de la rencontre se soit nouée puis dénouée sur un autre registre : celui de l'imaginaire. Cependant, il ne suffit pas d'évoquer le registre de l'imaginaire en donnant à entendre qu'il justifierait toutes les fantaisies en croyant s'exonérer de préciser de quel registre il s'agit exactement, ni comment il fonctionne. Tout comme le réel - et peut-être même de manière plus stricte - l'imaginaire obéit à des régularités. Cette remarque milite en faveur d'une re-élaboration imaginaire tardive de la « rencontre réelle », qui plongerait ses racines dans des dispositions autrement plus radicales et lointaines, suivie par une déréalisation de l'imaginaire de la rencontre. Commençons par là en respectant les étapes. Il aura d'abord fallu établir qu'il s'agissait d'une légende ; il aura fallu ensuite en localiser les origines, puis expliquer enfin comment elle avait pu prendre corps. Dans l'intervalle, nous l'avons vu, cela aura permis de remanier et de recomposer le champ de l'iconographie.

*

Sur le fait qu'il s'agisse d'une légende, on observe - depuis la deuxième moitié du XIXe siècle un remarquable consensus entre théologiens et historiens de l'art, ou des idées. Tout le monde aujourd'hui considère que saint Luc n'est pas l'auteur de ces tableaux dits « de La Vierge à l'enfant » dont on l'avait crédité au fil des siècles. Ce serait une erreur, une sorte de légende et - pour tout dire - un mythe : le mythe par lequel la chrétienté - après des succès divers et des débats tumultueux - serait parvenue à s'approprier cette image dont elle avait couru le risque de se priver, et dont l'apport n'était pas négligeable : pédagogiquement essentiel³⁶. C'est probablement vrai ; par la suite la supercherie aurait éclaté, la vérité se serait imposée et il serait devenu urgent de délester Luc d'un fardeau devenu d'autant plus encombrant qu'il risquait de compromettre la crédibilité de ses écrits. Les Vierges à l'enfant qu'on lui avait attribué auraient d'abord succombé à leur nombre devenu inflationniste, puis au discrédit général frappant le trafic des reliques, des indulgences et - plus particulièrement - l'usage liturgique des images réputées « miraculeuses ». Aujourd'hui cet aspect de la

³⁶ Sur la nécessité pédagogique de l'image, cf : Alain Besançon, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme, L'Esprit de la cité*, Paris, Fayard, 1994.

personnalité du saint a quasiment sombré dans l'oubli et la cause paraît entendue aussi bien de la part des historiens que des théologiens, dans l'indifférence la plus complète des peintres. Le thème ne mobilise plus et ne subsiste qu'à titre de « survivance » ou de curiosité.

Commençons par le démenti que les techniques modernes de datation des oeuvres auront largement contribué à crédibiliser. Louis Réau est catégorique : « *aucun des portraits de la vierge attribués à saint Luc ne peut être de lui. Le plus célèbre, qui est vénéré à Sainte Marie Majeure, dans la chapelle Pauline, est une madone byzantine du XIIIe siècle* »³⁷. Son homologue allemand, le R.P. Engelbert Kirchbaum dans son *Lexikon der christlichen Ikonographie*³⁸ lui emboîte le pas. André Marie Gérard est tout aussi catégorique, mais en fait remonter l'origine plus loin : « *Les oeuvres picturales les plus anciennes qui lui (saint Luc) aient été attribuées appartiennent à l'art byzantin du Ve siècle, et elles représentent la vierge Marie dont, vers l'an 400, saint Augustin déclarait : « nous ne connaissons pas son visage »* »³⁹.

Le Dictionnaire de spiritualité⁴⁰ ne dit pas un mot du peintre supposé, pas plus d'ailleurs que le Dictionnaire des religions de Paul Poupard⁴¹, ni le Dictionnaire de théologie catholique⁴². De même, Les personnages du nouveau testament de Renald Brownrigg⁴³ passe cet aspect sous silence et lorsqu'il est évoqué, c'est pour le récuser aussitôt : « *des légendes font de Luc un disciple de Jésus, ou l'un des compagnons d'Emmaüs ou encore le peintre de la vierge Marie* » (...) *une jolie légende veut qu'il ait fait le portrait de la vierge* »⁴⁴ etc... Le Dictionnaire illustré de la Bible fournit davantage de détails, mais le diagnostic est identique : « *une peinture de Marie sensée avoir été peinte par le médecin et évangéliste Luc se trouve dans l'église sainte Marie Majeure à Rome (...) en réalité cette œuvre fut peinte au XIIIe siècle* »⁴⁵. Seul à faire exception, dans son Dictionnaire d'Hagiographie Dom Baudot admet que saint Luc « *fut médecin de profession, et peut être peintre* »⁴⁶ mais il ne se prononce pas sur les toiles qu'on lui attribue. Ce « peut être » n'est plus ici que l'ultime concession à une croyance qui aura fait long feu mais dont nous ne pouvons nier qu'elle aura laissé des traces dans le réel.

Il est délicat de dater avec précision le début de ce discrédit d'autant que - selon les milieux professionnels et les confessions de chacun - il mettra pas mal de temps pour se dessiner, avant d'être admis ; les philosophes « éclairés » seront les premiers à combattre cette croyance ; les peintres chrétiens les derniers à la récuser. Bornons nous ici à localiser ce renversement - sans plus de précision - dans les dernières années du XVIIe siècle et les premières du XVIIIeme. Lorsqu'en 1690 le R.P. de Lagrange fait paraître son fameux Panégyrique de saint Luc, patron des peintres et sculpteurs⁴⁷ on sent bien que les croyances sont en train de basculer et qu'en quelque sorte, il se croit tenu de monter au créneau pour en défendre la crédibilité ; cinquante ans plus tard, lorsque Charles de Brosses dit le Président de Brosses, publie ses Lettres d'Italie, on a déjà le sentiment que le public auquel il les destine lui est acquis d'avance. Il nous fait part dans ses Lettres de l'extrême réserve que lui suggère

³⁷ Louis Réau *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Puf, 1960, p. 828.

³⁸ R.P. Engelbert Kirchbaum *Lexikon der christlichen Ikonographie* Herder, 1971, p. 120.

³⁹ André Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Laffont, 1989.

⁴⁰ *Dictionnaire de spiritualité* Paris, Beauchesne, 1976.

⁴¹ Paul Poupard, *Dictionnaire des religions* Paris, Puf, 1984, p. 970

⁴² *Dictionnaire de théologie catholique* Letouzey et Ané, Paris, 1926.

⁴³ Renald Brownrigg *Les personnages du nouveau testament*, Cie française de Librairie, 1991.

⁴⁴ *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Brepols, 1987, p.140

⁴⁵ *Dictionnaire illustré de la Bible* Paris, Bordas, 1990.

⁴⁶ Dom Baudot *Dictionnaire d'Hagiographie* Paris, Bloud & Gay, 1925, p.417.

⁴⁷ R.P. de Lagrange, *Panégyrique de saint Luc, patron des peintres et sculpteurs* Paris, 1690

tout ce que l'on « raconte » à ce propos et, lorsqu'on lui montre à Bologne l'une de ces fameuses madones que l'on attribuait à saint Luc, il est formel : « *il y en a plus de cent en Italie, mais on soutient que celle-ci est la bonne (...). J'ai trop de dévotion pour croire que ce soit là le vrai portrait de la vierge. On aurait mieux fait pour elle et pour saint Luc, de faire honneur à ce dernier d'une vierge de Raphaël* »⁴⁸. Il ne pensait pas si bien dire : non seulement - comme tout le monde sait - Raphaël est lui-même l'auteur de nombreuses Vierges à l'enfant, mais on lui attribue ou on attribue à son entourage, un Saint Luc peignant la vierge dont l'influence ne sera pas négligeable et dont la localisation sera symptomatique. Reste que l'appréciation esthétique l'emporte sur l'appréciation religieuse et la ruine de l'intérieur, la prolifération des originaux supposés faisant le reste ; le paradoxe serait alors que le patron de la corporation des peintres fut un mauvais peintre.

Pour une partie du public au moins la cause paraît donc entendue et cela correspond d'ailleurs à une décroissance vertigineuse de l'iconographie du saint, compatible il est vrai - et cela n'est pas indifférent même si cela peut paraître contradictoire - avec une recrudescence du patronage que son nom permet encore d'exercer dans l'expression des revendications corporatistes.

L'entreprise de déconstruction et de démystification de la Légende de saint Luc « portraitiste de la vierge » sera menée à terme par le XIXe siècle. Nous pouvons du reste en signaler les principales étapes. Elle est amorcée dès 1835 par Menghi d'Avrile avec sa Relation historique de l'image miraculeuse de la Sainte vierge peinte par saint Luc, vénérée à sainte Marie Majeure⁴⁹. Elle est reprise et poursuivie trente ans plus tard par Milochan avec La vierge de saint Luc à Sainte Marie Majeure⁵⁰. À la fin du siècle - lorsque le R.P. Hilaire fait paraître son ouvrage sur La madone de saint Luc devant l'histoire et la science⁵¹ la cause paraît définitivement entendue, y compris dans les rangs de l'église ; il s'agit davantage - notons le - d'une entreprise d'érudition écrite que d'une entreprise iconographique. Même si l'opération suscite des remous et des controverses, aucun démenti ne sera réellement apporté à ces travaux et personne n'essayera jamais vraiment de les récuser. Si la « croyance » - en quelque sorte - s'écroule d'elle-même c'est que - de longue date - la suspicion et le doute avaient déjà contribué à la disqualifier. Vestige d'une période révolue, elle est frappée de plein fouet par la réévaluation des données que fournit l'histoire naissante de l'art et elle subit - au même titre que les reliques - le sort qui leur était réservé.

Le fait qu'il s'agisse d'une légende étant établi, il ne restait plus qu'à tenter de comprendre comment elle avait pu prendre corps, se mettre en place, acquérir de l'autorité et finalement s'imposer comme un fait de croyance à peu près unanimement accepté dans les rangs de la chrétienté. Il ne suffit pas en effet de détruire une croyance en la désignant comme légende, encore faut-il rendre compte du fait qu'elle ait pu prendre corps, en localiser l'origine et veiller à ce que le vide qu'elle instaure ne soit pas pire que l'illusion dont elle tenait lieu.

Mais avant d'en venir là, comment ne pas voir que cette simple opération de partage entre la « réalité historique » de l'écrivain et « l'imaginaire légendaire » du peintre, rejetait des pans entiers de l'iconographie dans l'illusion pure et simple en versant au compte de

⁴⁸ Charles de Brosses, Lettres d'Italie, 1739.

⁴⁹ Menghi d'Avrile Relation historique de l'image miraculeuse de la sainte vierge peinte par saint Luc, vénérée à sainte Marie Majeure Rome, Paris, 1835.

⁵⁰ Milochan La vierge de saint Luc à sainte Marie Majeure, Paris, 1862.

⁵¹ R.P. Hilaire La madone de saint Luc devant l'histoire et la science, Paris, 1886.

l'erreur non pas un épisode parmi d'autres de la peinture chrétienne, mais celui qui - très exactement - avait servi d'emblème à son essor.

*

Pour ruiner la croyance et accréditer la légende, deux types d'explications auront été avancées : la première met l'accent sur le fait que l'évangile de Luc - contrairement aux trois autres - est celui qui fournit le plus de précisions et de détails sur la vierge Marie, et cela est incontestable. Le deuxième s'organisera autour d'une seule idée-force : l'erreur sur le Nom.

Concernant le premier argument, écoutons Anne Marie Lecoq qui le reprend à son compte : « *La mention de l'évangéliste comme peintre de la Vierge est apocryphe et apparaît dans les textes du VI^e siècle seulement. Elle est née pense-t-on de ce que l'Évangile de Luc est celui de la vie de la Vierge et de l'enfance du Christ et que, des quatre évangélistes il est le plus explicite, le plus descriptif. Il est peintre dans ses écrits en quelque sorte et l'on rejoint ici le thème de la peinture comme métaphore d'un style d'écriture. Les images les plus exactes de Luc sont donc, en somme, celles qui établissent un parallèle entre la rédaction des évangiles et l'art du peintre* »⁵².

C'est l'argument littéral, mais dont la crédibilité repose justement sur l'hypothèse d'un transfert - ou d'une simultanéité - de compétences qui est loin d'aller de soi. L'argument rend compte de cette proximité particulière entre la vierge et l'évangéliste, mais dont nous avons vu qu'elle venait de Paul - désigné par le fils comme son substitut⁵³ - mais il ne rend pas compte de ce passage de l'écriture à la peinture, tout en exigeant - pour le peintre - une immédiateté de relation qu'il n'exige pas pour l'écrivain. Plus exactement la métaphore du passage de l'écrit à l'image nous est donnée comme passage par la métaphore de l'écrit : à une écriture « imagée » correspondrait donc une image « littérale ». C'est également le point de vue d'André Marie Gérard : « *Une tradition beaucoup plus tardive et beaucoup moins assurée, fait de Luc un peintre. Elle ne semble guère fondée que sur son talent pour le portrait littéraire* »⁵⁴. On voit la difficulté : de la vierge ou de Luc - et notamment de Luc écrivain - quoi dans cette relation imposait que le second fut le « portraitiste » de la première et, mieux que cela, son portraitiste « exclusif » ? La légende - comme le rêve - ignore la contradiction et apporte des réponses aux propres incertitudes qu'elle suscite : « *la légende lui attribua bientôt la paternité de portraits authentiques du Christ et de la vierge. Selon la tradition, Luc aurait bien connu Marie dans les dernières années de sa vie, et celle-ci lui aurait confié des souvenirs, que les autres évangélistes furent incapables de rapporter* »⁵⁵. Nous reviendrons sur les portraits supposés du Christ qui soulèvent une tout autre difficulté, mais nous voyons le paradoxe : les conditions de crédibilité de Luc « comme peintre », ruinent de l'intérieur les conditions de crédibilité de son écriture sur laquelle cependant elles se fondent. Ce qui est battu en brèche ici, c'est bien l'exclusivité du témoignage paulinien et le fait que - évangéliste ayant rencontré la vierge - Luc eut forcément compté au nombre des apôtres, à moins qu'il n'ait fallu que sa propre parole soit occultée pour qu'ultérieurement il se constitue comme peintre.

⁵² Anne Marie Lecoq op. cit. pp 76 à 79 et notes de 40 à 60.

⁵³ Sur la signification du Christ désignant Paul comme celui qui le remplacera auprès de sa mère, cf : France Quéré, Marie, Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

⁵⁴ André Marie Gérard, op. cit.

⁵⁵ Dictionnaire illustré de la Bible, Paris, Bordas, 1990.

La deuxième explication - de type historique - met l'accent sur une confusion de Nom et fait surgir une homonymie pour l'escamoter ensuite. Attribués à Luc par erreur, tous les portraits de la vierge que l'on supposait être de lui seraient en fait l'œuvre d'un certain Luca, peintre florentin du IXe siècle que sa ferveur particulière avait fait surnommer « Il Santo ». Une fois le souvenir de cet homme effacé, l'engouement populaire pour le culte marial aurait permis de créditer saint Luc d'une œuvre qui n'était pas la sienne.

Si l'on désire ne consulter que l'opinion commune qui prévalait alors, le *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* de Bouillet présente à cet égard un double avantage : ayant la prétention d'être le reflet du savoir le plus communément admis à son époque, il n'entre pas dans les controverses d'écoles, qu'il tranche. Publié en janvier 1855 il se situe assez bien à la charnière où - à nos yeux - la croyance paraît avoir définitivement basculé. La méthode positiviste - dont nous sommes toujours tributaires - est simple : elle consiste à faire le partage entre le réel et l'illusoire, l'illusion étant toujours versée au compte d'une confusion des faits ou des personnes. Ainsi nous aurions bien d'un côté l'évangéliste - réel celui-là - et de l'autre le patron des peintres : un personnage bien réel à nouveau mais distinct du premier. La « fantaisie » - où comme chacun sait - la fable trouve ses racines aurait consisté à les confondre et la légende se serait établie au bénéfice d'une confusion. À l'article Luc (saint) on trouvera toutes les précisions permettant de dissiper cette erreur : « *une tradition erronée attribue à saint Luc le talent de la peinture (voy. Luca). On l'honore le 18 octobre, il a pour emblème le bœuf* ». Ici non seulement le peintre est dénié comme tel, mais toute mention au portrait de la Vierge a disparu. L'article Luca est là pour y surseoir. On se reporte bien évidemment à l'article « Luca » et notre perplexité ne fait que s'accroître : ce dernier n'est défini que négativement, comme objet de la confusion qui l'oppose à Luc et tout se passe comme si nous avions affaire à un personnage construit de toutes pièces, pour les besoins de la cause. En reculant l'échéance, l'hypothèse ultérieure de l'anonymat byzantin sera de toute évidence beaucoup plus facile à manier : « *Luca : dit, il Santo Luca, peintre florentin du IXe siècle, embrassa la vie religieuse et se distingua par sa piété. Il est l'auteur des tableaux de La vierge avec l'enfant Jésus que l'on voit à Bologne et à Rome, et que quelque uns, trompés par la ressemblance du nom, ont attribué à Saint Luc l'évangéliste* ».

Autrement dit un mythe chasse l'autre, mais la structure du second est tout à fait intéressante puisqu'il s'agit d'une « ressemblance de nom » (homonymie) évoquée en lieu et place d'une ressemblance d'image. Inutile de préciser que ce San Luca a totalement disparu aujourd'hui de l'histoire de la peinture, comme il a disparu de l'histoire des saints, sans que le problème ne soit résolu pour autant, et il ne l'est d'ailleurs toujours pas. Le Guide iconographique de la Bible et les saints - publié en 1990 - le reconduit mot pour mot : « *une légende du VIe siècle présente Luc comme l'auteur d'une série d'icônes de la Vierge. On a donc vu en lui le peintre par excellence* »⁵⁶. Outre que cette légende n'est jamais évoquée en tant que telle et qu'il faille, en quelque sorte, renforcer le caractère légendaire de la légende, à aucun moment la question n'est soulevée de ce que l'on pourrait désigner ici comme la vérité du mythe ou la rigueur de l'imaginaire.

Nous ne savons par où prendre les choses tant elles paraissent aller d'elles-mêmes pour s'annuler ensuite mutuellement : c'est non seulement de cette période que date l'idée de l'origine byzantine des portraits de la Vierge attribués à saint Luc que l'on verse désormais au registre obscur de l'anonymat, mais également l'idée d'une origine identique, bien que plus tardive des premières images représentant Saint Luc peignant la vierge. Les plus

⁵⁶ G. Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, Guide iconographique de la Bible et les saints, Paris, Flammarion, 1990 p. 222.

anciens portraits attribués à saint Luc dateraient des Ve et VIIe siècles alors que les plus anciennes images le représentant en train de peindre la Vierge dateraient des VIIIe et IXe siècles. La légende aurait pris corps dans l'intervalle - c'est-à-dire dans la tourmente de la querelle des images - la seule difficulté consistant dès lors à en localiser les sources. Tout se passe comme si - après avoir été suscité de toutes pièces - il était devenu nécessaire que ce San Luca disparaisse dans l'anonymat pour que les oeuvres dont on le créditait, à leur tour, y retournent. À nouveau, bien évidemment, une légende chasse l'autre, mais Dorothee Klein⁵⁷ se satisfera de ce schéma, qui n'est que la réactivation d'une source légendaire qui dans l'intervalle avait sombré dans l'oubli.

Sans doute aura-t-il fallu qu'entre l'attribution des tableaux à l'évangéliste et l'attribution byzantine anonyme, l'hypothèse de l'homonymie remplisse son rôle de colmatage - c'est-à-dire de « bouche-trou » - afin de préparer un retour en force de l'évangéliste, mais à titre bien « réel » cette fois. L'église désormais revendique sa propre légende et - pour faire le lien - un peintre qui ne fut pas moins qu'un « saint », ou le contraire, était le minimum requis. Reste ce « Florentin du IXe siècle » et là il y a symptôme. Pourquoi Florence et pourquoi le IXe siècle ? Le IXe siècle correspond nous l'avons dit à l'issue de la querelle dite « des images » et probablement à la période au cours de laquelle aura pris consistance la légende : il ne faut pas l'exclure. Simultanément, et dès cette période, Florence se constitue comme le centre mythique de la renaissance picturale ; l'hypothèse d'un précurseur prestigieux permettant de télescoper le temps avec l'espace était tout à fait concordante avec ce schéma.

Ultérieurement, dans le savoir le plus communément disponible tous ces éléments vont s'amalgamer et nous les retrouvons aujourd'hui - par exemple - dans les « Guides bleus ». Ainsi, à Rome, sur l'autel de lapis-lazuli et d'agate de la chapelle Pauline de l'église Sainte Marie Majeure qui est une basilique libérienne - et la quatrième des basiliques patriarcales - la vierge dite byzantine est donnée « *comme une œuvre du IXe siècle (peut être du XIIIe) que la légende attribue à Saint Luc* »⁵⁸. Même observation pour Bologne, et même continuité où l'on vénère cette fois, dans le sanctuaire de la Madona di San Luca, un tableau de la vierge « *attribué à saint Luc et qui aurait été rapporté de Constantinople par un pèlerin du XIIIe siècle* »⁵⁹. Le ton et le conditionnel indiquent bien qu'il s'agit d'une légende, l'hypothèse de Luca a disparu, l'origine byzantine est maintenue, quant aux dates, elles concilient les sources.

*

Malgré la discussion par D. Klein des données fournies par Dobschutz - et peut être même à cause d'elle - les sources de la légende demeurent mal identifiées. Sur la question de savoir qui a forgé la légende de Luc peignant la vierge, dans quelle circonstance elle a été élaborée et quelle nécessité il y avait à ce qu'elle le fut, l'enquête - soyons net - reste entièrement à reprendre. Bornons nous ici à dégager les grandes lignes de ce que l'on croit savoir.

Si comme nous l'avons dit, la crédibilité de la légende de Luc « portraitiste de la vierge » commence à s'effriter au début du XVIIIe siècle pour recevoir un coup fatal au siècle

⁵⁷ Dorothee Klein op. cit. 1933.

⁵⁸ Guide Bleu, Rome, p. 168.

⁵⁹ Guide Bleu, Italie du nord, p. 231.

suisant, tout au long de la renaissance, on y croit dur comme fer. À la fin du seizième siècle, dans son *Traité de l'art de la peinture*, Lomazzo ne laisse planer aucun doute : « nous avons à révéler l'évangéliste saint Luc qui nous a laissé, de sa main, le portrait de la vierge Marie, avec son fils dans les bras »⁶⁰. À la fin du XVe siècle c'est-à-dire au début du quattrocento, la croyance semble déjà solidement établie. Ainsi, dans son introduction au Livre de l'art (1398), Cennino Cennini, évoque le patronage de « *Saint Luc l'évangéliste, premier peintre chrétien* »⁶¹. Premier ouvrage technique écrit en langue vulgaire - à la charnière de la période médiévale et de la Renaissance - et donc postérieur au saint Luc provenant de l'école de Bernardo Daddi, l'ouvrage exercera une influence considérable. Admise au sud, la croyance l'est également au nord et, dans l'intervalle, tous les témoignages concordent.

Une chose est certaine : à la fin du quatorzième siècle la croyance selon laquelle Luc aurait fait le portrait de la Vierge paraît unanimement accepté par tous, mais un siècle et demi plus tôt ce n'est pas le cas et la question semble faire - depuis le début du douzième siècle - l'objet d'un débat d'experts. La publication de La légende dorée par Jacques de Voragine constitue un moment charnière.

Dans le chapitre 154 de la Légende Dorée consacré à Saint Luc évangéliste en date du 18 octobre Jacques de Voragine (1250) n'en dit mot, reportant une partie de l'incertitude au chapitre consacré à saint Grégoire. Il ne fournit aucune date, minimise les éléments biographiques et surtout il ne fait pas mention du patronage que Luc exercerait sur les peintres, se bornant à évoquer l'un des quatre rédacteurs des Evangiles et sa quadruple « ordination » en mettant très largement à contribution les témoignages de Jérôme. En fait cela n'est pas tout à fait exact et il nous faut nuancer davantage. Le chapitre comporte deux parties : la première, fondée sur le témoignage de Jérôme nous instruit sur les « quatre faces » du rédacteur du troisième évangile ; la seconde qui se fonde sur « L'histoire d'Antioche » évoque l'apparition du saint à un religieux de cette ville : « *certain religieux, qui priait, la nuit, dans l'église Sainte Marie à Tripoli, vit apparaître un homme tout vêtu de blanc et rayonnant de lumière. Et cet homme interrogé, dit qu'il était saint Luc* ». Peut-on sérieusement imaginer que si Luc avait déjà commencé à exercer une quelconque tutelle, cela eu échappé à notre témoin ? C'est d'autant moins probable que - chaque fois que l'occasion se présente pour un saint quelconque - l'auteur en fait état.

De plus, et en dehors du chapitre qui lui est spécialement consacré, si la plupart des références à Luc se bornent à citer l'un ou l'autre passage de son témoignage évangélique, il y a à cela au moins trois exceptions : d'abord nous apprenons que Luc aurait été le témoin du martyr de Paul, mais savions déjà qu'il avait partagé sa captivité. Nous apprenons ensuite que - à l'article de la mort - Marthe aurait demandé qu'on lui lise le passage de la passion du Christ dans l'évangile de Luc. Enfin - et c'est le seul passage où nous trouvons une telle mention - la peinture de sainte Marie majeure est évoquée, mais dans le chapitre consacré à saint Grégoire. Ainsi, « *La peste continuant à sévir, il (Grégoire) ordonna que, le jour de Pâques, on promena en procession, autour de la ville, l'image de la Sainte vierge que possède l'église de sainte Marie Majeure, et qui fut peinte, dit-on, par saint Luc, aussi habile dans l'art de la peinture que dans celui de la médecine. Et aussitôt l'image sacrée dissipa l'infection de l'air* »⁶². Nous sommes donc dans un contexte miraculeux auquel l'expertise médicale de Luc n'est probablement pas étrangère.

⁶⁰ Lomazzo *Traité de l'art de la peinture* (1584), cité par Pommier, p.159.

⁶¹ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, traduction critique, commentaires et notes par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991, p.35.

⁶² Jacques de Voragine, *Légende dorée*, Paris, Seuil coll. Point, 1998, chap. 46, p. 168.

Vivant dans la deuxième moitié du VI^e siècle (ca 540-604), pape et considéré avec Augustin, Ambroise et Jérôme comme l'un des quatre pères et docteurs de l'église latine, Grégoire le Grand n'est pas n'importe qui, et sa décision se situerait en 590 au moment où la peste sévissait dans Rome, que le Tibre débordait et que l'on pouvait raisonnablement craindre le pire⁶³. Mais rien n'indique - de sa part - qu'il ait cru que cette image ait été peinte par Luc⁶⁴ ni que - à son époque - quiconque ait pensé que cette image ait été peinte par lui. On sait en revanche que « vers la fin du VI^e siècle », Grégoire reçut à Rome, la tête de saint Luc à titre de relique⁶⁵ et que la réputation de Luc en tant que médecin n'a jamais été remise en cause. Une image « peinte par lui », tout autant qu'une « image de la vierge », et sans doute leur conjonction expliquerait qu'il y ait eu recours dans un contexte d'épidémie de peste. Nous retrouverons Jérôme car c'est sur ce texte que se fondent ceux qui font remonter la légende au VI^e siècle. En revanche une chose est certaine : cet usage du « dit-on » par Voragine («*qui fut peinte, dit-on, par saint Luc*») exprime bien une réserve qu'il fait sienne, que tout le monde dans son entourage semble partager et qui nous situe bien au cœur du « ouï-dire », de la rumeur et de la suspicion. Nous avons vu qu'un siècle et demi plus tard, Cennini Cennino ne la partageait plus et affirmait sans l'ombre d'une hésitation que saint Luc était bien « le premier peintre chrétien ».

Du reste il suffit de questionner les contemporains de Voragine - à l'autre extrémité de l'éventail de l'opinion - pour recueillir un son de cloche identique. Dans son Livre des sentences (1260), saint Bonaventure rapporte le point de vue de Jean Damascène (formulé vers 730) selon lequel ce dernier aurait « *oui-dire que Luc peignit (ou alors aurait peint) le seigneur et sa mère* »⁶⁶. Non seulement il en fait état comme d'une rumeur mais il prête à celui à qui il l'accorde, de le reconnaître également. On connaît Jean Damascène. Vivant au VIII^e siècle et auteur de la très fameuse *Dialectique* inspirée d'Aristote, ses interventions - avec celles de Théodore Studite - auront été déterminantes dans l'issue iconophile de la querelle dite « des images ». S'il avait disposé de certitudes concernant Saint Luc, nous pouvons être certain qu'il en eut fait état.

L'hypothèse la plus probable serait que de 1250 à 1400 nous passions d'une rumeur à une certitude en faisant l'économie d'une légende et que - pour se constituer en tant que tel - ce groupe social que l'on ne désigne pas encore comme étant celui des « peintres » ait dû en passer par là pour construire sa propre autonomie. De nombreux éléments militent en faveur de cette hypothèse.

Or, pour des raisons qui restent encore obscures, ce débat se présente comme la réactivation - mais sur de nouvelles bases - d'un débat plus ancien qui s'était noué en Orient entre le VII^e et le VIII^e siècle. Là, nous avons un premier paradoxe : alors que dans cette querelle les principaux animateurs et théoriciens iconophiles de l'image (Théodore Studite, Jean damascène, saint Nicéphore, Photius...) n'accordent pratiquement aucune importance à Luc et peuvent même ne pas l'évoquer, ceux qui lui accordent de l'importance passent alors inaperçus. Nous ne les connaissons qu'à travers les compilateurs qui - entre le XII^e et le XIII^e siècle - en réactivent le souvenir : à cette époque, Luc n'est pas au centre des débats. C'est en vain que l'on chercherait dans les trois Discours contre ceux qui rejettent les images de Jean

⁶³ Grégoire le Grand Homélie sur l'évangile I,35.

⁶⁴ P. Batiffol, Saint Grégoire le grand, Paris, 1928.

⁶⁵ En 356, Constantin fit transférer les reliques de Luc de Thèbes en Béotie, à Constantinople où elles furent plus tard conservées dans l'église des apôtres.

⁶⁶ Oratio ad Const. Cabalinum, in : Lichtenstein, La peinture, Larousse, Textes essentiels, 1995, p. 111.

Damascène (730) la moindre allusion à Luc. On n'en trouvera pas trace non plus dans le *Breviarium Historicum* du patriarche Nicéphore (+828), pas plus que dans l'*Antirrheticus* de Théodore Studite (753-826). Au cours de cette période tout se focalise autour de l'image du Christ et c'est probablement à juste titre que Christoph Von Schönberg la questionne uniquement sous cet angle⁶⁷.

Mais il y a mieux que cela : de manière tout à fait symptomatique, Dobschutz sur lequel Doréthee Klein prend appui⁶⁸, et qui date l'origine de la légende de Luc du VI^e siècle, se fie à la mention que fait Nicéphore Calliste du témoignage d'un certain Théodor Lector Agnanostès qui vers 530 - « *pour la première fois* » - l'eut évoqué. Depuis on lui a emboîté le pas. En cherchant bien nous trouvons encore la trace de ce Nicéphoros Callistes Xanthopulos moine et historien grec - mort vers 1350 - qui aura laissé une *Historia Ecclesiastica* en 23 volumes allant jusqu'à l'année 610. Elle sera rééditée au XVII^e siècle à Paris dans une traduction latine de Lange⁶⁹ et il s'agit probablement d'un témoin important de ce que nous avons désigné plus haut comme la réactivation médiévale du débat (XIII^e) mais il n'y a que chez lui que nous trouvons la mention de ce personnage⁷⁰. C'est sur cette source qu'en 1570, dans son *Traité des saintes images*, Molanus va s'appuyer : « *que saint Luc ait peint son image, ce n'est pas Nicéphore ni Siméon le Métaphraste qui en sont la source, mais Théodore le lecteur qui, mille ans auparavant, s'en fait l'écho en disant dans le début des Collectanea : De Jérusalem, Eudocie envoya à Pulchérie, l'image de la mère du Christ qu'avait peinte l'apôtre Luc* »⁷¹. Par la suite il fournit trois autres références : le Pontifical de Grégoire III, les Conciles de Germain évêque de Constantinople et ceux de Théodore Eliote⁷².

Concluons : l'origine n'est jamais rien d'autre que la mention écrite la plus reculée - souvent unique et parfois perdue - que nous trouvons dans une source écrite qui elle-même se dérobe et qui pour cette raison ne cesse de trahir son objet jusqu'à disparaître sans que nous ne parvenions jamais à lui assigner un statut. Dès lors elle acquiert la consistance d'un fantasme : la légende se forge autour de l'origine impossible d'une lettre qui défaille, alors que l'image est là.

Dorothee Klein elle-même le déplore - « *als ältester Zeuge für die Malergeschichte des heiligen Lukas wird immer und immer wiederaufgerufen* »⁷³ - mais elle reprend sur ce point le témoignage du Lecteur cité par Dobschutz. Eudokia (peintre de Théodosius II vers 401- 460) aurait rapporté à la princesse Pulcheria, de son voyage à Jérusalem, une image de la Vierge que l'évangéliste Luc aurait peint de son vivant : « *ein Marienbild des Lukas wäre zu Lebzeiten der Gottesmutter entstanden* ». Tous les témoignages ultérieurs s'accorderont sur ce point et cette image sera identifiée plus tard soit comme étant l'icône de la Vierge du monastère Hodegon où elle restera jusqu'au début du XIII^e siècle⁷⁴, soit comme étant l'icône du monastère Théotokos. Sur ce point, les avis divergent. Mais tout le monde s'accorde au départ pour qu'il n'y ait qu'une toile sans vertu particulière, le consensus finissant par s'établir sur le fait qu'il puisse y en avoir plusieurs, et que la plupart soient miraculeuses.

⁶⁷ Christoph von Schönberg, *L'icône du Christ*, Fribourg, Ed. Universitaires, 1976.

⁶⁸ Ernst von Dobschutz, *Christusbilder : Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899.

⁶⁹ Nicéphore Calliste, *Historia Ecclesiastica*, Paris, Fronton du Duc, 1630, 2 vol. in fol. Trad. latine de Lange.

⁷⁰ Elle se trouve aussi chez Jean Damascène : « *Ad Theophilum Imperatorem* » (MPG 95,350) mais il s'agit d'une reprise.

⁷¹ Molanus, *Traité des saintes images*, t1, Paris, Cerf, 1996, p.149. La référence dans Migne est PG 86, Coll. 166a.

⁷² Les références en sont respectivement, PL 128 coll. 1027 ; Mansi XIII, coll. 609c, session IV et Mansi XIII, coll. 648a.

⁷³ Dorothee Klein, op. cit. p.8

⁷⁴ Dorothee Klein, op. cit. note 11.

N'entrons pas dans les variantes dont la principale consistera à dire que La Vierge elle-même aurait peint cette image et l'aurait offerte à Luc : un autoportrait donc, dont Luc eut été le « copiste ». Nous en trouverons plus tard un écho différé dans l'historiographie positiviste. Ce qui nous frappe au cours de cette période, c'est le peu de prestige des sources évoquées et le fait surtout qu'elles n'interviennent pas au cœur de cette « querelle » dont on connaît par ailleurs les enjeux, l'âpreté et les rebondissements. De toutes les sources répertoriées par Klein seul Théophanès est mentionné par Schlosser⁷⁵ alors que ces deux ouvrages, tous deux écrits en allemand, sont sensiblement contemporains. Cela fait ressortir, par contraste, le peu d'intérêt que les ténors de ce débat accordent à saint Luc et à son portrait supposé de la Vierge à l'enfant.

Il est vrai en revanche, et ce n'est sans doute pas le fruit d'un hasard, que l'une des sources principales, le *Discours contre Constantin Kabalinos* (ca 750) aura été attribué par erreur à Jean damascène⁷⁶ alors que l'autre, également anonyme - le *Theodori Studitae Vita* - se présente comme une réélaboration tardive (ca 940) de la vie du Studite⁷⁷. L'homélie 17 de Photius - patriarche de Constantinople vers 850 - sur *l'Inauguration de l'image de la Vierge à l'enfant à sainte Sophie*, ne mentionne pas la paternité de saint Luc⁷⁸. Seul le *Menologium* de Basile II - qui mentionne Luc - le désigne simplement comme « *médecin et peintre* » sans évoquer le portrait de la Vierge. Il est probable que la question de l'authenticité aura éclipsé celles des vertus qu'on lui prêtait ; que le problème de la légitimité de l'image n'aura pas permis que se pose celle de son attribution, et que la légende de l'attribution aura été forgée pour renforcer celle de la légitimité alors que tout se jouait ailleurs, précisément autour de l'incarnation et de l'hypostase.

Il nous faut ici - vraisemblablement - aménager la possibilité d'une période de latence ou de transition au cours de laquelle la légende aura été colportée ou interpolée par les uns ou par les autres, mais sans cristalliser de véritables enjeux doctrinaux, ni corporatifs. Cela s'étend en gros des premières années du XIIe siècle, jusqu'à la première moitié du XIVE. En deçà, rares sont ceux qui s'en préoccupent réellement. Au-delà la cause commence déjà à être entendu, la croyance est établie et elle ne fait que se renforcer ; c'est également dans la première moitié du XIVE siècle que l'on observe les premiers regroupements de peintres sous la bannière de saint Luc. Il faudrait faire ici la part des récits de voyage qui vont faire le lien entre Byzance et Rome - nous allons les retrouver intact dans les guides à l'usage des voyageurs et des pèlerins - et les distinguer des élaborations proprement doctrinales ou liturgiques, qu'à leur tour, il nous faut distinguer des travaux « d'historiens » et - plus généralement - de cette littérature merveilleuse dont la Légende dorée va incarner le succès croissant. Le fait que tous ces éléments convergent dans le même sens, ne veut pas dire que leur statut en soit équivalent.

Lorsqu'en 1350, le pèlerin russe Antoine de Novgorod évoque le portrait de la Vierge se trouvant au couvent Théotokos de Constantinople, il ne fait que renouer avec ce que l'on trouvait déjà dans les notices éditées du temps du patriarche Germanus, et auxquelles ce dernier avait donné tout le poids de son autorité dans son *Discours à Léon l'Isaurier* (ca 720)⁷⁹. Il plaide l'authenticité, l'attribution, les vertus et l'origine : l'image aurait été réalisée

⁷⁵ Von Schlosser Julius, *La littérature artistique*, trad. De l'allemand par Jacques Chavy, préface d'André Chastel, Paris Flammarion, 1984

⁷⁶ Migne PG 95, 320ff.

⁷⁷ Migne PG 99, 177ff.

⁷⁸ publiée par C. Mango *The homelies of Photius, Patriarch of Constantinople*, *Dumbarton Oaks Studies II*, 1958 ; se trouve également dans Migne P.G CII, p. 563 ; mentionnée par Schlosser op. cit. p. 55.

⁷⁹ Migne PG 110

à Jérusalem du vivant de la Vierge, par saint Luc et elle serait miraculeuse. En tant que voyageur, il ne dit rien d'autre que ce que nous trouvons déjà dans *l'Histoire d'Orient de 1258 à 1308* de l'historien byzantin Georgios Pachymeres (1242-1310) et dont Nicéphore Calliste - autre historien, mais grec et au même moment - faisait remonter le premier témoignage, nous l'avons vu, au début du VI^e siècle. Nous sommes toujours en Orient, mais il y a longtemps que le centre de gravité de la question s'est déplacé vers Rome et l'occident. Au début du XIV^e siècle et en Allemagne, la Vie des saints d'Hermann Von Fritzlar témoigne dans le même sens en faisant explicitement le lien entre Rome et Constantinople : par un curieux concours de circonstances, on tente alors d'expliquer que l'image que l'on trouvait à Sainte Marie majeure provenait en fait de Constantinople, où elle se trouvait bien antérieurement à son départ de cette ville. Comme on voit, la question de l'unicité ou de la multiplicité à laquelle est suspendue celle de l'authenticité et de l'attribution, tente d'être tranchée dans un débat sur les origines qui reproduit entre Rome et Constantinople, celui qui déjà avait eu lieu entre Constantinople et Jérusalem. Le contenu des notices publiées à Constantinople par Germanus, nous le retrouvons tel quel - mais transposé - dans les *Mirabilia Romae* que l'on édite à Rome à partir de 1375 et qui - à partir de là - vont faire dans toute l'Europe l'objet de traductions régulières, dont le succès ira croissant. Elles s'adressent aux pèlerins, décrivent le lieu, ce qu'ils y trouveront, son histoire et ses vertus. Mais là tout est déjà joué, ou en partie. Lorsque Petrus Natalibus - mort en 1406 - publie son *Catalogus Sanctorum*, ce qu'il nous dit de Luc parviendra intact jusqu'à la fin du XVII^e siècle : « *la représentation de l'image de Luc était devenue visiblement si vivante qu'on la vénérât conjointement avec les saintes icônes* ». Le témoignage en Hollande de Jean de Tournai⁸⁰ ou celui - la même année (1487) en Allemagne - de Johannes Gilemans⁸¹ ne font que fournir la mesure de son élargissement européen, mais il y a déjà longtemps que Van der Weyden a peint sa célèbre toile.

Tout nous porte donc à penser qu'entre 1250 et 1350 s'appuyant en partie sur des propos autorisés mais furtifs (Thomas d'Aquin / Bonnaventure) mais surtout sur une rumeur dont on ne cessait de réactiver les sources - à la charnière donc de l'élaboration doctrinale et de la littérature merveilleuse - la légende de saint Luc peintre de la Vierge aura été construite pour répondre à des nécessités de corps. Or, les premières grandes toiles représentant saint Luc peignant la Vierge datent de la première moitié du XV^e siècle et viennent de Hollande, mais déjà - si l'on peut dire - la croyance s'est instituée, le nom de saint Luc régit des pratiques professionnelles et les peintres se reconnaissent en lui.

En toute rigueur, les premiers regroupements de peintres à l'enseigne de Saint Luc puis les premières images le représentant en train de peindre la Vierge devraient apparaître comme un effet de la croyance et non pas le contraire. Il aura d'abord fallu que la croyance prenne corps puis que les peintres se reconnaissent en elle avant qu'ils n'évoquent le patronage de Luc et qu'ils le représentent dans l'activité qui leur était familière. Cela tombe sous le sens. Or, une proposition en apparence aussi simple pourrait bien dissimuler de redoutables embûches ; elle suppose en effet une conscience et une identité de groupe déjà bien constituée, cristallisée autour d'un savoir faire stabilisé, exclusive de tout savoir faire connexe ou mitoyen, bref tout un ensemble de règles de légitimation et de reconnaissance, d'arbitrage et de transmission des compétences caractéristiques de l'exercice du « métier », et cela est loin d'aller de soi. C'est d'ailleurs l'un des enjeux de la période que nous considérons ici que d'en fonder les conditions de possibilité. L'évolution des structures de la profession confirme ce diagnostic et soulève la délicate question des disparités géographiques.

⁸⁰ Edité par von Didron dans les « *Annales archéologiques* » tome 22, p. 93

⁸¹ *Novale Sanctorum*, Ed. « *Subsidia Hagiographica III* » Hagiographii Bollandiani, Bruxelles 1895, p. 445, n° 30, p.286

Confréries, corporations, guildes et Académies : le patronage de Luc.

On connaît la logique de ce patronage ou de cette recommandation particulière dont se prévalaient au moyen âge les membres de la plupart des corps de métier : un saint - choisi et retenu pour les compétences dont la légende le créditaient et que tout le monde s'accordait à lui reconnaître - chapeautait en quelque sorte l'exercice d'un savoir-faire. On s'adressait à lui pour lui demander aide et protection, un culte et une dévotion particuliers lui étaient réservés, il était reconnu tout à la fois comme un modèle à suivre, un intercesseur auprès de la divinité et le garant du bon fonctionnement interne de la profession, lié à la défense de ses intérêts de corps. Augustin par exemple était le « patron » des imprimeurs et des théologiens, Jérôme celui des théologiens et des érudits, saint Luc va patronner les peintres.

Sans entrer dans le détail de tout cela, on observe alors une répartition technique des tâches entre la confrérie et la corporation. La corporation favorise la transmission familiale des savoir-faire, élève des barrières à l'entrée de la profession et arbitre les différends. La confrérie régie et prend en charge les funérailles, organise l'entraide mutuelle et légifère sur les convictions. De l'une à l'autre, les interférences sont fréquentes et c'est souvent le même saint qui patronne les deux, mais attachons nous aux structures du métier.

Tout au long du Moyen âge et au-delà, l'atelier et la corporation régissent la reproduction de la profession et l'existence de ceux qui s'y consacrent. Pour ce qui concerne les peintres, au sein de l'atelier - et depuis l'apprenti jusqu'au maître reconnu par tous comme tel - la division technique du travail épouse la hiérarchie et le prestige des tâches dans le cadre d'une activité artisanale globalement disqualifiée au plan social comme « manuelle ». Le renouvellement interne l'emporte sur les recrutements extérieurs souvent modestes (artisans, paysans, commerçants...) et les apprentissages « sur le tas » - par transmission directe des savoir-faire, des procédés et des compétences - sur les savoirs formalisés ou théoriques. Que le nombre en soit ou non réglementé, la boutique (bottega) peut regrouper entre trois et une vingtaine de personnes, assistants, compagnons ou apprentis (garzoni). Le voyage et le tour des ateliers réputés fait partie de la formation initiale, que relaie ultérieurement le hasard des chantiers et des commandes : gradation progressive des savoir-faire pratiques, visites d'ateliers, échange d'expériences communes et dialogue interne ou avec les commanditaires. Nous avons là sans doute la base de la formation initiale et l'explication de la très forte cohérence de conception et d'exécution qui existeront au sein d'un même atelier. Ce que l'on croit et ce que l'on a entendu dire prime sur ce que l'on sait pour l'avoir lu. L'évolution des structures de l'atelier vers un schéma de « fabrique » et le passage de la boutique artisanale à la petite entreprise de biens culturels ne modifie pas fondamentalement ce modèle.

Qu'ensuite la logique de la « fabrique » ait été de faire l'impasse sur la formation des jeunes pour la confier à d'autres, de recruter à un niveau plus élevé, de s'aliéner des charges et privilèges, d'éliminer les concurrents étrangers tout en aménageant la concurrence locale, puis de s'attacher les services de graveurs ou encore de propagandistes lettrés, tout cela ne modifiera en rien le rapport que l'on entretenait avec la chose écrite : tout à la fois de fascination et de distance critique. Tout va se jouer ailleurs.

On aura étudié l'évolution des formes organisationnelles de la profession en liaison avec la transformation du statut de l'artiste. La tendance qui se dégage alors fait l'unanimité : depuis les premières formes d'autonomie corporatives (1380) jusqu'à la figure de l'artiste ne s'autorisant plus que de lui-même, nous irions dans le sens d'une indépendance accrue, d'une

autonomie grandissante de conception et de réalisation et d'une stratégie de reclassement social, caractéristique de l'exercice « moderne » du métier. Mais dire par exemple qu'il (l'artiste moderne) « *émergerait en majesté avec le quattrocento florentin, dans la période qui va de la conquête par les peintres de leur autonomie corporative (1378) jusqu'à l'apothéose de Michel-Ange mise en scène par Vasari (1564)* »⁸² ne consisterait-il pas à donner pour acquis ce qui justement n'allait pas de soi, en reconduisant dans ses droits les effets d'une idéologie de la coupure ?

L'argument qui accompagne ce point de vue est immuable : il s'agit de montrer comment - de manière progressive - le peintre va se dissocier des artisans, des manuels et des travailleurs de la matière auquel on l'associait jusqu'alors, pour se rapprocher de ce que mettaient en jeu les choses de l'esprit, tout en insistant sur la noblesse de sa tâche, son élévation, son excellence et le caractère exceptionnel des aptitudes auxquelles son talent faisait appel. Bref on va souligner tout ce qui opposait l'exercice d'une fonction libérale à celui d'une tâche mécanique et, dans cette logique, si le prince s'intéressait à la peinture, cela ne pouvait faire du peintre qu'un prince de l'esprit. Nous avons là, la « basse continue » d'un travail de distinction qui fondamentalement engageait le peintre dans une stratégie de reclassement à la fois social et intellectuel. Or nous la retrouvons transposée sur tous les plans où cette différence va tenter de s'imposer : les hiérarchies d'ateliers ou de statut social, les modèles de reconnaissance sociale, le jeu des commandes, celui des redevances et des rétributions, les structures d'arbitrage ou de sanction, l'organisation de la formation etc... C'est la manière dont Vasari nous raconte l'apothéose de Michel-Ange.

La tendance est indéniable, mais elle pourrait bien dissimuler l'essentiel. Il nous faudra un jour tirer au clair le cadre économique de cette transition⁸³. S'il est vrai que le système des corporations, des confréries et des guildes médiévales associaient le travail du peintre à une besogne de second rang, socialement déconsidérée, et que tout l'effort d'une frange au moins d'entre eux aura consisté à s'en dissocier et à marquer ses différences pour s'affranchir de ses contraintes - il est vrai également que la plupart auront tout fait pour en conserver les privilèges et les protections. S'il s'agissait pour les uns de se soustraire aux contraintes de la corporation en nouant de nouvelles formes d'alliances - notamment avec les milieux lettrés, nobles ou religieux - il s'agissait pour les autres de préserver le monopole local de l'exercice du métier, même en contrepartie des contraintes qu'il imposait. Le système des contraintes et des privilèges corporatifs se maintiendra durablement jusqu'aux toutes premières années du XVIIIe siècle, parallèlement aux statuts d'exception et au rôle croissant des Académies qui - de plus en plus - voudront en contrôler l'exercice « légitime ». L'erreur consisterait ici à croire qu'il s'agirait d'un mouvement progressif, homogène et continu qui se confondrait avec l'autonomie croissante du statut de l'artiste vers le modèle que nous connaissons aujourd'hui, lequel ne s'impose pas avant la deuxième moitié du XIXe siècle⁸⁴.

⁸² Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en occident*, Paris Gallimard, 1992, p. 159.

⁸³ C'est un aspect que nous ne pouvons développer ici, mais notre hypothèse est qu'elle correspond à la mise en place d'une « rente picturale » dont les commanditaires d'art (la noblesse, l'église, l'Etat) en même temps qu'ils en installaient la notion auront su capter l'essentiel tout en partageant ses excédents avec ses prestataires les plus prestigieux et désignés par eux comme tels. La contrepartie de cela était de rejeter la plupart des effectifs de la profession aux marges des seuils de pauvreté. L'analogie avec la rente foncière est tout à fait frappante et la différence entre grands et petits-maîtres tout à fait comparable à la différence entre grands propriétaires fonciers et paysans parcellaires. Le principal argument en faveur d'une telle conception est que - comme tout bien « rentier » - l'œuvre d'art est une marchandise dont le prix n'est indexé sur aucune valeur.

⁸⁴ E Martin saint Léon, *Histoire des corporations de métiers de leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, 4^{ème} ed. Paris, 1940

Cela ne préjuge en rien du rapport que l'artiste va entretenir avec la lettre et si nous disposons de quelques exemples de peintres connus dont les bibliothèques étaient tout particulièrement surprenantes⁸⁵ la plupart d'entre eux n'entretiendront avec le livre qu'un rapport diffus, épisodique et rarement garanti ni assuré de ce qui s'y nouait, ou pas. L'hypothèse la plus probable est que les figures de l'intellectuel et celle de l'artiste se soient constituées dans le même temps et dans des conditions qui - sans être identiques - faisait au moins que leurs intérêts puissent momentanément être convergents, et ils le sont restés. C'est une autre histoire que nous tenterons de reprendre ailleurs et sur d'autres bases, mais c'est dans ces conditions que saint Luc va exercer son patronage sur les peintres : saint Luc, à la fois l'homme de lettres et le peintre supposé.

Or la profession de peintre reste amalgamée à d'autres et, lorsqu'elle devient autonome, elle se divise. Il est remarquable dans cette affaire que le patronage de saint Luc ait été revendiqué alternativement par les uns et par les autres, de part et d'autre de ce qui en les opposant, les réunissait ou le contraire. À l'enseigne du patronage de saint Luc, mais de manière différente selon les périodes, les pays ou les villes, un curieux chassé-croisé se met alors en place : son nom divise les peintres autant qu'il les unifie, pour finalement disparaître avant que le métier - d'autonome - ne devienne indépendant.

Nous trouvons à peu près partout le même schéma : celui d'un éclatement des métiers d'art dans différentes corporations, suivi d'un regroupement transversal confessionnel que saint Luc, alternativement, va patronner sur l'un ou l'autre registre, économique et/ou religieux. Ces regroupements - en quelque sorte - vont gérer un équilibre précaire entre les arbitrages professionnels et les régulations religieuses ou philanthropiques sans qu'il y ait forcément conflits de compétences, de prérogatives ni de juridiction. Cependant le mouvement se met en place de manière différente ici ou là.

En Italie et en Hollande, nous observons deux évolutions radicalement différentes et à l'opposé l'une de l'autre de ce qui se passe en France. En Hollande c'est d'emblée qu'une corporation autonome se place sous le patronage de saint Luc et on observe ensuite un mécanisme de différenciation interne qui émane du jeu corporatif, alors qu'en France il s'y oppose. En Italie, d'abord logés à la même enseigne que d'autres corps de métiers - comme partout ailleurs - les peintres auront à conquérir leur autonomie corporative avant de se différencier de la corporation et ce sera l'enjeu des premières Académies dont le modèle, ensuite, sera repris en France et dans les pays du nord. Il suffira que saint Luc soit sollicité sur un bord pour ne pas l'être sur l'autre, et réciproquement.

Il nous faut donc distinguer ici au moins trois périodes : (a) celles du règne sans partage des corporations où le patronage de saint Luc ne s'impose que pour autant que les « faiseurs d'images » contrôlent ce qu'il se passe au sein des corporations auxquelles ils appartiennent. C'est la phase de l'autonomie corporative qui nous conduit en gros jusqu'au début de la seconde moitié du XVI^e siècle. (b) A la période suivante, avec le rôle croissant des Académies, le nom de Luc est évoqué aussi bien par ceux qui tentent d'imposer leur autonomie contre le schéma corporatif, que par ceux qui - au contraire - tentent d'y résister ; cela nous conduit jusqu'au déclin du schéma corporatif qui n'intervient guère avant la seconde moitié du XVIII^e siècle. (c) Par la suite nous retrouverons saint Luc mais de manière exceptionnelle, à titre de survivance, et totalement déconnecté des enjeux qui jusqu'alors s'étaient noués autour de son nom. Balayons cet éventail pays par pays.

⁸⁵ Voir par exemple les développements que Panofski accorde à la bibliothèque de Dürer in : Erwin Panofski, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, Coll. 35/37, 1985.



A Bruxelles, c'est dès 1306 qu'une même corporation réunit ensemble peintres, batteurs d'or et vitriers et nous avons la quasi certitude qu'une Guilde de saint Luc existait à Gand, avant 1339. La guilde de saint Luc de Brugges qui remonte à 1358 réunissait les peintres ou imagiers, les peintres décorateur ou d'étoffes, les selliers, les bourreliers, les sculpteurs d'arçon, les verriers et les miroitiers⁸⁶; à Namur elle regroupe les peintres et les merciers, à Liège les orfèvres, vitriers, brodeurs, éperonniers, spelliers et golliers. La guilde de Tournai des orfèvres et des peintres est attestée depuis 1364, son règlement de 1480 est un des plus précis que l'on connaisse, et dès 1423 elle tient une liste régulière et exhaustive de ses membres. Une corporation de saint Luc des « peintres, sculpteurs, orfèvres, peintres verriers et brodeurs » apparaît à Anvers à partir de 1382 ; les registres de ses membres sont conservés depuis 1453 et ils témoignent à partir de 1530 d'un développement remarquable des effectifs⁸⁷. À partir de là le mouvement se généralise : Douai 1431, Malines 1439, Valenciennes 1462, Mons 1487, Louvain 1494 etc.⁸⁸.

Ultérieurement des documents plus précis comme le *Schilderboek* de Gand de 1574⁸⁹ et ceux de Haarlem ou de La Haye⁹⁰ nous fourniront davantage d'informations et ce patronage n'est pas exclusif : à Brugges par exemple une nouvelle chapelle est construite en 1451 près de la maison de la guilde des peintres et orfèvres et elle est consacrée par l'évêque à « Saint Luc et Eligius » - saint Eloi donc - que nous aurons encore l'occasion de rencontrer.

Contrairement à la France où confréries et corporations se distinguent nettement, ou encore à l'Italie où la répartition des rôles est davantage enchevêtrée, les regroupements corporatistes paraissent plus homogènes en Hollande, où ils se superposent d'abord, pour se recomposer ensuite.

Dès 1480 la corporation d'Anvers désirent se démarquer des autres métiers et se hisser au niveau des *Artes liberales* fusionne avec la chambre des rhétoriciens (violieere) organisateurs « *de pièces de théâtres, de spectacles et de festivités* »⁹¹. Deux siècles plus tard (1653), les peintres de la Corporation de saint Luc d'Amsterdam se joignent également aux rhétoriciens pour donner un spectacle à l'occasion des fêtes de la Saint Luc mais - entre ces deux dates - tout bascule : la bannière de Luc cesse progressivement de mobiliser ses troupes et elle perd en prestige et en capacité de ralliement.

En 1653, Joost van Vondel préside la corporation d'Amsterdam dont le mot d'ordre est l'affinité de la peinture avec Apollon et Apelle. À Utrecht, la corporation de saint Luc indépendante depuis 1611 demande en 1644 à changer de nom pour s'appeler désormais « *Schilders college* » (collège des peintres) ; les statuts révisés en 1644 - mais toujours sur le

⁸⁶ Van de Castele, « Documents divers de la société de saint Luc à Brugges », *Annales de la société d'émulation pour l'histoire des Flandres*, série 3, t1.

⁸⁷ Rombouts van Lerijs, « *De Liggren en anderä* » *histor. Archiven d. Antwerpener Sint Lukasgilde*, Anvers, 1872. Anvers : sur les premiers temps cf : JB van der Straelen, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lukas binnen de Stad Antwerpen*, Anvers 1855. Egalement : E Baes, *La peinture flamande et son enseignement sous le régime des Confréries de saint Luc*, *Mémoires Couronnés par l'Académie des sciences, des lettres et des Beaux Arts de Belgique*, vol 44, 1882.

⁸⁸ A Coornaert, *Les Guildes médiévales (Ve-XVIe siècle)* in *Rev. Hist.* 19, 1948. Egalement, C Wyffels, « Les corporations flamandes et l'origine des corporations de métier » in *Rev. Nord* 1950.

⁸⁹ Haegen, « *La corporation des peintres et sculpteurs de Gand* », Bruxelles, 1906.

⁹⁰ A. von der Willigen, *Les artistes de Haarlem, Notices historiques avec un précis sur la gilde de saint Luc*, Haarlem, 1870.

⁹¹ Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art*, Paris, Monfort ed, 1999, p. 110.

modèle corporatif - resteront les mêmes jusqu'en 1750⁹². À La Haye, en 1665, 48 artistes demandent à être affranchi de la Corporation de saint Luc qui regroupait aussi les sculpteurs sur bois, les brodeurs et les peintres d'une catégorie inférieure. Un an plus tard ils étaient autorisés à fonder leur propre confrérie ; les sculpteurs étaient admis dans cette association qui reçut le nom de Pictura. Ses statuts étaient encore calqués sur le modèle médiéval des corporations, et aucun artiste ne pouvait travailler à La Haye sans acquitter des droits à la compagnie, ni vendre ; elle disposait de locaux dans un bâtiment public. La corporation de saint Luc d'Anvers se transforme en Académie en 1665 (Téniers) mais ne prolonge pas son activité au XVIIIe. Elle renaît en 1749 sous l'impulsion du gouvernement avec pour objectif de rompre avec la corporation, qui riposte, sans en avoir les moyens : l'Académie Royale d'Anvers est créée en 1750. La législation corporative demeura en usage aux Pays bas jusqu'à la seconde moitié du XVIIe siècle.

En Italie le système est davantage différencié et c'est peut-être là que nous voyons le mieux le double jeu des corporations et des confréries, par rapport au modèle que va tenter d'imposer l'Académie. Ici comme ailleurs les artistes relevaient depuis le XIIe siècle de différentes corporations, mais le nom de Saint Luc y est diversement évoqué, ou convoqué.

À Bologne, par exemple il ne le sera jamais. Jusqu'en 1569, les peintres appartiennent à la corporation des fabricants d'épées, selliers et fabricants de fourreaux - la Compagnia Delle Quattro Arti - puis à partir de là à celle des marchands de calicot (bomba sari) avant qu'ils ne se constituent - en 1598 - sur le modèle d'une Compagnie autonome, officialisée en décembre 1599. Elle avait été précédée par la création entre 1582 et 1583 de l'Académie des Désireux (Desiderosi) ou des Acheminés (Incamminati) où le rôle des Carrache fut déterminant et elle « *réglementait de manière très précise tous les cas de figure juridiques auxquels un artiste pouvait être confronté (...) à la différence de ce qui se faisait à Rome ou à Florence elle n'assumait pas un rôle didactique public. Cette caractéristique, qui constituait le signe distinctif d'une véritable académie nationale, ne s'imposa qu'un siècle après la mort de Ludovic Carrache, en 1711* »⁹³. Le fait qu'Annibal Carrache ait toujours refusé de nier ses origines modestes n'est sans doute pas étranger à cette prééminence à Bologne de l'Atelier.

À Venise, nous retrouvons les peintres avec les papetiers et - concernant le patronage de saint Luc - D. Klein fait état d'une source orale qui remonterait à 1290 de même que pour Pérougia à 1286, mais ni dans un cas ni dans l'autre nous ne disposons de documents et les statuts ne seront rédigés qu'en 1366⁹⁴. Ce passage de l'oral à l'écrit est probablement essentiel car, si nos hypothèses sont exactes, il serait strictement contemporain des premières représentations de saint Luc peignant la Vierge.

À Florence - et après 1295 - la plupart des artistes (peintres, enlumineurs, orfèvres) sont regroupés dans la même corporation que les médecins et apothicaires chez qui ils se fournissent en pigments - l'Arte dei Medici, Speziali e Merciai - alors que les sculpteurs qui travaillaient la pierre devaient être membres de l'Arte dei Fabbricanti⁹⁵. Cette conjonction peintres/médecins n'est pas sans rappeler la double expertise dont on créditait Luc. Les premiers, avec les juges et notaires, changeurs et banquiers, lainiers, marchands de soie, pelletiers et fourreurs se regroupent sous la rubrique générale des « arts majeurs » ; alors que

⁹² Ibidem, note 66, p. 127.

⁹³ Fabrizio Lolloni, L'école des Carraches entre académie et atelier, in : Ateliers de la Renaissance, Roberto Cassanelli (dir.), Paris, Desclée de Brouwer/Zodiaque, 1998, p. 318 et Sur la constitution de la Compagnie, cf : F. Malaguzzi Valeri, « L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XV », in Archivio storico del'arte, III, 1897, IV, pp.309-314.

⁹⁴ Dorothee Klein op. cit. notes 59 et 60.

⁹⁵ Cf, R. Ciasca, L'Arte dei medici et degli speziali nella storia e nel commercio fiorentino, Florence, 1927

les seconds, avec les bouchers, cordonniers, forgerons, corroyeurs et mégissiers, marchands de vin, boulanger, bûcherons, aubergistes etc... se regroupent dans la catégorie des « arts mineurs »⁹⁶. Or, les peintres qui n'appartenaient à la corporation des Médecins qu'en tant que « membres mineurs » (statuts de 1316), sont autorisés en 1349 à former une association professionnelle parallèle propre - la Compagnie de saint Luc - alors qu'un Membrum particulier des peintres, doté d'un conseil à part, est constitué dès 1360 au sein même du système corporatif. Les « Ordinamenti dell' arte dei pittori » (1339) qui régissent la Compagnia de S. Luca et se placent sous sa protection, sont probablement les premiers documents écrits dont nous disposons : « *padre et principio et fondamento di questa compagnia et frater nitate (...) nostro speciale advocato dinanzi alla Maiesta divina* »⁹⁷. La Compagnie accueille les peintres, les sculpteurs et autres artistes travaillant dans les domaines circonvoisins et il s'agit d'une association religieuse, ou encore d'une confrérie au recrutement « transversal » ; les artistes qui y adhéraient relevant des différentes corporations, auxquelles par ailleurs ils étaient tenus d'appartenir.

À partir de 1427 - et on s'en rend compte dès qu'il devint obligatoire de se déclarer au cadastre - ces associations d'artistes se multiplient et vers 1470, Benedetto Dei - célèbre marchand florentin - en dresse un inventaire complet : 35 ateliers de peintres et 30 ateliers de sculpteurs⁹⁸. Or, bien avant (1335), le « Breve dell' arte dei pittori » de Sienne nous donne des indications comparables, en se plaçant directement sous le patronage de Luc : « *S. Luca, el quale fu non solamente figuratore della statura et della portatura de la gloriosa verg. Maria, ma su scriptore de la scissima vita et de suoi scissima costumi, onde ono rata l'arte nostra* »⁹⁹. Tout cela concorde assez bien avec le moment où nous avons vu que la légende prenait de la consistance.

À Rome - comme à Florence, Sienne ou Bologne - les artistes relevaient de différentes corporations mais il faut attendre 1477 - avec un règlement datant de 1478 - pour qu'une corporation de peintres se place de manière exclusive sous son patronage¹⁰⁰. Nous sommes bien ici dans un schéma corporatif, mais si la fondation en 1543 des Virtuosi Al Pantheon ou « Congregazione di San Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda » qui regroupe les artistes transversalement au schéma corporatif offre bien la structure d'une confrérie médiévale, paradoxalement elle abandonne le patronage de Luc : « *elle avait sa chapelle au Panthéon, ses offices particuliers, son caveau pour les obsèques solennelles des membres défunts. Elle collectait de l'argent pour doter les filles des compagnons infortunés et pouvait, chaque année, intervenir auprès des tribunaux pour obtenir la grâce d'un prisonnier* »¹⁰¹. A Rome l'Académie saint Luc ne sera pas fondée avant 1577 mais déjà - comme on voit - nous changeons de régime¹⁰².

Il est tout particulièrement intéressant de saisir ce chassé-croisé qui - entre Rome et Florence - se met en place de 1560 à 1610 et dont l'enjeu va consister à opposer la confrérie et la corporation d'un côté, au modèle académique de l'autre. Ce qui déjà opposait la

⁹⁶ Sur cette distinction cf. F. Bologna, *Dalle arti minori all' industrial design. Storia di un' ideologia*, Bari, 1972

⁹⁷ G. Gaye, « Carteggio inedito d'artisti dei secoli 14 bis 16 » t2, Firenze, 1840. Egalement : L. Manzoni « Statuti e matricole d.a.d. pittori di Firenze, Perugia, Siena », Rome, 1904. Cité par Klein, note 57

⁹⁸ B. Dei, *Memorie storiche*, Florence, Biblioteca Laurenziana, ms Ashburnham 644 cité par C.E. Gilbert, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florence-Vienne 1988, pp. 202-205

⁹⁹ Klein op. cit. note 57. Egalement, G. Milanesi, « Documenti per la storia del arte Senese », Siene, 1854

¹⁰⁰ E. Müntz, *Les arts à la cour des papes*, Paris, 1882, vol 3 p. 10. Egalement, E. Rodocanacchi, *Les corporations ouvrières à Rome*, Paris, 1894, vol. 2 pp. 299sv

¹⁰¹ Pevzner op. cit. p. 65. Egalement : S. Kambo, *Atti del congresso Naz. Di Studi Romani*, vol. 1, Rome, 1929.

¹⁰² M. Missirini, « Memorie per servir alla storia Della romana accademia di S. Luca », Rome 1823, Klein op. cit. note 61.

confrérie à la corporation à l'intérieur de la même ville, va diviser les académies d'une ville à l'autre, et dans chaque cas se sera un échec.

À Florence, quand la compagnie florentine décline à la fin du XVe siècle, la corporation tente de la ranimer et on décrète que tous les membres de la corporation doivent y appartenir. Cependant, à partir de 1532, avec l'avènement du Grand Duché les corporations déclinent à leur tour et trente ans plus tard (1563), lorsque Vasari fonde la première Académie pour la peinture et la sculpture, elle est désignée comme Accademia del disegno. Ce n'est bien évidemment pas la même chose, et c'est sous son impulsion que, par un décret de 1571, les peintres et sculpteurs florentins sont « libérés » de l'obligation de s'affilier aux corporations.

Symétriquement, il faut attendre 1593 pour qu'à Rome la direction de l'Accademia di san Luca soit confiée à Frederico Zuccari et placée sous la protection du cardinal Borromée. La référence s'inverse, mais l'objectif reste le même et la justification du mouvement partout est identique : il s'agit - avec l'affirmation de la noblesse et de l'autonomie de la fonction - d'exonérer les peintres de la tutelle corporatiste tout en les dotant d'un statut d'exception.

La création de l'Académie saint Luc à Rome avait été précédé du *Trattato Della nobiltà Della pittura* (1585) où Romano Alberti affirmait la rupture d'avec l'univers du métier mais très curieusement - avec le motu proprio de Paul III - l'affranchissement des juridictions corporatives avait d'abord touché les sculpteurs que les peintres considéraient jusque-là comme des « manuels ». La personnalité particulière de Michel-Ange aura sans doute joué un rôle, mais l'initiative aura mis du temps à se mettre en place. N'oublions pas que nous sommes dans un contexte de contre-réforme : contrairement à Florence, on met alors l'accent sur les valeurs morales et on se réfère explicitement au concile de Trente, mais un bref de Grégoire XIII pour la formation des jeunes artistes dans la foi chrétienne restera lettre morte. C'est le patronage de Luc qui - dans ce cas - supporte la charge de l'échec.

Dans les années qui suivent une « congregazione, sotto l'invocazione de san Luca » est fondée dans une église de la ville, pour accueillir les artistes étrangers¹⁰³ et un bref de Sixte Quint de 1588¹⁰⁴ lui attribut un lieu : l'église de Santa Martina près du forum. Or tout cela reste sans effet, et c'est un nouvel échec. C'est dans ce contexte qu'intervient l'initiative du cardinal Borromée et du peintre Zuccari, et que l'Académie saint Luc est créé (novembre 1593). Nous pouvons alors penser que c'est un succès. La priorité est donnée aux programmes éducatifs, mais l'Académie périclité sous les dysfonctionnements internes et les pressions externes. On multiplie les ordonnances et les directives. De manière symptomatique, un décret de 1633 instaure un impôt spécial consenti par les non-membres le jour de la Saint Luc pour l'entretien de l'Académie, mais il se heurte à l'opposition des peintres et les antagonismes répétés avec la corporation (università) conduisent à l'échec. Quarante ans plus tard, tout en est au même point. Le diagnostic de Pevzner est laconique : « *dans l'ensemble on a l'impression qu'Urbain VIII (1627-1633) ne s'intéressait pas à l'institution en tant que telle mais qu'il souhaitait établir une règle par laquelle tous les artistes travaillant à Rome relèveraient de l'autorité pontificale* »¹⁰⁵. Avant 1650, la seule Académie en Italie à fonctionner sur le modèle romain est celle de Milan, mais le patronage de Luc est écarté. En 1617 Borromée - toujours lui - fonde la « Congrégation pour la construction ou l'instauration et la décoration d'églises et d'édifices sacrés » qui doit rester étrangère aux affaires

¹⁰³ Jean Arnaud, L'académie de saint Luc à Rome, Rome, 1886.

¹⁰⁴ Klein op. cit. note 47.

¹⁰⁵ Pevzner op. cit. p.69.

corporatives. Elle est transformée en Académie en 1620, mais disparaît après la mort de l'archevêque en 1631. À Rome, les travaux du nouvel édifice de Santa Martina e Luca commencent en 1635 mais les choses ne se passent plus là. On se tourne déjà vers Paris.

En France - c'est pénible à constater - mais au moins jusque dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, saint Luc ne semble jouer aucun rôle majeur. Il est probable qu'il faille situer la « Confrérie de saint Luc » d'Avignon dans la mouvance de l'influence italienne¹⁰⁶ mais c'est à peu près la seule trace dont nous disposons. Il nous faut donc revenir en arrière.

Au milieu du XIII^e siècle, et probablement rédigé entre 1260 et 1270 - à la fin donc du règne de saint Louis - par Etienne Boileau, prévôt royal (préfet) à l'intention des corporations parisiennes, Le Livre des Métiers (inachevé) recueille les statuts de 101 corporations¹⁰⁷. Ceux des « *ymagiers-peintres et tailleurs de crucifix* » y est calqué sur celui des autres corporations et le titre est agrégé à la corporation des selliers, de même que les *peintres aux gros pinceaux*. Pour les premiers et depuis longtemps, les selles étaient couvertes d'ornements en couleurs, probablement à l'origine des armoiries, ce qui motiverait le rapprochement. Les statuts de 1577 les autorisent encore à « taindre, paindre, enjoliver, dorer, estamer, argenter et vernir » les selles qu'ils fabriquaient. Quant au second : « *ce sont ceux qui peignent les appartements en diverses couleurs et qui ne se servent ordinairement que de gros pinceaux. En quelque genre de peinture qu'ils travaillent, ils achètent les couleurs toutes broyées chez les épiciers, ou les font broyer chez eux sur une pierre* ». Au moyen âge, la coloration ou la dorure accompagnaient constamment la sculpture, et les statuts de cette époque confondent presque toujours le métier de peintre avec celui de sculpteur.

Dans le Livre des métiers, les ymagiers-peintres, sont autorisés à peindre « *sur toute matière de fust (bois), de pierre, de os, de cor (corne) et de yvoire* ». Leurs statuts sont calqués sur ceux des autres corporations ouvrières et chaque corporation fait presque exclusivement le commerce des objets qu'elle fabrique. On note cependant une exception : alors que pour les autres corporations, toute œuvre défectueuse devait être saisie ou brûlée, cette sanction n'était pas appliquée aux peintres « *pour les révérences des saints et saintes et remembrance de qui elles sont faites* ». Pour la même raison, les maîtres étaient dispensés du guet bourgeois car « *leur mestier n'appartient fors que au service de nostre seigneur et à la honnerance de sainte Yglise* » (titre LVIII).

Les règles de 1260 concernant les peintres et les tailleurs sont confirmées par Philippe le Bel et régulièrement reconduites en 1391, 1430, 1548, 1555, 1563 et 1582. Les statuts d'août 1391 s'appliquent aux « *peintres et tailleurs d'images* » de même que ceux de novembre 1582. Sur ce point, il n'y a aucun changement. On notera simplement - sous le règne de François 1^{er} - cette reprise caractéristique de l'inquiétude qui va de pair avec la venue en France de peintres étrangers de plus en plus nombreux. La confirmation des privilèges corporatifs est renouvelée en 1622 (Henri IV) mais cette fois - signe de leur affaiblissement - le Parlement met un temps considérable avant de l'enregistrer, en 1639. La nouvelle tentative d'avancée en 1646 se soldera par un échec et la création en 1648 de l'Académie royale de peinture apparaît alors comme un instrument de guerre contre les privilèges corporatifs. Pour la première fois saint Luc est mobilisé par les rangs de l'opposition, mais il est remarquable que, jusqu'alors, la France l'ait ignoré.

¹⁰⁶ Klein op. cit. note 64.

¹⁰⁷ R Lespinasse et F. Bonnardot, Le Livre des métiers d'Etienne Boileau, Paris, 1879.

C'est donc en 1648 que - par lettres patentes de Louis XIV, Mazarin fonde l'Académie royale de peinture et de sculpture, celle-ci « *n'ayant été établie que pour relever les plus beaux de tous les arts, sans aucun dessein de préjudicier en quoi que ce puisse être au corps de la maîtrise* ». On voit bien ici comment s'exprime la dénégation. Un siècle plus tard (1730) ce n'est plus le cas et même si les statuts de l'Académie royale précisent que « *tous les maîtres de la communauté ne font qu'un même corps avec l'académie* » jamais la jonction ne se fera. En effet, dès 1649 - sous la direction de Mignard - le corps de la maîtrise prend l'initiative, une « Académie saint Luc » se constitue en réaction contre l'Académie royale fondée l'année précédente¹⁰⁸ et elle reste fidèle aux lois qui régissaient toutes les corporations.

Il n'est pas sans intérêt de noter que de 1751 à 1764 - c'est-à-dire peu avant que le patronage de Luc et le système des corporations auquel il était associé ne sombre dans les remous de la révolution - l'Académie de saint Luc va organiser une série d'expositions « *en vue de faire concurrence aux salons de l'Académie royale organisés par Louis XV* »¹⁰⁹. Conséquence de l'abolition - ou dans certains cas de la réforme des corporations françaises - l'Académie de saint Luc sera fermée en 1777 mais jusqu'à cette date, deux corps d'artistes vont coexister simultanément : l'un placé sous l'autorité du directeur général des bâtiments du roi, l'autre, sous celle des règles corporatives et du patronage de Luc¹¹⁰.

D'une certaine manière tous les cas de figures ont été balayés. À Florence, à Rome et à Paris, le projet académique se développe contre le système corporatif alors qu'à Anvers il en émane ; à Florence il se développe contre une corporation placée sous la tutelle de saint Luc ; à Rome il se place sous sa tutelle pour contrer la corporation tandis qu'à Paris, la corporation qui jusqu'alors l'ignorait la revendique pour contrer le projet étatique. À Anvers, au contraire, la corporation qui jusqu'alors la revendiquait l'abandonne.

En 1810 lorsque le Lukasband plus tard désigné du terme de Nazaréens se constitue en Autriche, c'est également en opposition à l'Académie de Vienne mais sur la base cette fois d'un idéal esthétique et religieux plutôt que politique ou économique. Il y a déjà longtemps que - parmi les peintres - saint Luc n'exerce plus la tutelle qu'il exerçait jusqu'alors.

Le paradoxe.

Le caractère bien « réel » de l'écrivain et de son écriture aura fini par prévaloir sur le caractère « imaginaire » ou illusoire du peintre et de ses tableaux mais - tout au long de cette période et bien avant que ce partage ne s'établisse - nous voyons le dilemme : si Luc a bien écrit la vie du Christ tout en ayant peint le portrait de la Vierge, nous ne voyons pas pourquoi son écriture serait plus crédible que sa peinture. Si - comme nous le pensons - le fait de n'avoir pas rencontré le Christ était structurellement inscrit dans son écriture, alors le fait de ne pas avoir rencontré la Vierge devrait l'être également dans le portrait qu'il aurait fait d'elle. Il y a là tout à la fois une double nécessité et une double impossibilité, indice peut-être que nous nous rapprochons de quelque chose d'essentiel pour ce qui tiendrait aux rapports de la parole et du regard, et de l'écriture avec l'image. Sans doute faut-il admettre que ces deux volets font système dans le paradoxe d'une origine commune qui ne cesserait de se dérober pour mieux se reproduire et reconduire la division dont elle se soutient. Deux remarques suffiront pour mieux faire comprendre ce qui nous préoccupe et préparer ce qui suivra : d'un

¹⁰⁸ Klein op. cit. notes 67 et 68

¹⁰⁹ Livret des expositions de l'Académie de saint Luc de 1751 à 1764, Librairie des Arts et Métiers, Ed. Laget, 1991.

¹¹⁰ J. Guiffrey, Histoire de l'Académie de saint Luc (Archives de l'art français, Nouv. Per IX) Paris, 1915.

côté nous avons bien le sentiment que ce dernier rebondissement en date de « l'histoire » - le partage entre l'écriture « réelle » et la peinture « illusoire » - s'inscrit dans le prolongement de la légende avec laquelle il est homogène. De l'autre nous avons la conviction que l'homogénéité de la légende avec la vérité « scientifique » qui aura établi le caractère fabuleux de la légende se structure justement autour de ce qui pour nous fait problème : la double articulation (réelle / illusoire) du texte sur l'image. Pour en prendre la mesure, il suffit d'imaginer que l'on ait pu établir l'authenticité de l'image contre l'illusion du texte. À plus d'un dévot, cela pourra paraître irréel, mais cela n'était pas totalement impossible.

Que l'irréel soit possible, c'est à cela que nous reconnâtrions la marque de l'imaginaire, mais dans ce cas la question de savoir si les portraits attribués à Luc étaient des faux ou non, devrait cesser de nous intéresser. La difficulté n'est pas pour nous de savoir si l'écrivain ou bien le peintre sont imaginaires ou bien réels, mais bien d'essayer de comprendre comment - autour du personnage de saint Luc - l'imaginaire et le réel aient pu se structurer comme opposition entre la peinture et l'écriture. Ce qui nous préoccupe, ce sont les effets produits par le fait qu'on les dise faux alors qu'on les croyait vrais, la manière dont, pendant des siècles, cette « illusion » aura produit des effets dans le réel, et cette sorte de nécessité qu'il y avait à ce que Luc - et pas un autre - ait été promu au rang de « patron des peintres » avec cette image unique (quoique multiple) que l'on supposait être de lui : la vierge à l'enfant.

Voilà donc un écrivain dont la vie ne nous apporterait rien de particulier, sauf à permettre à des textes de fonctionner ensemble, en les dissociant de l'image qui aurait pu les accompagner. À vrai dire rien de particulier ne nous permet de penser que Luc soit davantage l'auteur d'un texte que celui d'un tableau : rien, sinon la prééminence séculaire de l'écriture sur l'image. Qu'il eut été le portraitiste de la Vierge, après tout pourquoi pas ? y compris si l'original avait été perdu et ce ne serait pas la première fois. Nous avons souligné à quel point la paternité des écrits qu'on lui prêtait nous paraissait précaire et l'existence même du personnage, sans forcément remettre en cause l'intérêt que nous leur accordions. Cependant, il aura fallu que l'on discréditât la paternité des images qu'on supposait être de lui et que celles-ci disparaissent à la fois de l'histoire de l'art et de l'histoire de la religion pour que la crédibilité de son texte ne soit pas compromise. Il y a là un mystère. Faudrait-il que les légendes attachées à l'image soient plus vulnérables que celles attachées au texte ou que - l'église visant à sauvegarder ce qui au fur et à mesure que le temps passait lui échappait - les historiens et les religieux aient été attentifs à préserver des enjeux comparables et symétriques faisant en sorte que l'essentiel se dérobe à nos yeux ?

Il devient évident que l'écriture et l'image sont divisées l'une et l'autre au regard de la vérité que chacune d'elle colporte, et que saint Luc - dans la chrétienté - aura incarné cette division. Dès lors, comment douter un seul instant que les images dont nous disposons et qui le représentent en train de peindre la Vierge n'aient pas l'aptitude à tracer une histoire différente de celle que les textes nous racontent, pas forcément illusoire ni imaginaire ? Bref une histoire qui - compte tenu des moyens dont elle dispose - serait en mesure de proposer une « vérité » autre, à l'encontre justement de celle - légendaire ou historique - que nous imposent les textes disponibles ? C'est notre hypothèse - on le sait - et nous pouvons maintenant la préciser : cette histoire nous raconte avec exactitude celle des démêlés de l'image avec l'écriture.

*

Il y aura certainement un paradoxe à reconnaître que - pendant plus de six siècles - la profession se soit rangée sous la bannière d'une illusion scripturaire et, si c'était le cas, ne nous faudrait-il pas alors questionner à nouveaux frais la structure de cette illusion et traquer ce qu'elle pourrait colporter de vrai ? Le comble du paradoxe consisterait alors en ceci que - ne s'agissant du début à la fin que d'un pur effet d'écriture - l'image puisse en exhiber l'imposture.

Notons simplement que cet abord de la question nous engage à une dynamique de la vérité et de l'erreur, autrement plus complexe que celle qui se bornerait à opposer l'histoire à l'illusion comme on opposait la légende à la réalité. Il se pourrait aussi que la délicate question du « oui-dire » (l'*akoe* des grecs) et de « l'autopsie » (voir de ses propres yeux) y trouve une solution qui rende structurellement inévitable que saint Luc ait pu être regardé comme - sinon avoir été - le peintre de la Vierge à l'enfant, en même temps qu'on le tenait pour le rédacteur du troisième évangile. Dans ce cas, la question se retournerait comme un gant : l'étonnant ne serait pas qu'on ait pu croire que Luc était peintre mais que - en dépit de tout ce qui s'y opposait - on ait pu le croire si longtemps.

Allons à l'essentiel et laissons pour l'instant de côté les enjeux proprement théologiques que dissimulait cette entreprise de « démystification » du peintre. Il faut croire que, dans cette affaire, l'église n'aura pas cru devoir jeter tout le poids de son autorité dans la balance et il suffirait pour s'en convaincre de voir la stratégie qu'elle va déployer lorsqu'elle sera convaincue que l'essentiel était sauf : après tout, l'authenticité du « voile de Véronique » était beaucoup plus périlleuse à défendre que l'attribution à Luc de portraits même multiples et miraculeux, et le fait que cette image ait été « unique » n'est pas seulement en jeu. Si l'on conçoit assez bien que la prolifération des attributions ait pu constituer un grief contre leur authenticité - une centaine d'après le président de Brosses - on comprend moins bien que l'unicité du motif n'ait pas paru plus étrange encore : peintre d'une seule image, que Luc en ait peint une centaine ne constituait pas un argument contre le fait qu'il ait pu en peindre au moins une. Faisons l'hypothèse d'une nécessité de cette liaison.

Le portrait de la mère du Christ - ou plus exactement celui de « la vierge à l'enfant » - ne cessera de poser à la peinture comme à l'écriture la question de savoir ce que cela voulait dire d'être tout à la fois vierge et mère. Le problème est complexe, et probablement sans solution. Il faudra plus de vingt siècles pour que l'église s'avise de promouvoir l'immaculée conception au rang d'un dogme (1853) ce qui - en fin de compte - revient à localiser Marie dans une phase antérieure au péché originel. Notons que cette promotion est strictement contemporaine du lâchage du peintre, de la déconstruction de sa « légende » et de la construction d'une image vraie, au sens le plus photographique du terme. Lorsque la photographie est inventée (1839), les photographes se placent sous le patronage de Véronique. Cela suggère que les temporalités de l'imaginaire, du réel et du symbolique n'opèrent pas sur les mêmes registres, alors qu'il s'agit de les articuler. Cela suggère également que - pendant une très longue période, et au moins de manière inconsciente - les rapports entre texte et images auront pu être pensés sur le modèle qu'offrait la différence des sexes. Que l'immaculée conception soit un problème sans solution importe peu : c'est le problème qui est intéressant. Alternativement le verbe « fécondera » l'image qui fécondera le texte. Qu'il ait fallu que le nom propre de celui qui en supportait l'enjeu (Luc), deux fois y défaille et y soit convoqué pour effectuer - mais en contrebande - le passage de l'écriture à l'image et de l'image à l'écriture, cela n'indique-t-il pas que - dans cette logique - le seul « modèle » du rapport qui s'imposait de l'un à l'autre était celui de l'immaculée conception ?

Que dans l'intervalle, il y ait fallu une mise en spirale de la dualité « peintre-écrivain » - on l'aura compris – et c'était le moins à quoi nous pouvions nous attendre. C'est cette spirale qui nous intéresse et elle va prendre ici la forme du « tableau dans le tableau » : le peintre va peindre saint Luc en train de peindre la Vierge et - la plupart du temps, mais pas toujours - nous verrons le tableau qu'il peint. Mais la spirale ne s'arrête pas là : chaque tableau se présente comme la reprise ou le « commentaire » de ceux qui le précèdent. Enfin, la Vierge à l'enfant elle-même s'autonomise comme « tableau dans le tableau ».

Ne fallait-il pas qu'il y fut en permanence question d'origine et de généalogie?

Chapitre deux.

L'histoire, le geste d'écrire et l'emblème.

Il y a une manière d'écrire l'histoire de la peinture qui ne se dérobe pas à l'emprise de la lettre sur l'image, à laquelle s'oppose la mise en évidence des compatibilités de détails, des surgissements inattendus et des notations intempestives. La première s'organise autour de la recherche d'une origine typique commune et des enchaînements linéaires de types dérivés à partir du type originel avec un privilège accordé aux caractéristiques structurales. Nous sommes dans une logique de « longue durée ». La deuxième débouche sur une conception - sinon « anachronique » - du moins cyclique et discontinue du « temps » de l'image, par « à coups » successifs. Or, tout nous pousse à considérer que chaque tableau pris séparément est traversé par cette opposition entre la « longue » et la « courte » durée et que tous pris ensemble ne sauraient - sauf par un coup de force de l'écrit - se hiérarchiser sur un continuum chronologique qui respecterait leur datation.

Que dans *Saint Luc peignant la Vierge*, la Vierge (le modèle) soit absente ou présente, qu'étant absente elle soit peinte ou non, et qu'étant présente elle fasse partie de la scène ou en soit dissociée cela ne saurait nous laisser indifférent, pas plus que le lieu où se situe cette scène : en extérieur ou en intérieur, dans un palais, un atelier ou un studio. Les postures non plus ne peuvent nous laisser indifférent, ni le nombre de personnages, leur qualité ou leurs fonctions (aide, ange, spectateurs...). Que le peintre soit assis derrière un pupitre ou debout devant un chevalet, que l'on voit ou non ce qu'il est en train de faire, qu'il dessine simplement ou qu'il peigne et que, peignant, il représente ce qu'il a devant les yeux ou autre chose, tout cela est important. Nous ne saurions non plus ignorer le système des objets (mobilier, tentures, bibelots...), celui des ouvertures et des perspectives, ni la dialectique parfois complexe des regards, ou encore le jeu subtil des sources de lumière ; chacun en conviendra tout comme chacun sera convaincu de l'importance du moindre détail : la difficulté est moins là que de montrer le caractère systématique de toutes ces notations à l'intérieur de la même toile, tout en démontrant - d'une toile à l'autre - la logique de leur dispersion autour d'un noyau commun de sens. C'est à ce prix, et à ce prix seulement, que l'image entrera dans ses droits.

Nous essayerons à propos de cette image particulière, de voir comment le problème des origines s'est posé et quelle solution on lui aura donné (§1) puis nous tenterons ensuite d'en renouveler l'abord en questionnant le geste de l'écriture (§2) pour retrouver dans la manière dont il se conclue, sa reprise et son appropriation par le peintre (§3). Or, à l'articulation de ces deux gestes, l'emblème qui était celui de l'écrivain (le bœuf) soulève la délicate question du passage d'un espace à un autre (§4).

La dérobade de l'original et l'impasse typologique.

À l'époque où Vasari - à la fois peintre et premier historien de la peinture - peint son fameux Saint Luc peignant la Vierge (1567) tout le monde et probablement lui-même qui cependant ne l'évoque pas, croit que la Vierge de Sainte Marie Majeure a bien été peinte par saint Luc. Ce n'est pas sur ce point que la dérobade a lieu, mais en aval. Dans ses *Vite*, l'auteur nous décrit le saint Luc peignant la Vierge de Nicolo di Piero Guérini qui en son temps se trouvait sur l'autel de la confrérie des peintres¹¹¹ et à ce propos - mais uniquement à travers une notice des livres d'exercice de l'Eglise de Santa Maria Nuova Ospedale où - jusqu'à 1560 les peintres florentins avaient une chapelle - il évoque le tableau de Jaccopo del Casentino qui l'avait précédé, daté au plus tard de 1353. Ce tableau représentait également Saint Luc peignant la Vierge, mais il avait disparu au moment où Vasari écrivait. Jaccopo Landini dit Jaccopo del Casentino, est bien cité comme l'un des conseillers de la Compagnie de saint Luc en 1339 mais Vasari n'a eu accès à son œuvre que par une mention écrite, alors que déjà il n'avait plus l'image sous les yeux. L'image originelle se dérobe, seul l'écrit subsiste.

Trois siècles et demi plus tard, de manière peut-être un peu plus sophistiquée et avec d'autres enjeux, Dorothee Klein reproduit exactement ce schéma, mais en l'inversant : l'original à nouveau se dérobe ; il lui faut donc le reconstituer, mais de manière « virtuelle ». L'image « virtuelle » remplace donc ici l'écrit qui en tenait lieu, avec la nécessité - impérative - de lui assigner une origine. La cause des Vierges attribuées à saint Luc est désormais entendue : c'est une mystification. Mais le mythe a laissé subsister un vide que la thèse de l'erreur sur la personne n'est pas parvenu à combler. Il faut donc lui assigner une nouvelle origine de manière d'autant plus impérative que la démarche typologique qu'elle adopte ne peut en faire l'économie : c'est la thèse de l'original byzantin. Dans l'écriture qui prend en charge son histoire, le « type » a valeur d'image.

On connaît le point de vue de Dorothee Klein et il faut reconnaître que sa tâche était rude : soucieuse de saisir à travers l'image de saint Luc peignant la Vierge comment « *l'idéal de l'être du peintre* » avait évolué (wie das ideal vom Wesen des Künstlers im Laufe der Zeiten erlebte), l'auteur caractérise toute une série de « types » distincts et stabilisés, relativement bien isolés et susceptibles de se combiner, de dériver les uns des autres ou de se développer de manière autonome. Son fil directeur est la seule représentation de Luc en train de peindre et, de l'une à l'autre elle se livre à une sorte de va-et-vient entre les supports : mosaïques, fresques, miniatures, gravures, peintures etc. D'un côté elle propose de suivre une chronologie même approximative des images de manière à identifier des effets d'influences successives ou réciproques tout en respectant les césures traditionnelles de l'histoire de l'art (style, école, pays...) ; de l'autre il lui faut localiser une « origine première » en lui opposant un type « ultime » avec - dans l'intervalle - toute une série de ramifications, de « formes mixtes », de dérivations partielles et de tentatives intermédiaires. Les deux aspects sont liés : sans « type » originel, pas de types dérivés ni de chronologie.

Sur la question des « origines » il est difficile de lui faire confiance mais, même si nous pouvions le faire, notre raisonnement n'en serait pas affecté pour autant : la première image « occidentale » représentant Saint Luc en train de peindre la Vierge remonterait à 1368 et il s'agirait d'une gravure de Johannes Von Troppau : « *la plus ancienne image occidentale de Luc que nous connaissions est une miniature du fol 91 de l'évangélique codex 1182 de la*

¹¹¹ Vasari (Giorgo), Les vies des meilleurs peintres... Paris, Berger-Levrault, 1983.

bibliothèque nationale de Vienne. Par une inscription de l'enlumineur lui-même elle est daté de 1368 et il s'agit vraisemblablement d'une œuvre de Johannes Von Troppau »¹¹². L'image de Von Troppau fait partie d'une série représentant les scènes de la vie du saint et c'est le modèle qui ultérieurement va se répandre : « *Dies war die Form, die sich später auch im Westen allgemein durchgesetzten sollte* »¹¹³.

Ici les choses se compliquent car l'auteur ne trouve pas d'image « byzantine » représentant saint Luc peignant la Vierge. Nous avons vu dans quelles conditions elle avait établi les origines écrites de la légende et il faut impérativement que les origines géographiques et graphiques - même différées - coïncident avec les origines écrites. Il lui faut donc ruser, et la ruse n'est pas dépourvue d'intérêt dans la mesure où - à nos yeux - elle constitue l'un des symptômes de la difficulté qui nous préoccupe ici. Elle s'y prend en trois temps.

Dans un premier temps, elle repère deux gravures, l'une de la fin du XVIIIe (Metz, 1792), l'autre du début du XIXe siècle (Ottley, 1825) - représentant saint Luc en train de peindre la Vierge au chevalet. Il s'agit de la copie par deux « amateurs » de ce que leurs auteurs donnaient par écrit comme étant des originaux byzantins, mais qu'elle-même n'est pas parvenu à retrouver et elle suppose les originaux du « XIIIe ou XIVE siècles ». La deuxième image qui seule est publiée porte il est vrai le nom du saint en caractère grec. Ensuite elle rapproche ces deux images de deux autres très nettement inscrites dans le cercle d'influence byzantin, mais postérieures par rapport aux originaux supposés des deux premières : une fresque de l'église de Mateic (Yougoslavie, 1350) et une icône russe du XVe (Abbaye de Wystawka). Elles sont « si ressemblantes » nous dit-elle (so ähnlich) qu'elle leur suppose la même source (dieselbe quelle) originaire (Urtypus Mateic-Metz). Ensuite, elle évoque deux autres icônes russes : l'une de la collection Morosoff (musée historique de Moscou, fin XVIe) l'autre proche de la Madone de Wladimirkaja (musée de Jaroslawl, XVIIIe s.). Dans ce cas, le peintre ne peint plus « au chevalet », mais il dessine ou grave une image posée sur ses genoux. Elle observe ensuite que ce schéma reprend les plus anciennes représentations de Luc écrivain (de profil et écrivant un livre sur ses genoux) et elle donne en exemple l'évangélaire byzantin (cod gr. 1158) de la bibliothèque vaticane daté d'environ 1250. D'une image à l'autre, tous les détails en effet paraissent concorder à l'exception de celui-là ; elle en conclut alors au caractère irréfutable de la source byzantine. Mais, d'origine byzantine ou non - et finalement qu'importe car on aurait pu faire remonter la démonstration plus haut en évoquant d'autres déplacements de détails - comment ne pas voir que l'important ici porte sur la substitution du livre par le tableau ? Avançons davantage.

Nous aurions donc trois types principaux : celui le plus ancien (urschema, urbild), du peintre, « *seul avec lui-même* » (mit sich allein) qui proviendrait du type primitif byzantin (Morosoff) de l'évangéliste écrivain (der schreibende Evangelist) lequel se dédoublerait ensuite dans un nouveau type dérivé du premier : celui du « *peintre au pupitre* » (der Maler am Schreibepult). Nous serions principalement ici dans le domaine de la fresque et de la miniature. Nous aurions ensuite - à partir du début du XVe siècle - le type qu'impose le premier réalisme flamand du « *peintre avec son modèle* » associant dans le même espace représentatif saint Luc avec la Vierge. L'auteur en distingue trois variantes : le type « *distancié* » (der distanziiierende typus) inauguré par Van der Weyden ; le type du « *peintre au chevalet* » (am Staffelei) inauguré par l'intermédiaire de Colin de Coter par le maître de Flémalle, et enfin celui qu'elle désigne comme le « *schéma dialogué* » (das dialog shema),

¹¹²Dorothee Klein, op. cit. p. 26, note 132, fig. VI,3

¹¹³Dorothee Klein, ibidem p. 27.

forme mixte des deux premiers, chacun ayant ses propres dérivés, et nous serions principalement ici dans le domaine de la toile peinte. Enfin, mais uniquement à partir de la fin du XVe siècle et des premières années du XVIe, nous trouverions le type ultime (letzte Darstellungsform) de Luc « *peignant une apparition de la Vierge* » (mit der Maria als Erscheinung). Trouvant ses sources en Allemagne et en Autriche il connaîtrait ses principaux développements en Italie et en France avant de s'épuiser au XVIIIe pour disparaître ensuite.

Tout cela paraît logique. Mais comment expliquer alors que nous retrouvions au XVIIIe siècle, le peintre en train d'écrire sur ses genoux comme il avait commencé à y peindre après y avoir écrit (Lanfranco) ? Comment expliquer qu'il recommence à peindre derrière le pupitre de l'écrivain alors qu'il peignait depuis trois siècles derrière le chevalet (Régnier) ou comment expliquer la récurrence des apparitions après qu'elles ont disparu (Floris) à moins de développer une conception « cyclique » de l'histoire de l'art ? Or ce n'est pas le cas. La recherche obstinée d'une origine, la construction de « types » et l'idée d'une linéarité des évolutions typiques, tout cela est lié : le « type » étant ce qui saute aux yeux en permettant que « le tout » tienne ensemble, il ne peut se construire que dans l'ignorance du détail sans que toutefois la perspective d'une typologie du détail permettent d'en sortir.

*

On connaît la remarque de Stoïchita sur « *l'inutilité de toute entreprise typologique* », mais nous aurons surtout à l'esprit la mise en garde de Pierre Francastel : « *il est toujours facile de découvrir la source d'une forme figurative. Avec un peu d'ingéniosité, on démontre que tout signe une fois accrédité ne meurt plus et devient partiellement la matière d'autres systèmes plastiques dans l'avenir* »¹¹⁴. La conclusion qu'il en tirait était radicale et il n'aura cessé par la suite d'insister sur « *l'impossibilité où l'on se trouvait de considérer la connaissance du thème anecdotique d'une œuvre d'art comme fournissant une indication suffisante pour la décrire et pour la comprendre* »¹¹⁵. L'anecdote est ici que saint Luc aurait été le portraitiste de la Vierge et en effet c'est « anecdotique » mais - dans cette remarque - ce n'est pas vraiment cela qui importe, plutôt que la disqualification de l'anecdote. Cela en effet ne va pas de soi.

Non seulement le type est voué à méconnaître la logique du « détail », à suggérer une approche unifiée de l'œuvre et à restituer l'enchaînement des formes dans une logique différentielle de « l'écart » avec le cortège des hypothèses qui invariablement lui est associé : de « précurseur », de « fondateur », de « suiveurs », d'écoles, d'influences et d'origine. Mais il y a pire : en donnant pour acquis ce qui précisément pose problème - l'unité et l'homogénéité figuratives de l'œuvre - cette approche court en permanence le risque de retrouver en fin d'analyse ce que justement elle avait évité d'y reconnaître au départ : cette *scission du sujet* autour de laquelle l'œuvre s'élabore et qui - en la constituant de l'intérieur - lui donne à la fois son rythme et sa temporalité propres. Retrouvant cette scission, l'analyse se désagrège. Or cette scission est d'abord celle qui oppose la figure de l'écrivain à celle du peintre.

Nous reviendrons sur cette scission qui est au cœur de notre questionnement, le sujet étant ici entendu au triple sens de ce que l'œuvre représente (le thème), de celui qui l'aura représenté (le peintre) et de ce qui, en structurant le dispositif de la représentation, lui donne

¹¹⁴ Pierre Francastel, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du quattrocento*, Paris Gallimard, 1967, p. 183.

¹¹⁵ *Ibidem* p. 54.

un sens¹¹⁶. Un terme n'étant supposé constant, un et homogène que pour mieux faire varier les deux autres, et réciproquement, les trois aspects sont forcément liés. Cela paraît si évident que nous avons du mal à comprendre que l'on ait pu jusqu'à maintenant ne pas le voir : liée au fantasme d'une origine unique et quasiment absolue, l'œuvre n'aurait à répondre de ses filiations multiples et de son ascendance (sa généalogie) que sous l'hypothèse d'une identité et d'une permanence à lui-même du sujet : le peintre que le peintre représente en train de peindre, ce que l'un et l'autre peignent et la manière dont tout cela « teint debout », sans forcément se correspondre. Or, il n'y a que dans le « détail » que nous puissions prendre la mesure des effets de cette scission. Nous touchons là quelque chose d'essentiel qui pourrait bien rejoindre le caractère « anecdotique » du thème, que Francastel s'employait tout à l'heure à disqualifier car dans ce cas le détail - comment soutenir le contraire ? - est toujours « anecdotique ». Or le détail est essentiel.

Nous devons à Daniel Arasse d'avoir le premier attiré notre attention sur l'importance du « détail » en peinture et ce n'est sans doute pas l'effet d'un pur hasard si son ouvrage prend son élan à partir de deux toiles de Van Heemskerck représentant Saint Luc peignant la Vierge, toutes les deux datées de 1532, ni que cette œuvre soit « double » ; nous reviendrons sur cet aspect. Son point de vue est ferme : « *le détail constitue pour l'historien le lieu d'une expérience qui n'est secondaire qu'en apparence. Dès lors qu'il est pris en considération, le rapport de détail renouvelle toute une part de la problématique historique établie* »¹¹⁷. Comment ne pas souscrire à ce point de vue ? Or, et il s'agit là d'un paradoxe, toute son approche se déploie sur le modèle d'une typologie historique des « détails ». Il rapproche une œuvre d'une autre et celle-ci d'une troisième, au seul regard du détail qui lui permet de les comparer en ignorant le reste : alors que le détail constituait jusque-là le « reste » de la toile, c'est la toile qui constitue maintenant le reste du détail. Comment ne pas sur ce plan faire l'hypothèse d'une systématique des détails, non seulement d'une toile à l'autre, mais également à l'intérieur de la même toile ?

Symétriquement, et c'est le point de vue inverse, on passera d'une toile à l'autre en soulignant le détail qui paraît spécifier chacune d'elle, sous l'hypothèse de l'identité du sujet qui l'aborde ou de la permanence de ce qu'elle représente. Qu'il nous suffise ici d'écouter André Chastel ; en dix lignes, il compare et rapproche cinq toiles que plus d'un siècle sépare : « *On voit un Derick Baegert attentif à ouvrir l'espace, à animer la demeure bourgeoise de la Vierge et à souligner l'étroit rapport entre le modèle et le panneau. Avec Gossaert la demeure devient un palais, l'image peinte ou dessinée par saint Luc n'est plus en évidence. Blondeel montre une tablette vide, mais tire, en revanche, un parti impressionnant du cadre doré dont il enveloppe la scène et nourrit le tableau. Avec Heemskerck, la demeure et le modèle se subordonnent à l'œuvre du peintre, l'accent porte sur la toile en cours, le peintre en action. Rien de plus révélateur que de comparer cette violente démonstration avec la version du thème, si réservée, si équilibrée, donnée un demi-siècle plus tôt par Dirk Bouts* »¹¹⁸.

Nous ne savons pas à vrai dire ce que serait une version « réservée » ou « équilibrée » d'un thème au regard de ce que serait sa version « violente », et encore moins ce qui - dans la

¹¹⁶ Le repérage du sujet, dès lors qu'on récuse l'analogie linguistique est une phase délicate, mais nous ne pouvons ici que souscrire au point de vue de François Wahl : « le repérage du sujet constitue le moment crucial de toute interprétation : interpréter se risque d'abord en cette décision là (...). Le sujet n'est à chercher nulle part ailleurs que dans la concrétude du visible (...). L'échec d'un tableau est son impossibilité à s'ordonner d'un sujet, donc à construire son discours », in : Introduction au discours du tableau, Paris, Seuil, 2000, pp. 158-159.

¹¹⁷ Daniel Arasse, Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1992, p. 7.

¹¹⁸ André Chastel, « Le tableau dans le tableau », in : Fables, Formes, Figures, Paris Flammarion, tII, p. 80.

peinture - aurait valeur de « démonstration ». Ce sont des termes que nous nous interdisions. En revanche nous voyons très bien le dilemme : s'il s'agit dans un cas de faire prévaloir des critères structuraux de compatibilité et de fermeture, il s'agit dans l'autre de faire prévaloir des critères d'écart, de dissémination, de dispersion et d'ouverture. Dans les deux cas, le « sujet » disparaît alors que ces critères ne sont pas incompatibles et, dans les deux cas, nous sommes reconduits vers des problèmes « d'origine » ou de « terme », ce qui est la même chose. Dès lors, on entrevoit l'issue : la seule manière de retrouver ce « sujet » consiste à en reconnaître la dualité, la division ou encore la scission ; installer la dualité au cœur du regard que nous portons sur la toile, c'est se mettre en position de retrouver la problématique que nous venions d'abandonner, mais internalisée dans l'espace de la représentation ; enfin - et selon la manière dont ce dilemme est « résolu » dans la toile - c'est se donner les moyens de passer de l'une à l'autre. Sur ce registre, tout se joue en effet « au détail près ». Il est temps que nous y venions en commençant par l'écrivain.

Le geste d'écrire.

Peindre les quatre évangélistes, ne pose pas les mêmes problèmes que peindre l'un d'entre eux, indépendamment des trois autres. Lorsque Mantegna peint saint Luc, le problème qu'il rencontre n'est pas du même ordre que celui que - à plus d'un demi-siècle d'intervalle - Fra Filippo Lippi aborde dans les fresques du chœur de la cathédrale de Prato, Ghirlandaio dans celles de la voûte de Santa Maria Novella (cappella Tornabuoni) ou Pontormo dans celles de Santa Felicita (Cappella Capponi) à Florence. Peut-être même le problème est-il encore différent avec les quatre évangélistes groupés de Jordaens. Les quatre derniers nous proposent chacun une version différente des quatre évangélistes (séparés ou groupés), mais que fait le premier ? Commençons par la toile de Jordaens (Fig.2).

Les quatre évangélistes debout et en pied, leurs têtes alignées horizontalement dans le tiers supérieur du tableau, se penchent sur le livre ouvert posé sur un pupitre dans le coin inférieur gauche de l'image. Jean, drapé dans une tunique blanche, lit donc le même livre que Mathieu. Le premier, les bras croisés sur la poitrine, pose l'index et le majeur de sa main droite sur son menton, tandis que le second, dont le bras repose sur l'épaule du premier, se lisse la barbe. Sur la droite, Marc écrit dans un livre en paraissant recopier ce qu'il lit dans le premier, alors que Luc qui lit ce que Marc recopie écarte la tenture écarlate qui fait la lumière sur le groupe. Luc ferait donc la lumière à la fois sur les lecteurs et sur ce qui est écrit en vérifiant ce que recopie Marc, logé comme lui - nous l'avons déjà dit - à l'enseigne du témoignage différé.

Un détour par ce que nous dit Claudel de ce tableau ne sera pas superflu : « *Jean lit Dieu, Mathieu se remémore et médite, Luc ouvre le rideau, Marc agit. Et cela fut peint nous dit-on, par un pilier de popine qui finit dans la peau d'un renégat !* »¹¹⁹. Jordaens en effet eut une vie dissolue, mais peu importe. Nous avons du mal, en relisant le commentaire de Claudel devant la toile de Jordaens à ne pas nous poser la question de ce que regarder veut dire. Continuons : « *Saint Luc derrière lui (Jean) le front baissé et qui sait tout d'avance, de ce bras qu'il élève écarte le rideau. Écoute, ciel ! et toi, ô terre, tends l'oreille à la bonne nouvelle* ». N'ironisons pas : chacun pourrait bien ne trouver dans l'image que ce qu'il y apporte, même si nous pensons que c'est faux. En revanche, à propos de Luc et sous la plume de Claudel, ce « *qui sait tout d'avance* » nous laisse pantois. Quelle est cette prescience dont Luc pourrait se prévaloir si ce n'était celle qui, faisant la lumière sur ce qui est écrit (écarter la

¹¹⁹ Paul Claudel, *L'œil écoute*, folio, n°127, Paris Gallimard, 1999, p. 154.

tecture) aurait pour vocation de vérifier la conformité entre eux de deux textes (celui de Jean - celui de Marc) qui tout en étant identiques (Evangiles) sont différents selon qu'il s'agit de l'un ou de l'autre ? Double vocation à laquelle serait voué celui qui - à la fois peintre et écrivain - se placerait mieux que quiconque en position de faire le lien. Ici l'accent était mis sur les rapports entre les quatre personnages ; le problème est différent lorsqu'ils nous sont présentés dans une logique de vis-à-vis.

Le saint Luc de Fra Filippo Lippi n'écrit pas, il médite (fig.3). Jeune homme aux longs cheveux blonds, la tête appuyée sur sa main gauche et le bras gauche appuyé sur son genou, il est assis par terre, un livre ouvert sur ses genoux et il pense. On dirait qu'il fixe attentivement quelque chose qui se trouverait au sol, devant lui. Le bœuf est ostensiblement absent et il est peu fréquent de ne pas le voir ainsi. Nous sommes en 1454 et cette représentation s'inscrit en effet dans cette tradition sculpturale remontant au début du quattrocento - avec Nanni di Banco et Donatello - où seul l'écrivain est mis en scène, mais un écrivain qui n'écrit pas.

Avec Ghirlandaio (Fig.4), la représentation est plus conforme à ce que nous attendions. Saint Luc a vieilli, il porte maintenant une barbe et il est toujours assis, mais sur un petit nuage blanc, très stylisé, où a pris place également le bœuf, allongé en retrait derrière lui. Un petit calepin est posé sur son genou sur lequel il rédige, fixant attentivement des yeux la progression de son écriture. Il s'agit là exactement de l'écrivain en train d'écrire et - par comparaison avec les trois autres évangélistes - on voit bien de quelle manière Ghirlandaio a entièrement rapatrié le cycle des évangélistes sur l'acte d'écrire. Saint Marc taille consciencieusement son crayon avec un couteau. Mathieu écrit sur une liasse de papier, les mots que lui dicte l'aigle qu'il regarde - sans donc regarder ce qu'il écrit - tandis que Jean, reprenant à son compte le geste que nous allons plus loin analyser, présente face à nous le livre ouvert sur lequel nous pouvons lire distinctement les premiers mots de son évangile (Fig.5). Dans sa main droite, il tient le crayon et il regarde l'ange qui l'accompagne. Tailler le crayon, écrire ou non sous la dictée d'un tiers, présenter le livre écrit, nous avons là les quatre moments caractéristiques de l'acte d'écriture ventilés sur chacun des protagonistes.

Vingt ans plus tard, toujours à Florence, Pontormo adopte un parti radicalement différent. Ce n'est pas que la référence à l'acte d'écrire ait été abandonnée - à l'exception de Mathieu, les trois autres évangélistes sont représentés avec une plume d'oie ou un crayon à la main - mais on n'attire plus l'attention sur cet aspect et les quatre compositions circulaires paraissent s'articuler sur la distribution des regards et les positions des mains. Le coude posé sur le rebord inférieur du cadre comme s'il voulait en sortir, saint Mathieu - le plus jeune de tous - nous regarde fixement et droit dans les yeux. Comme s'il désirait nous adresser la parole, sa bouche est ouverte et il n'écrit pas. Saint Marc - que l'on doit à la main d'Angelo Bronzino - nous regarde encore mais avec moins d'insistance : son bras - et non plus son coude - est encore posé sur le rebord inférieur, mais il a suspendu le geste de l'écriture. Saint Jean, le plus vieux de tous, apparaît de profil et regarde totalement à l'extérieur de l'image. Seul, saint Luc (Fig.6) continue d'écrire, mais comme s'il transcrivait une « vision ». De manière caractéristique, il est saisi maintenant en contre-plongée et a ramené ses deux mains sur le devant de l'image ; la main droite qui tient la plume d'oie continue son travail de scribe mais - comme saint Jean - son regard sort dans les hauteurs de l'image comme s'il observait attentivement quelque chose (quelqu'un ?) qui, étant soustrait à notre regard, n'apparaîtrait qu'à lui.

La conclusion s'impose d'elle-même. Représentant les quatre évangélistes, Pontormo ne pouvait représenter saint Luc en train de peindre, mais par une distribution habile des

regards et des gestes, des mains et des yeux, le portrait de saint Luc constitue en quelque sorte le centre de gravité et le point d'équilibre des trois autres. Un saint Luc écrivain, cela ne fait aucun doute ; mais un écrivain « visionnaire », un écrivain dont l'écriture se déduit du regard qu'il porte, et ce regard, il le porte vers les hauteurs. Nous sommes en 1526 ; le Saint Luc peignant la Vierge du pseudo Raphaël date de 1511. À cette époque et à Florence, il ne fait aucun doute pour personne que - derrière l'écrivain - c'est le peintre qu'il faut voir, et d'ailleurs le bœuf s'est pratiquement résorbé dans le fond sombre de la toile ; on n'en discerne plus la présence que par cet œil globuleux qui se détache au-dessus de l'épaule de l'évangéliste comme si, par une métonymie de substitution, c'était bien sur le regard qu'il faille faire porter l'accent.

Le saint Luc pensif de Filippo Lippi nous renvoyait très nettement vers les pesanteurs terrestres de l'espace de la sculpture où sa lecture l'entraînait. Celui de Pontormo est entièrement traversé par le rapport de son regard céleste à l'écriture. Dans l'intervalle, et avec Ghirlandaio, c'est l'acte même de l'écriture que l'on aura décomposée en toutes ses phases, réservant à Luc de n'être attentif qu'à la trace laissée par son instrument sur la page blanche. Nous disions que représenter saint Luc avec les trois autres évangélistes était une chose, et que le représenter seul en était une autre. En remontant vers cette période où il commence à s'installer de plein-pied dans l'iconographie occidentale, on sera tenté - derrière l'écrivain confirmé - de rechercher les signes de la renommée croissante du peintre. C'est ce à quoi nous convie Mantegna.

*

Très nettement daté de 1453/1454, le polyptyque de San Luca qui décorait l'autel de la chapelle saint Luc dans la basilique Sainte Justine de Padoue aujourd'hui conservé à la pinacothèque Brera de Milan (Fig.7) aurait été exécuté par d'autres sur un dessin de Mantegna. Mais qu'importe après tout que sa paternité s'estompe dans une signature qui ne s'avouerait pas ? Nous verrons que c'est faux, qu'il suffisait de mieux regarder, mais qu'une signature jamais ne garantit l'identité du sujet. Le problème, s'il se pose, se pose ailleurs : composé de douze panneaux, imposant une lecture en contre-plongée, le saint autour duquel toute la composition pivote s'impose à nous dans le panneau central, en ce sens qu'il capte tous les regards.

Assis face à nous sur un trône de faux marbre blanc, les yeux penchés sur un livre ouvert devant lui de telle sorte que sa tonsure s'impose à notre regard, ce qui pourrait être une plume d'oie à la main, Luc est absorbé par sa tâche. À son tour, le lutrin repose sur un plateau circulaire soutenu par une colonne centrale de faux marbre veiné multicolore qui le sépare de nous. Sous le lutrin (cartibulum), posé à même la table mais fermés, nous voyons encore deux livres, deux encriers - l'un noir et l'autre rouge - ainsi qu'une fiole sphérique de même couleur servant sans doute à l'alimenter. Le livre fermé sous le lutrin présente la même couverture verte que le livre ouvert, devant le saint. On a toujours pensé que Luc écrivait, et c'est l'opinion, parmi cent autres de Salmazo : « *Au centre, en retrait par rapport au plan d'appui des figures et surhaussés par des marches basses, on voit dans l'ordre, le lutrin et l'élégant trône de saint Luc ; l'évangéliste est dans l'attitude de sa profession humaniste de scribe ; il se propose presque comme l'image même d'une des plus importantes activités du monastère bénédictin lié à sainte Justine* »¹²⁰.

¹²⁰ Alberta de Nicolo Salmazo, Mantegna, Paris, Gallimard/Electra, 1997, p. 11.

Si Luc écrit, il utilise deux encres - l'une rouge et l'autre noire - mais nous pourrions tout aussi bien penser qu'il enlumine. La qualité de regard qu'il porte sur son travail pourrait l'indiquer : ce n'est pas le regard de quelqu'un qui écrit, mais celui de quelqu'un qui peint. La position des doigts sur le stylet renforce cette impression, et le stylet lui-même. L'intérêt n'est pas de trancher, mais que la question puisse se poser. Des quatre saints qui l'entourent dans le registre inférieur de l'œuvre (Fig.8) - soit et respectivement de gauche à droite, Sainte Félicité de Padoue, saint Prosdocime, saint Benoît et sainte Justine patronne également de Padoue - tous portent leur regard au ciel sur la droite, sauf saint Benoît que rien ne rattache à Padoue. Par ailleurs deux seulement tiennent un livre ouvert devant eux, ce qui veut dire que seul Benoît - patron de l'ordre commanditaire - lit le livre qu'il a devant les yeux. Il le retient de la main gauche, alors que Félicité le retient de la main droite. Aucun des saints du registre supérieur de l'œuvre ne tient un livre - à l'exception de Saint Maxime, mais il est fermé - et pratiquement tous baissent leurs regards vers le bas. Tout se passe comme si, jouant des registres supérieur et inférieur de l'œuvre, et de la direction contrariée des regards selon qu'ils se portent vers le haut ou vers le bas, et sur un livre ouvert ou fermé, Mantegna avait fait converger sur saint Luc l'incertitude des regards porté sur l'image ou sur l'écriture. Or le panneau central de saint Luc est très exactement surmonté d'un mini triptyque représentant au centre un Christ de pitié, entouré de part et d'autre de la vierge et de saint Jean portant leurs regard vers lui. Lui-même, les bras écartés de part et d'autre de telle sorte que saint Luc s'inscrit dans leur prolongement - et en partie dissimulé par ce qui pourrait être la réplique du lutrin du saint - baisse vers lui ses yeux à moitié clos si bien que Luc travaille dans le prolongement de son regard qui faiblit, et de ses mains qui l'abandonnent. Dernier point : les deux mains du Christ ainsi que son côté droit portent les stigmates, traités dans les mêmes tons écarlates que ceux que le saint utilise pour écrire ou enluminer. Si notre interprétation est juste, loin de trancher entre le peintre et l'écrivain, Mantegna aurait tout mis en œuvre pour en conserver l'ambivalence trouvant dans la logique de ce suspens le ressort le plus efficace de la fascination que l'œuvre exerce encore sur nous. À nouveau le bœuf se signale par son absence.

Est-il vraiment étonnant que l'on ait pu contester l'identification du panneau central et dire qu'il ne représentât pas saint Luc ? Dans une logique du « tout ou rien » soucieuse avant tout de cumuler les indices pour réduire l'incertitude et d'assigner à chaque figure une identité afin de contrôler la signification d'ensemble, peut-on laisser subsister un doute quant au pivot qui la structure ? Dès lors, l'insuffisance supposée des signes internes à la composition conduit à multiplier les éléments externes de confirmation. Il faut trancher : *« cette identification a été discutée car la représentation avec l'écritoire n'est pas un élément suffisant en l'absence d'un rappel plus convaincant de l'activité picturale du saint (on peut pourtant reconnaître des ustensiles de miniaturistes propres à cet art) et surtout du taureau symbole de cet évangéliste. D'où la proposition de reconnaître dans cette figure saint Mathieu, que l'acte de commande cite d'ailleurs clairement. Cependant la provenance de la chapelle de San Luca, incite à l'identification la plus courante »*¹²¹. Comme on voit les signes manquent, ceux qui sont là ne suffisent pas, il en faudrait d'autres et, une fois réunis, il n'y aurait plus rien à dire. C'est court.

Si le personnage représenté n'était pas Luc, ce ne pouvait être que l'un des trois autres évangélistes, mais pourquoi Mathieu ? En dehors de ce saint Luc - à supposer que ce soit lui - Mantegna n'a représenté qu'une seule fois Jean et une autre fois Marc : jamais Mathieu. Jean se trouve précisément dans le polyptyque de San Luca, à la droite du Christ, mais il ne figure

¹²¹ Tout l'œuvre peint de Mantegna, Paris, Flammarion, 1978, p. 93, n°17j.

pas là « *en tant qu'évangéliste* » : dans le cas contraire, il tiendrait au moins un livre à la main ; ce ne peut donc être lui. Restent Mathieu et Marc. Sur Mathieu, nous n'avons aucun élément d'iconographie mais nous savons que - à l'égal de Jean - il aura été un « témoin direct » et donc susceptible, comme lui, du même traitement. Ce n'est pas le cas. Reste Marc qui - à l'égal de Luc - aura été un « témoin indirect » : il aura recueilli les propos de Pierre comme Luc recueillait ceux de Paul. Or nous avons un portrait de Marc par Mantegna : celui conservé au städliches Kunstinstitut de Francfort et de quelques années antérieur au polyptyque de Brera (Fig.9). Il s'agit à vrai dire d'un étrange portrait : en buste, de face et barbu - mais il ne nous regarde pas - l'évangéliste apparaît dans une sorte de niche, le bras droit appuyé sur le rebord inférieur et soutenant sa tête, les yeux perdus dans le vague quelque part sur notre droite. Ce regard a quelque chose d'halluciné. En vis-à-vis de son bras droit, mais parallèle à lui si bien qu'il s'appuie contre le mur au lieu que le saint s'appuie à lui, le livre - dont la tranche est tournée vers nous - signale sa qualité. Or, Marc regarde plus qu'il n'écrit, la bouche légèrement entrouverte, et à l'écoute. Il faut regarder ce portrait comme l'inverse de celui de saint Luc - sauf qu'il n'est pas peintre - et donc plus éloigné que lui du livre, mais plus proche que Jean, qui cependant est un témoin « direct ». Le paradoxe n'est qu'apparent. Il suffit pour le lever de supposer que l'écoute indirecte le rapproche davantage du livre par l'intermédiaire d'un regard « perdu » que ne le faisait une écoute « directe » fascinée par la vue de l'autre. L'image est plus proche de l'écriture que le regard ne l'est de l'image en ce sens qu'elle impose une lecture que l'autre suppose. Du reste ce portrait - comme celui de Luc - serait susceptible des mêmes remarques concernant le manque de signes, mais si c'était vraiment le cas, un seul d'entre eux suffirait à nous convaincre : le fruit posé sur le rebord de la niche où s'inscrit la figure de Marc est exactement le même que les cinq autres (2 + 2 + 1) - tous identiques - que le peintre a éparpillé aux pieds de Luc dans le panneau central du polyptyque de Brera. À nouveau, si l'hypothèse se confirmait, il nous faudrait aller plus loin : au risque de sur interpréter les deux images, il nous faudrait considérer que l'incertitude que laissent subsister ces deux portraits sur l'identité de ceux qu'ils représentent constitue la métaphore - à l'intérieur de l'image - de l'incertitude qu'elle ménagent entre le regard et l'écoute d'un côté, l'écriture et l'image de l'autre. Faisons un pas de plus, et le dernier dans cette direction : Luc n'a d'yeux que pour son Livre et s'inscrit dans une « niche » fermée derrière lui que de toute part il excède, alors que Marc - qui ignore le sien - semble vouloir sortir de la sienne uniquement par le regard, le trou noir (ou la tenture) sur lequel il se détache paraissant l'en empêcher. Serait-ce trop exiger que de considérer cette niche comme une métaphore du cadre ? Dans ce cas, les deux bords - intérieur et extérieur de l'écriture et de l'image - se renouent, mais en sens inverse, ouvrant sur l'infini de leur coupure intérieure. En fin de parcours, nous retrouverons cette logique lorsque les Madones à l'enfant trouveront leur autonomie de « tableau dans le tableau ». Ajoutons que le seul élément d'écriture perceptible à Brera, s'inscrit à l'intérieur de l'image, mais de manière imperceptible : il nous plaît que, pour authentifier son coup de force, le peintre ait apposé sa signature (OPUS / ANDREAE / MANTEGNA) sur la colonne de faux marbre peint qui n'était là que pour soutenir toute l'audace du défi qu'il lançait. Le peintre utilise l'alphabet majuscule des anciens, découvert et mis à la mode par Leon Battista Alberti, mais cette signature se confond avec les veinures du marbre et elle est quasiment illisible. Il faut avoir le nez dessus pour la voir : Génie de Mantegna.

Avoir le nez dessus, c'est très exactement ce à quoi nous engageant aussi bien l'écrivain que le peintre, et ce qui de l'un à l'autre - lorsque l'emblème disparaît - nous permet de faire le lien : pour s'en assurer l'un nous présente la toile comme l'autre nous présentait le livre, l'un et l'autre anticipant ainsi sur le geste de la mère à l'enfant.

La présentation.

Il sera toujours temps d'interroger le peintre au travail. Cependant, avant d'en venir là, nous nous surprenons à penser que le « tableau » aurait très bien pu - en fin de compte - remplacer le bœuf comme « attribut » du saint. Nous avons vu qu'il arrivait que le boeuf disparaisse, y compris aux côtés de l'écrivain. Nous verrons que dans la toile d'El Gréco, il n'est déjà plus là. Attardons nous sur ce geste : nous pouvons difficilement imaginer un geste plus simple et moins immédiatement soumis à des enjeux symboliques que celui qui consiste - de la part d'un écrivain - à nous présenter le livre qu'il vient d'écrire.

Avec l'autoportrait d'El Gréco (Fig.10) nous touchons un point d'orgue. Représenté à mi-corps et nous regardant fixement, le peintre nous présente un livre, grand ouvert sur sa poitrine. La page de gauche est entièrement couverte d'une fine écriture illisible et aucune place n'a été réservée ne fût qu'à l'enluminure d'une initiale ; la page de droite est entièrement peinte et aucune place n'a été concédée ne fût qu'à une légende : or tout ce que nous savons par ailleurs nous porte à penser que le texte et l'image proviennent de la même main, mais réunis dans un livre, support traditionnel de l'écriture.

En aval, nous venons de voir que le saint Jean de Ghirlandaio nous présentait le livre comme phase ultime des différents stades de fabrication qu'avaient parcouru les trois autres : on méditait, on taillait sa plume, on rédigeait puis on présentait le livre. Dans ce cas, il était grand ouvert, face à nous et nous pouvions lire ce qui était écrit dessus. Or, ce geste vient de loin : il est particulièrement net, dès le VI^e siècle, dans les mosaïques de l'église San Vitale, à Ravenne, où les quatre évangélistes sont représentés assis et où Luc « *expose son livre ouvert au regard d'un lecteur extérieur capable de le lire* »¹²². Ce n'est pas uniquement vrai de la mosaïque. À la même période, dans une miniature des *Evangelios* dits de saint Augustin (Fig.11) Luc est assis sur un trône et nous présente le livre ouvert de face, sur ses genoux. C'est très net : surmonté de son emblème et entouré de part et d'autre de « scènes christologiques », il nous présente de la main gauche le livre ouvert alors que, de la main droite, il se tient le menton, signe de perplexité. Nous retrouverons cette perplexité.

Dans le *Codex Millenarius*, saint Luc et le bœuf sont dissociés dans deux colonnes différentes mais, dans la colonne de gauche - saint Luc continue à nous présenter son livre. Il nous le présente de face et ouvert alors que lui-même est placé devant, et de profil. Dans la colonne de droite, le bœuf le tient entre ses pattes, fermé. Nous n'allons pas reprendre ici les analyses extrêmement fines de Meyer Shapiro. Que l'écriture en soit lisible ou non, qu'elle soit orientée vers le spectateur ou orientée vers l'écrivain qui lui fait face, le livre est toujours présenté de façon frontale et ouvert à plat, souvent au défi des règles de la perspective. Là, nous sommes dans une pure logique de « présentation », mais il est remarquable qu'elle se maintienne, si l'on peut dire, aux différents stades de la fabrication, y compris lorsque l'écrivain est en train de rédiger. Lorsque l'écriture est lisible, elle reproduit en général les premiers mots du texte de Luc, mais il n'est pas nécessaire qu'elle le soit, et ce mode de présentation va se poursuivre tardivement. Luc pourra nous regarder fixement, écrire sur des rouleaux et que ces rouleaux soient vierges¹²³, il pourra recopier sur un codex un texte écrit sur un rouleau¹²⁴ ou recopier d'un codex sur l'autre¹²⁵, on pourra même introduire des

¹²² Meyer Shapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 136.

¹²³ Psautier d'Egbert, Reichnau Xe siècle et *Evangelios* de Lindisfarne, av. 698.

¹²⁴ Mont Athos, Stauronikita, Xe siècle.

¹²⁵ *Evangeliaire* de Siisk, XIV^e.

torsions dans les surfaces d'inscription, à chaque fois le livre sera présenté de manière frontale et orienté vers le spectateur.

Cette séquence de la présentation va se transposer telle quelle, du livre au tableau et tout se passe alors comme si le peintre n'avait eu qu'à reprendre à son compte le geste de l'écrivain : la manière dont le spectateur y est interpellé, l'image qui lui est proposée et ce qu'elle représente, tout nous incite à établir ce rapprochement. Dans chaque cas, le peintre nous tend un tableau en attirant notre regard sur lui ; dans chaque cas, le tableau qu'il nous montre est au cœur de la composition et il s'agit toujours d'un portrait de la Vierge à l'enfant. Dans l'histoire de la peinture, ce geste est relativement rare. Il est exceptionnel que, assis ou debout, un peintre nous tende l'œuvre qu'il vient de terminer pour que nous la regardions, et chaque fois que cela se produit, il s'agit d'un petit format.

Dans l'une des enluminures des Grandes Heures d'Anne de Bretagne datée de 1520, que l'on attribue généralement à Jean Bourdichon (Fig.12) nous retrouvons ce geste. Dans ce cas - richement revêtu de l'habit et de la coiffe des docteurs et des lettrés ce qui en surdétermine la notation - un personnage est majestueusement assis sur un trône de pierre imposant, finement ciselé et surmonté d'une niche en demi-arc de cercle dans lequel sa tête se détache. Ce trône prend place dans une architecture semi-circulaire à coupole ; de la main gauche, il retient le portrait de la Vierge qui repose sur son genou gauche, et il attire notre attention sur elle de la main droite, les doigts tendus et la paume tournée vers le ciel. Ce geste, la légère inclinaison de sa tête et son regard surtout - qui paraît se perdre dans le vague - tout nous engage ici à un rapprochement entre le tableau et le livre : le peintre ayant endossé l'habit de l'écrivain nous présente le tableau, comme l'écrivain nous présente le livre. Fait pour être accroché quelque part, le portrait de la Vierge aux mains jointes est serti d'un cadre finement ciselé qui reproduit la forme du trône sur lequel le personnage est assis, suggérant entre elle et lui un rapprochement inattendu. Une enluminure ne porte jamais de titre, mais la tête du bœuf qui sur le côté gauche émerge de derrière le trône, nous indique qu'il s'agit bien de saint Luc ;

C'est exactement ce même geste que nous retrouvons dans une gravure anonyme de la fin du XIIIe siècle (Fig.13) sauf que maintenant le peintre est debout dans un paysage, qu'il est revêtu du manteau de l'évangéliste et qu'il tend le portrait de la Vierge, face à nous, à hauteur de son visage. À nouveau le bœuf est là, de même qu'il est présent dans cette grisaille du Maître de la légende de sainte Ursule (Fig.14). Dans ce cas, le peintre est encore debout et - comme s'il s'agissait d'une statue - il repose sur un socle de pierre et à pris place dans une niche qui reproduit exactement le format du tableau qu'il présente. Il dirige son regard vers l'extérieur de l'image ; de sa main droite encore munie du pinceau, il retient le drapé de son manteau tandis qu'il nous présente de sa main droite le portrait de la Vierge à l'enfant, à hauteur de sa poitrine¹²⁶.

Le tableau de Navarette (Fig.15) est probablement un peu plus compliqué dans la mesure où il fait intervenir un deuxième évangéliste - mais à nouveau il s'agit de Saint Marc - et à nouveau nous voyons saint Luc avec un portrait de la Vierge à l'enfant qu'il présente cette fois des deux mains, mais pas à nous. Debout donc et à droite de l'image, Luc tend à Marc le portrait de la Vierge à l'enfant tout en regardant le livre que Marc tient ouvert devant lui. Symétriquement, c'est-à-dire debout et à gauche de l'image, Marc présente à Luc le livre ouvert devant lui tout en regardant le tableau que Luc lui présente. Il nous faut même

¹²⁶ Philippot (P.), Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles, Bulletin des musées royaux des Beaux arts, 14 (1966), pp. 225 sv.

admettre que Marc lisait au lieu d'écrire et que vraisemblablement il relisait ce qu'il venait d'écrire, tout comme Luc regardait ce qu'il venait de peindre. La symétrie est donc parfaite et cette symétrie spatiale se donne comme un équivalent de la simultanéité de leur geste. Tout suggère que le livre et le tableau sont ici dans une relation d'équivalence et de substituabilité. Les attributs des deux saints sont toujours là - le lion pour Marc, le bœuf pour Luc - de même que leurs noms sont inscrits directement à même la toile dans une sorte de redondance entre l'image et le texte. Dans la toile de Navarette, Luc et Marc sont des contemporains, et en cela ils s'opposent à tous ceux pour qui la peinture ne constituera qu'une activité de « rappel » de l'écriture (Fouquet, Lanfranco) ou le contraire.

Or, en même temps que la symétrie des deux personnages saute aux yeux, leur dissymétrie s'accuse. Comment oublier que si Luc lit ce que Marc a écrit et que Marc regarde ce que Luc a peint, Luc aura également écrit alors que Marc n'aura jamais peint ? À souligner cette différence, il fallait un signe fort, infime mais décisif. L'image de l'infini du sens - qui fait que jamais nous n'en aurons fini avec le sens l'image - se condense ici dans l'infime du détail, lequel nous réjouit deux fois d'être paradoxal, tout en posant les jalons de ce que pourrait être une histoire de la redondance figurale et textuelle. L'écrivain qui a cessé de lire ce qu'il avait écrit - mais qui ne le voyait pas très bien - ôte ses lunettes pour mieux voir ce que son alter ego a peint ; ce n'est pas le cas du peintre qui à la même distance paraît lire ce que le premier aura écrit. Il fallait nous y attendre : la défaillance du regard provient de l'écrivain, lequel enlève ses lunettes pour mieux voir. Cette distance est aussi celle qui sépare l'antériorité de l'image sur l'écrit, par où s'introduit dans l'image une sorte de tempo qui garanti son ancrage sur la période qu'elle met en place, et donc sur l'histoire. Cette toile, il nous faudra la rapprocher du diptyque de Malesskircher auquel nous allons venir (Fig.x & y).

Si Navarette répartit les deux activités (peinture et écriture) sur deux personnages distincts, mais dans le même espace - saint Luc et saint Marc sont debout côte à côte sur un fond indifférencié de désert ou de plaine ocre - Malesskircher dédoublera le même personnage dans deux activités et deux espaces différents. Chez Malesskircher, le peintre sera signalé par son nom inscrit sur la toile et le bœuf sera absent, alors que l'écrivain sera signalé par le bœuf sans que son nom soit inscrit. Chez Navarette, le nom et l'emblème de chaque saint figurent en leurs lieux et places respectifs : le bœuf derrière Luc, le lion devant Marc et leur nom sous chacun d'eux. Chez Malesskircher, la substituabilité des activités sera signifiée par l'équivalence des espaces et des figures et leur différence par la dispersion des détails et des signes figuratifs. Chez Navarette - et c'est là le tour de force - cette substituabilité est signifiée par la symétrie inverse des figures.

Ce geste auquel nous nous intéressons, qui consiste à présenter le portrait de la Vierge, est exactement celui par lequel l'évangéliste - et cela pratiquement depuis le Ve ou le VIe siècle - nous montre le Livre qu'il a écrit. Par une translation imperceptible, il reprend à son compte et reproduit le premier. Nous passons du livre au tableau, mais le geste et la fonction demeurent identiques : le même personnage nous montre maintenant le tableau, comme autrefois il nous montrait le livre et si le tableau devient l'équivalent du Livre, c'est qu'autrefois le Livre faisait fonction de tableau. De l'un à l'autre c'est une même nappe de sens qui circule et un même désir qui les relie : le désir qu'en prenant sa place, l'un ne soit pas en reste sur l'autre. L'image insensiblement se substitue au livre et ce déplacement - loin de ruiner de l'intérieur le binôme jusqu'alors indéfectible qui associait le bœuf à l'écrivain - en surdétermine le sens et en rappelle les enjeux. Ce n'est pas l'écrivain ou le peintre, mais l'écrivain et le peintre. Nous disions avoir eut le sentiment que - progressivement - le symbole du peintre (le portrait) aurait pu se substituer au symbole de l'écrivain (le bœuf) mais chaque

fois que l'occasion se sera présentée, quelque chose s'y sera opposé. Seul l'acte de peindre aura cette force de concourir à son effacement mais, en toute autre circonstance, le bœuf ne disparaîtra jamais totalement, sinon de manière exceptionnelle. La présence du bœuf rappelle dans l'image la prégnance de l'écrit et le fait qu'il s'agisse chez El Gréco d'un « livre illustré » permet - au moins en partie - de comprendre son absence.

Or, si nous nous en tenions là, tout n'aurait pas été dit. Comment ne pas voir maintenant que ce même geste par lequel saint Luc alternativement nous présente le livre ou le tableau, est également celui par lequel la Vierge ne cesse de nous présenter l'enfant, créant en quelque sorte - à l'intérieur même de la toile ce dédoublement qui, faisant de l'œuvre (écrite/peinte) « l'enfant » de l'artiste, désigne à son tour l'enfant - c'est à dire le « Verbe » - comme étant « à l'image de.. » ou encore à la « ressemblance de.. » ? Que par le truchement de l'enfant, le Verbe (c'est-à-dire le livre) se soit fait chair (c'est-à-dire image) autorise et légitime ces déplacements et ces substitutions en nous situant d'emblée au cœur de ce qui nous importe ici : l'incarnation. Que l'image puisse incarner le texte et même en dériver, n'a cessé de façonner l'imaginaire chrétien de la représentation ; une autre manière de le souligner - à la charnière de l'écriture du livre et de la présentation du tableau - aura été de rappeler que saint Luc peignait, alors même qu'il écrivait. Sous l'hypothèse la plus littérale c'est la fonction de ce rappel que nous voudrions maintenant interroger.

*

Dans une miniature (8.3 x 5.8 cm) d'un Livre d'heure sorti de l'entourage de Jean Fouquet (Fig.16) aujourd'hui conservé à la Pierpont Morgan Library de New York, le saint se trouve dans le quart supérieur gauche de l'image alors que, dans le quart supérieur droit et avançant vers nous du fond d'un corridor interminable, le taureau qui généralement l'accompagne ne laisse planer aucun doute sur son identité. Comme si cela ne suffisait pas, toute la moitié inférieure de l'image est occupée par deux angelots aux ailes bleues qui d'une main soutiennent un panneau écrit et, de l'autre, un phylactère. Sur le panneau, entourant les lettres A et R - d'or sur fond d'azur - nous pouvons lire en lettres gothiques le texte suivant : « SCAMDUM LUCAM * ET ILLO TEMPORE-MISSUG EST ANGELUS GABRIEL A DEO MAMTA ». En dessous, sur le phylactère, nous lisons : « SIL7 TVIET AR »¹²⁷. Nous pouvons maintenant revenir au saint : tourné vers nous - et donc se détournant de la table sur laquelle généralement il travaille - saint Luc écrit dans un livre ouvert sur ses genoux. Au-dessus de sa tête, posés sur une étagère, des livres et des ustensiles divers sont disposés pêle-mêle. Sur la table, nous trouvons un encrier, un livre fermé et un portrait de la vierge. Luc s'intéresse au livre ouvert qu'il contribue à remplir et se détourne du portrait de la Vierge qui côtoie un livre fermé et un encrier. Ici l'écriture réquisitionne la moitié de l'image : à l'intérieur du cadre, l'écriture et l'image occupent une place sensiblement égale et, dans l'image proprement dite, le rapport entre texte et image nous est donné sur le régime de la dissociation des genres, le saint accordant manifestement sa préférence au texte. C'est peut-être le bœuf qui nous étonne le plus puisque, dans le corridor en perspective fuyante, il nous est représenté de face, nous reconduisant vers l'espace de l'écriture dont nous aurions pu sortir ; une performance que Plinie verse au compte de Pausias : « *l'innovation principale est la suivante : voulant montrer la longueur du corps d'un boeuf, il le peignit de face et non de flanc ; or on en saisit parfaitement les dimensions* »¹²⁸. Ici le désir d'ancrer Luc dans l'histoire de la peinture antique ne laisse planer aucun doute. Ceci d'autant moins que ce

¹²⁷ Donner les traductions.

¹²⁸ Plinie l'ancien, Histoire naturelle, tome XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 110-111.

rappel est surdéterminé par cette sorte de cube sur lequel le saint repose son pied droit lequel, de longue date, symbolise le rapport à l'histoire selon un agencement que Cesare Ripa évoque dans son *Iconologie* : «*tiene posato il piede sopra il quadrato, perché l'Historia deve star sempre salda, ne lassarsi corrompere, o soggiogare da alcuna banda con la bugia per interesse, che perciò si veste di bianco*»¹²⁹. Nous retrouverons ce cube, dans l'École d'Athènes de Raphaël, sous le pied droit d'Hérodote, debout au premier plan face à Pythagore. Un autre élément mérite encore d'être noté : les couleurs (bleu/rouge) de la tunique et du manteau dans lesquels le saint est drapé reprennent en les inversant celles du vêtement et du fond sur lesquels la Vierge se détache tandis qu'à l'arrière plan une ouverture aveugle en ogive fait contrepoint à celle dans laquelle s'inscrit le bœuf. Retenons cette conjonction du portrait fini, et de l'écriture « en progression ».

Le Saint Luc de Lanfranco (Fig.17) pourrait reprendre cette indication, mais en lui faisant subir une inflexion. D'abord peint pour l'église Santa Maria di Piazza et aujourd'hui au Collegio Notarile de Piacenza, le saint est assis face à nous, la jambe droite croisée sur la gauche et il écrit. De la main gauche, il retient contre son corps une tablette servant de support à son écriture et, la plume dans la main droite, il tourne la tête vers le coin supérieur gauche du tableau où voltige un groupe d'anges dont la Vierge est absente. Sur la droite et à hauteur de sa tête, le portrait de la Vierge à l'enfant est posé sur un angle de cheminée. En dessous de la cheminée et à ses pieds surgit la tête du bœuf qui nous regarde. Il écrit, mais on aura pu croire qu'il peignait, tant les gestes paraissent substituables l'un à l'autre. Réau par exemple le range dans la rubrique des *Saint Luc peignant la Vierge* et cette bévue est significative. Le portrait sur la cheminée aurait dû lui mettre la puce à l'oreille mais, traité dans un clair-obscur bien plus obscur que clair, le groupe d'anges voltigeant lui aura fait conclure à une apparition traditionnellement réservée à l'acte de peindre, et la confusion était excusable. Nous n'avons pas pu voir le saint Luc peignant la Vierge du même Lanfranco dont parle D. Klein, mais la description qu'elle en donne¹³⁰ ne permet pas de conclure à une confusion. Simplement elle aura ignoré le tableau de Piacenza et cette deuxième bévue redouble celle de Réau en la complétant : lorsque Luc peint, on ne peut ignorer qu'il écrive; lorsqu'il écrit on pourrait croire qu'il peint. Nous sommes dans le premier quart du XVIIe siècle et avant que Luc ne disparaisse comme peintre, l'écrivain s'efface derrière le peintre, et les « Écritures » derrière la peinture.

Cette toile en effet pourrait bien se présenter comme une transposition « libre » du Saint Mathieu et l'ange du Caravage que l'on peut voir dans la chapelle Contarelli de San Luigi dei francesi à Rome (Fig.18) mais - dans ce cas et sans équivoque possible - l'évangéliste écrit sous la dictée de l'ange. Mieux que cela encore, et nous retrouverons cette indication transposée dans l'acte de peindre (Gossaert) l'ange conduit la main de l'écrivain. Dans le cas de Mathieu l'équivoque n'avait pas lieu d'être mais, dans le cas de Luc, en même temps que la transposition peinte le rapprochait de son confrère écrivain - mais un écrivain « visionnaire » - sa version définitive l'assimilait à un peintre à condition qu'il ait accès à une vision, fantasmée ici comme une hallucination auditive : dans l'un et l'autre cas l'ange parle et on pourra le vérifier aux gestes de ses doigts, absolument identiques dans un cas comme dans l'autre.

Bien que représentant le même personnage (Luc) et même si la première - monumentale et destinée à orner un dessus d'autel - date de la première moitié du XVIIe siècle (Lanfranco), alors que la deuxième - destinée à orner un Livre d'heures - date de la

¹²⁹ Cesare Ripa, *Iconologia*, chap. *Historia*, p. 176.

¹³⁰ Klein, op. cit. p. 89 sv.

première moitié du XVe (Fouquet), dira-t-on que ces deux images n'ont rien à voir l'une avec l'autre ? Plus près de la vérité, dira-t-on que vouées l'une et l'autre à fournir une solution à un problème identique, les moyens mis en œuvre par l'une et par l'autre leur interdisait qu'elle soit comparable ? Dans ce cas, on ferait prévaloir l'idée que, s'offrant prioritairement à un regard venant de loin et s'exerçant en contre-plongée, la première se devait de trouver une solution qui fut radicalement différente de la deuxième qui - s'inscrivant dans un Livre - s'offrait à un regard rapproché donnant la priorité à la lecture, et donc à l'écriture. Tous ces arguments méritent d'être évoqués, mais ne résistent pas longtemps à l'analyse. À la vérité, des toiles monumentales, postérieures au tableau de Lanfranco, fourniront à la question posée des solutions antérieures à la miniature de l'atelier de Fouquet et - réciproquement - des miniatures antérieures à celle de Fouquet, lui fourniront des réponses postérieures à la toile de Lanfranco : le rappel dans l'acte d'écrire de la toile peinte et/ou - doublant cette solution - l'écriture sous la dictée de la « vision ». C'est « en structure » qu'il nous faut rapprocher ou éloigner des images et c'est dans la structure de chaque image - particulièrement dans cette torsade entre le regard porté sur l'image et celui porté sur l'écriture - que s'inscrit son rapport au temps. Avant de nous intéresser à la manière dont cette image aura pris forme, attardons nous quelques instants sur l'emblème. Dans tous les exemples que nous avons retenus jusqu'à maintenant, lorsque saint Luc apparaissait comme écrivain, le bœuf pouvait être présent ou non ; invariablement lorsqu'il apparaissait comme peintre, il était là.

*

Que le bœuf accompagne saint Luc était dans l'ordre des choses et depuis longtemps l'occurrence la plus fréquente, mais lorsque Luc ne fait qu'écrire s'il arrive que le bœuf puisse alors briller par son absence, il n'y a pas à proprement parler de « contrainte » - au sens où les linguistes utilisent ce terme - entre l'attribut du saint et ses activités d'écrivain¹³¹. Lorsque saint Luc peint, la question devient cruciale. La première idée qui vient à l'esprit est l'ancienneté pour ne pas dire l'antiquité de l'emblème de Luc et le poids de son élaboration symbolique écrite, au regard de l'économie de moyens picturaux qu'il permettait de réaliser, compte tenu des enjeux génériques de la chose peinte et/ou écrite selon les périodes et les pays. C'est délicat car l'élaboration écrite va peser ici de tout son poids. Nous retrouverons cette question à propos de la temporalité de l'oeuvre, mais commençons par là et tentons cette remontée vers les « origines ».

Le bœuf, à l'articulation de la lettre et du regard.

Il n'a jamais été question que l'on ne puisse pas d'emblée « reconnaître » les personnages que le peintre représentait sur la toile et à cela une ressemblance « imaginaire » ne saurait suffire bien qu'une ressemblance « réelle » ait toujours été proscrite¹³². Il va donc falloir travailler sur le registre intermédiaire du symbole (ou encore de l'emblème), à la défaillance des deux autres. Lorsqu'il s'agit d'un saint, il porte une auréole sur la tête et cela autorise aussitôt une identification générique, mais la plupart des saints disposent d'un ou plusieurs attributs distinctifs qui renvoient à la légende de chacun, fournissant en quelque sorte le signe qui permet de les identifier, en faisant l'économie du nom directement inscrit sur la surface de la toile, ou dans leur auréole ; au fur et à mesure que le saint devient plus obscur ou moins connu, cet attribut est plus ou moins reconnaissable et exige donc une fréquentation plus savante ou davantage instruite de la lettre : il faut savoir par exemple que l'attribut de sainte Barbe est une tour crénelée sur laquelle s'ouvrent trois fenêtres, et cela ne

¹³¹ John R. Searle, *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Herman., 1972.

¹³² L'interdiction de la ressemblance « réelle » relève chez Molanus de l'obscène.

s'invente pas. Mais pour les personnages plus connus – comme c'est le cas des évangélistes - tout le monde sait en quelque sorte « intuitivement » et sans avoir eu besoin de l'apprendre que l'attribut de Jean est l'ange, celui de Marc le lion, celui de Mathieu l'aigle et que le bœuf est l'emblème de Luc. Or si l'on voit bien que « l'attribut » n'a de sens que dans un système structuré d'écartés différentiels, l'essentiel de l'effort scripturaire va consister à le « motiver » et à fournir ses raisons d'être. En aucun cas, on ne saurait admettre qu'un attribut soit arbitraire et ce sera l'un des paradoxes de l'Iconographia de Césaire Ripa à la fin du XVI^e siècle qu'il s'agisse essentiellement d'une entreprise de lettré où le décryptage de chaque notion - en l'absence du texte - sera d'autant plus délicat que les notions qu'il codifiera seront plus abstraites, ou les personnages moins connus. Première boucle de l'image sur la lettre et premier paradoxe : moins l'image est connue, plus la médiation de l'écriture s'avère indispensable alors que tout tend à l'éliminer. Inversement, toute l'entreprise de Ripa n'est qu'un effort désespéré de motivation du signe graphique dans le champ global d'un système d'écartés différentiels. Il faut tout à la fois que chaque figure y ait sa raison d'être et qu'elle soit distincte de chaque autre par ce qui l'en rapproche le plus ou l'en éloigne le moins¹³³.

Concernant l'attribution du bœuf à saint Luc, on aura généralement avancé deux types d'explications : la première souligne le fait que le bœuf correspond à la première lettre de l'alphabet hébraïque - aleph - et qu'on l'aurait donc attribué à saint Luc qui déclare que le Christ est l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin, mais dans ce cas pourquoi ne pas lui avoir attribué le symbole correspondant à l'oméga ? La deuxième, souligne le fait que le bœuf est l'animal des sacrifices et que Luc commence son évangile par l'évocation du prêtre Zacharie officiant au temple de Jérusalem : « *Il y eut aux jours d'Hérode un prêtre du nom de Zacharie et il avait pour femme une descendante d'Aaron dont le nom était Elisabeth (...) Or tandis qu'au tour de sa classe, Zacharie remplissait devant Dieu les fonctions sacerdotales etc.* ». Entre la parole de Luc et l'animal emblématique une figure intermédiaire est ici nécessaire (Zacharie), mais dans un cas comme dans l'autre soulignons la prééminence de la lettre dans la « motivation » de l'image : l'image (l'emblème) se déduit du texte, et pas forcément de ce qui dans le texte fait image, mais de ce qui l'inaugure.

Une troisième explication – nous l'avons vu – portait sur le fait que Luc ait été retenu comme peintre de la Vierge, et consistait à dire que, davantage que les trois autres évangélistes, il parlait de la Vierge et de l'enfance du Christ en termes « descriptifs ». En développant ce point de vue, nous avons retenu l'idée que - chroniqueur de l'Annonciation, de la Visitation et de la Nativité - non seulement Luc parlait davantage que les autres de la Vierge et de l'enfant, mais à partir de ces trois moments très précis qui, dans l'économie de la croyance, rendaient l'image possible : premier procès de transformation de la lettre en image, il revenait donc à celui qui l'avait exprimée en mots, de la traduire en image. Le terme médian était donc la Vierge à l'enfant. Introduire le bœuf de Zacharie dans le raisonnement, en surdétermine les enjeux dans une complexité accrue, mais n'en récuse pas les prémices.

L'Annonce était celle faite à Marie par l'ange Gabriel et la Visitation, celle de Marie à Elisabeth, femme de Zacharie alors enceinte de Jean-Baptiste. Or l'Annonce faite à Marie était précédée d'une première - de Gabriel à Zacharie - qui annonçait également la venue d'une naissance - celle de Jean-Baptiste - à peu près dans les mêmes conditions, mais pas de la même manière : « *Tous deux (Zacharie et Elisabeth) étaient justes aux yeux de Dieu (...) mais ils n'avaient pas d'enfants pour la raison qu'Elisabeth était stérile et que tous deux*

¹³³ Parce qu'il en reconduit de manière interne l'exigence externe, introduisant en quelque sorte un métagraphisme dans le champ différencié des graphismes ou des figures internes, on saisit bien sur ce point l'enjeu des figures qui - dans l'Iconographia - font appel soit au livre, soit à l'image.

étaient avancés en âge »¹³⁴. Dans les deux cas, le messager est identique (l'ange du seigneur), dans les deux cas on fera l'économie du rapport sexuel, mais dans un cas l'objet de l'annonce est une jeune femme vierge, dans l'autre une vieille femme stérile et dans un cas l'annonce est faite à la jeune femme, alors que dans l'autre elle est faite au vieil homme. C'est sur ce point que les choses bifurquent.

Marie dès que l'ange lui parle accepte aussitôt et sans réserves ce qui va lui arriver. Zacharie émet des réserves et demande des garanties. Aussitôt l'ange le frappe de mutisme et il devient muet. Il retrouvera la voix à la naissance de son fils, mais uniquement après avoir écrit son nom sur une feuille de papier, un nom qui se conformera à la prescription antérieure de l'ange : *« tu lui donneras le nom de Jean »*. Il y a là une séquence particulièrement préoccupante et qui demande à être approfondie : demander à voir, perdre la parole et retrouver après coup la parole par l'écriture prescrite du nom du fils.

La sanction de l'ange est sans équivoque : c'est parce que Zacharie ne croit pas ce que l'ange lui dit et qu'il demande à voir, que ce dernier lui retire la parole : *« Je suis Gabriel, je me tiens devant Dieu, et j'ai été envoyé pour te parler et t'apporter cette bonne nouvelle. Eh bien ! tu vas être réduit au silence et sans pouvoir parler jusqu'au jour où ces choses s'accompliront, pour n'avoir pas cru à mes paroles, lesquelles arriveront en leur temps »*¹³⁵. C'est sans aucun doute sur cette séquence qu'il nous faut cheville la prescription chrétienne du *« heureux ceux qui croiront sans avoir vu »*, laquelle plonge dans le malheur ceux qui exigeront de voir, le malheur ou la malédiction consistant ici à perdre la parole¹³⁶. Beaucoup plus intéressante peut-être est la manière dont le peuple va interpréter ce mutisme. Zacharie est donc dans le temple pour sacrifier, mais l'annonce qui lui a été faite occasionne un contretemps : *« le peuple cependant attendait Zacharie et s'étonnait qu'il s'attardât dans le sanctuaire. Mais quand il sortit, il ne pouvait leur parler, et ils comprirent qu'il avait eu quelques visions dans le sanctuaire. Pour lui il leur faisait des signes et demeurait muet »*¹³⁷. Nouvelle torsade du regard sur la parole, Zacharie qui demandait à voir parce qu'il ne croyait pas ce que l'ange lui disait, est désormais réputé muet pour avoir vu quelque chose qu'il n'aurait pas dû voir (vision). L'épilogue est tout aussi instructif. Le jour de la circoncision et donc le moment venu de donner un nom à l'enfant, contre tout usage, sa mère propose de le nommer Jean alors que l'ange ne s'est pas confié à elle. On se tourne alors vers le père muet qui grave son nom sur une tablette et qui - du coup - retrouve la parole. Dernière torsade de la parole sur l'écriture qui, en toute rigueur, restaure une parole qui n'exigera plus jamais de voir : *« on demanda par signes au père comment il voulait qu'on l'appelât. Celui-ci se fit donner une tablette et écrivit : « Jean est son nom » ; et ils en furent tous étonnés. À l'instant même, sa bouche s'ouvrit et sa langue se délia »*¹³⁸. Sans doute ne faut-il pas surestimer cette demande « par signe » mais - pour ce qui nous préoccupe ici - on ne saurait la passer sous silence.

Tous ces moments sont liés l'un à l'autre : l'incrédulité portant sur la parole, la demande de voir, la sanction de mutisme, l'interprétation de ce mutisme par une vision sidérante et le recouvrement par l'écriture d'une parole qui n'exigera plus de voir, tout cela fait système. Nous ne pouvons pas nous y attarder ici mais, pour des raisons tout à fait

¹³⁴ Évangile selon saint Luc 1,6.

¹³⁵ Évangile selon saint Luc 1,20.

¹³⁶ A l'étape suivante - c'est le cas de Thomas l'incrédule - la malédiction frappera ceux qui croiront n'avoir pas vus, alors que quelque chose se produisait devant leurs yeux.

¹³⁷ Évangile selon saint Luc, 1,21.

¹³⁸ Évangile selon saint Luc, 1,62.

compréhensibles, cette séquence aura fasciné les peintres, davantage peut-être que saint Luc peignant la Vierge. Notre hypothèse est que les deux aspects sont liés comme l'inverse l'un de l'autre dans ce qui - autour de saint Luc - se sera noué de l'impossible rapport d'une parole sur un regard médiatisé par l'écriture, à la fois parole transcrite pour s'adresser ultérieurement au regard, et regard porté sur un signe déjà transcrit pour le transmettre ultérieurement par la parole. Beaucoup plus que l'objet du sacrifice de Zacharie, le boeuf vient témoigner auprès de Luc du fait qu'il aura été l'unique témoin oculaire de la séquence que nous venons de décomposer et que l'annonce faite à Marie recomposera, mais sur des bases inverses, ouvrant du même coup la possibilité d'un désir scopique licite.

Si cette séquence était susceptible de fournir un sens linéaire à l'histoire, en toute rigueur les peintres auraient dû tout faire pour éliminer le bœuf et lui substituer la toile : c'était soit le boeuf, soit la toile, le livre constituant un élément tiers puisque Luc était susceptible de le partager avec d'autres. Or, pendant longtemps nous l'avons vu le bœuf est indissociable de Luc et lui colle à la peau puis il disparaît avant de retrouver par la suite la place dont il avait été évincé. Le sens que cette séquence fournit à l'histoire n'est donc pas linéaire, mais cyclique et en premier lieu par ce qu'il épouse la structure d'un désir : que le bœuf disparaisse et ouvre à Luc une carrière dédouanée du sacrifice du regard ; qu'il réapparaisse et il loge le saint à l'enseigne de la lettre : juste retour dans la peinture du refoulé du regard. Nous aurons l'occasion de revenir sur le bœuf lorsque Luc peindra. Il nous faut maintenant aborder cette situation et voir comment elle se présente.

Chapitre trois

Présence, absence et apparition : l'œil et la main

Dans l'iconographie et contrairement à la tradition historique ou lettrée, tout se passe comme si c'était l'écrivain qui se mettait à peindre, et non le peintre qui se mettait à écrire. Cela se joue d'abord autour du « mode de présence » de Luc et de son « modèle » dans la toile. Un rapide coup d'œil - parce que cela saute immédiatement aux yeux - permet de ventiler l'iconographie de *Saint Luc* entre l'écrivain et le peintre, et ce dernier autour de trois possibilités : Saint Luc peint une « absence » en ce sens que nous voyons bien ce qu'il peint, mais que nous ne voyons pas son modèle, absent de la toile (§1). Il peint bien une « présence » et nous voyons - ou nous ne voyons pas d'ailleurs - ce qu'il fait, mais son modèle est bien là, inscrit dans l'espace de la toile, sans médiation aucune (§2). Enfin, à la charnière de « l'absence » et de la « présence », il peint ce qu'il nous faut alors désigner comme une « apparition » : ni véritablement présente, ni véritablement absente, la Vierge ici lui apparaîtrait (§3) : logique du premier coup d'œil.

Cela pose un problème tout à fait particulier, mais nous avons le sentiment de pouvoir nous fier à l'évidence de ce « premier coup d'œil » : une absence ou une présence, cela se remarque. Parler dans ce cas de « présence réelle » pourra soulever une difficulté, mais nous voyons bien comment cela s'oppose à « l'apparition » où - en quelque sorte - la Vierge n'est ni réellement présente, ni réellement absente, sans que nous puissions conclure que sa présence soit « imaginaire ».

Quant à l'écrivain, il serait immuablement seul et c'est là que les choses se compliquent. Allons droit au fait : derrière ce régime de visibilité et/ou d'invisibilité du modèle (présence/absence de la Vierge) un autre régime se dessine - moins immédiatement perceptible mais plus subtil - qui pose la question du « sujet » et de ce que dissimule sa division : l'écrivain toujours dissimule le peintre qui dissimule l'écrivain. Là encore, nous avons affaire avec ce que voir ou montrer veulent dire, mais pas de la même manière que sur le registre précédant : dans un cas, le simple regard permettait de conclure et - par comparaison - nous constatons une présence ou une absence en soulevant, avec les « apparitions », la question des stratégies picturales d'incertitude. Dans l'autre cas, la dissimulation - qui n'est pas une absence - pose la question de ce que l'on peut montrer tout en le cachant et - mieux que cela - de ce que l'on ne peut montrer qu'en le cachant. Qu'il s'agisse du peintre ou de l'écrivain, c'est sur ce registre que se déploient les substitutions et déplacements d'objets, de gestes ou d'attitudes, que se met en place la logique des regards et des visages et, en un mot, que se constitue le sujet comme étant divisé par l'autre. Dans cette logique, l'œil et la main nous indiquent toujours la direction à suivre. Cependant, avant d'en venir là, essayons de baliser le champ de ce questionnement.

*

Dorothee Klein qui ignore les activités de l'écrivain pour ne s'intéresser qu'au peintre interprète cette opposition entre « présence » et « apparition » comme une césure historique qui interviendrait au début du XVI^e siècle, alors que Svetlana Alpers qui l'interprète comme une opposition spatiale (Flandres - Italie) réintroduit dans l'image l'opposition scripturaire entre narration et description. Opposée l'une à l'autre, et quelle que soit par ailleurs leur manière de s'y prendre, ces deux approches ont au moins en commun ceci de vouloir articuler la spatialité de l'écriture sur la temporalité de l'image : phénomène « surnaturel » qui défierait les lois de la vision « naturelle », et sauf à explorer la mise en image d'un contexte hallucinatoire, l'apparition se construirait en premier lieu comme un « effet d'écriture ».

Tout le travail de Dorothee Klein est construit autour de l'opposition qu'introduit « l'apparition » de la Vierge vers la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, alors que jusqu'à cette date, sa « présence » dans la toile se présentait comme une « donnée immédiate de la perception ». Jusqu'alors - selon les conventions « réalistes » de l'école flamande - la Vierge se situait de plein-pied avec le peintre. Elle se manifestait à lui pour ainsi dire *corporaliter* et - installée dans l'atelier en tant que modèle - l'un et l'autre participaient au même espace de « réalité ». Désormais elle surgit du nuage qui l'enveloppe, elle flotte dans les airs, elle est entourée d'angelots ou de putti qui l'escortent, bref elle « apparaît » et il s'agit d'une « vision ». Elle en fait curieusement remonter l'origine à une gravure allemande de la fin du XV^e siècle (1488) avant d'en désigner le prototype dans le Saint Luc de l'école de Raphaël (1511). Le motif aurait ensuite donné la postérité que l'on sait (Nicolas Deutsch, Gossaert, Vasari, Carrache, Lanfranco, Luca Giordano, Pierre Mignard etc.) et ce serait la dernière représentation (letzte Darstellung) à laquelle le « thème » aurait donné lieu. Dans ce surgissement, l'auteur discerne une césure suffisamment profonde pour servir de bascule à son analyse et périodiser la séquence historique. Par ailleurs elle observe qu'à l'exception de Gossaert, jamais aucun peintre hollandais n'aura représenté la scène de cette manière - ce qui n'est pas totalement exact - mais il est vrai que nous notons une prédilection italienne pour « l'apparition » et hollandaise pour la « présence réelle ».

C'est cette conclusion qui sert de point de départ à « L'art de dépeindre », mais alors que Dorothee Klein évacuait la problématique de l'écriture, Svetlana Alpers la réintroduit au cœur même de l'image¹³⁹. On connaît l'opposition que l'auteur établit - pour le dix-septième siècle, il est vrai - entre la peinture flamande et la peinture italienne : « *descriptive et visuelle* », la première s'opposerait trait pour trait à la seconde, « *textuelle et narrative* ». Ce serait à partir du schéma critique et historique élaboré par la Renaissance pour rendre compte de la peinture italienne (Vasari) que - par la suite - on aurait interprété la peinture flamande. D'où le dérapage : beaucoup plus sensibles à l'ordre du « visuel » et donc - dans le registre de la chose écrite - à la logique de la « description », les Flamands auraient élaboré un art de l'immédiateté du perçu exonéré de toutes les profondeurs supposées du « sens ». Les Italiens davantage sensibles à l'ordre du cérébral, de la « narration » et de « l'interprétation » auraient élaboré un art d'emblée inféodé au registre de la légende, de l'*istoria* et finalement de l'écriture. La peinture italienne supposerait toute une culture écrite préalable alors que - pour la peinture flamande - il suffirait d'avoir des yeux pour voir. D'un côté nous aurions un peintre peignant directement son modèle, sans médiation aucune - sur le motif - et nous serions dans un espace visuel strictement « descriptif », un espace de pure évidence, dont il n'y aurait que peu de chose à dire, sinon à le constater. De l'autre, nous aurions un peintre peignant une « apparition », et transformant en image le récit d'un événement à haute teneur symbolique, très fortement médiatisé, c'est-à-dire rien moins qu'évident et qui - sous cet

¹³⁹ Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre, la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris Gallimard, 1983. Voir également, Alpers (S.) « Described or narrate : A problem in realistic representation », *New Literary History*, 8 (1976), pp. 15-41.

angle - nécessiterait en effet tout un appareil textuel d'interprétation et de justification. Une « apparition », cela ne va pas sans dire, et encore moins la manière de la représenter.

Ce qui est en jeu ici ce n'est pas tellement l'opposition générique entre le texte et l'image mais bien - à l'intérieur de l'image - l'opposition entre une image textuelle, littéraire et narrative, et une image visuelle, offerte à la seule observation parce qu'elle se bornerait à observer le réel, et à le décrire : « *une culture spécifiquement visuelle, par opposition à une culture littéraire* »¹⁴⁰. Ce que dissimule cette opposition, c'est bien évidemment la question du sens avec cette idée implicite, que la description pourrait en faire l'économie : « *pour les Hollandais, leurs tableaux décrivent le monde que l'on voit plutôt qu'ils n'imitent des actions humaines chargées de significations* »¹⁴¹. À cela et du point de vue de la méthode, il y a au moins deux conditions : montrer que la peinture hollandaise échappe à tout ce que l'on peut en dire : « *contrairement à la peinture italienne, celle des pays du nord ne se prête guère à la description verbale* »¹⁴². Montrer ensuite, que du sens peut transiter uniquement par le regard, indépendamment de ce que l'on peut en dire, mais là c'est plus périlleux : « *les images hollandaises ne déguisent pas une signification, elles ne la cachent pas sous une apparence, mais montrent plutôt que le sens, de par sa nature même, s'insère dans ce que les yeux sont à même de saisir - si trompeuse que soit l'image ainsi perçue* »¹⁴³. Tout cela est délicat. D'une part, les images hollandaises se prêtent à la description. Alpers nous le montre et nous le confirmerons après elle. Ensuite, si les yeux sont « à même de saisir du sens » on voit mal comment ils pourraient faire l'économie d'avoir à nous le « dire », sauf à prendre le risque que cette saisie reste « lettre morte ». Si c'est le cas, alors il nous appartient de le voir, et de le dire. Ajoutons que nous nous interdisons de savoir ce que serait « la nature du sens » et que l'hypothèse d'une image « trompeuse » nous paraît ici - sinon toujours - exorbitante.

En apparence au moins cette manière d'aborder la question militerait en faveur du point de vue que nous tentons ici de soutenir : celui de l'opposition et de la torsion des formes de l'image (absence / présence / apparition) sur la présence supposée ou non du texte. L'apparition pourrait supposer en effet l'antériorité du récit d'un événement et de son interprétation, sur sa représentation, tout en posant le primat du texte sur l'image. Symétriquement, elle paraît bien s'opposer à la représentation directe du motif, à sa description pure et simple, visuelle, sans phrase ni commentaires qui poserait le primat de l'image sur le texte, et celui du regard sur ce que l'on peut dire des choses. Ce serait sans doute aller un peu vite en besogne que de conclure aussi rapidement. De même qu'un texte n'est jamais purement descriptif ni purement narratif mais construit son objet entre la manière de le décrire et la manière de l'interpréter, de même une image n'est jamais purement visuelle ni purement conceptuelle, mais construit son objet dans cette tension qu'elle instaure entre ce qu'elle nous montre, l'histoire qu'elle nous « raconte » et le sens qu'elle lui donne. Nous voyons mal ce que serait une description pure, simple et objectale de ce que l'on décrirait qui n'engagerait pas déjà l'interprétation que l'on en donne, et réciproquement. Nous sommes ici dans une impasse dont il nous faut déplacer les termes : l'impasse étant liée à l'hypothèse substantialiste d'avoir à montrer, à déguiser ou à dissimuler « une » signification, alors que la signification, si elle doit se manifester, ne peut que surgir dans le geste qui la dévoile. Or ce geste nous est d'abord signifié dans le traitement de l'œil et de la main.

¹⁴⁰ Ibidem p. 24.

¹⁴¹ Ibidem p. 24.

¹⁴² Ibidem p. 19.

¹⁴³ Ibidem p. 22.



Peut-on écrire sans regarder ce que l'on écrit, ou peindre sans regarder ce que l'on peint et dans ce cas qu'advient-il du regard, ou de la main ? Comment passe-t-on de la solitude de celui qui écrit à la « présence » qui accompagne celui qui peint, et est-il certain que celui qui écrit soit toujours seul ? Lorsque l'écrivain est seul, sa solitude ressemble-t-elle à la solitude du peintre qui peint une « absence » ou ressemble-t-elle à la solitude de celui que sa lecture « absorbe » ? Sous quel angle le fait d'écrire ce dont on a conservé le souvenir (mémoire auditive ou visuelle), peut-il se rapprocher du fait de peindre ce que l'on ne voit pas et - à nouveau - quel sera le rôle de l'œil et de la main dans cette affaire ? Enfin, lorsque cette solitude est rompue, quel est le statut de cette « rupture », et ces deux « actes » - écrire et peindre - sont-ils réversibles l'un sur l'autre ? Plus généralement si l'on peint une « absence », une présence ou encore une apparition, qu'écrit-on au juste lorsqu'on écrit, et ce décrochage entre l'écriture et l'image passerait-il par des « dispositions du corps » ? Ce n'est qu'une intuition, mais nous avons le sentiment que si pour l'écrivain, l'absence apparente du modèle est loin de régir le mode d'être de son écriture, sa présence ou son apparition sont loin de régir pour le peintre toutes les configurations possibles de sa toile. Venons en maintenant au peintre.

L'œil et la main du peintre.

Dans l'*Itinéraire*, lorsqu'il s'agit de peinture, Saint Bonaventure - dit le docteur séraphique (1221-1274) - admet deux catégories de créations : les unes de pure imagination lorsqu'il s'agit d'êtres que personne n'a jamais vu (curieusement il donne ici l'exemple du diable alors que les « apparitions » du diable sont nombreuses) et les autres d'imitation « pure et simple » comme lorsqu'il s'agit de faire un portrait. Nous sommes bien ici sur un axe de « présence / absence ». Or cette distinction s'articule sur une deuxième plus subtile entre création et connaissance. Le rapport de l'image peinte à la représentation conçue par l'imagination vaut surtout pour la création, tandis que la conformité du portrait avec le modèle vaut, comme le dit l'*Itinéraire*, d'abord pour la connaissance. L'œuvre d'imagination créatrice liée à l'absence, s'oppose donc à l'œuvre d'imitation cognitive liée à la présence. Cependant le portrait suppose également la représentation que la conscience se fait du modèle ; il y a donc interpénétration des deux registres : « *montée du modèle à l'idée que s'en fait l'artiste, descente de l'idée à l'œuvre qu'il exécute* ». Symétriquement, l'œuvre de pure imagination suppose une observation minutieuse du réel ; cependant dans ce cas, ce n'est plus « l'idée » qui fait le lien avec l'image, mais le « plaisir » ou délectatio¹⁴⁴. Tout cela soulève des difficultés sans nombre - notamment celle de soustraire le plaisir à la connaissance -, mais le mouvement en est tout à fait remarquable : présentation d'une certaine forme d'absence au cœur de la présence et/ou d'une certaine forme de présence au cœur de l'absence. Nous reconnaissons bien ici la subtilité de mouvement de la pensée médiévale entièrement préoccupée par la disjonction et la compatibilité des contraires : le « tour » même de la pensée freudienne. Notre hypothèse est que « l'apparition » en constitue le point d'équilibre exemplaire, mais avançons progressivement.

Pour ce qui concerne *Saint Luc peignant la Vierge*, toute une classe d'images, peu fréquentes il est vrai, mais suffisamment attestées pour retenir notre attention, échappe d'emblée à un schéma d'opposition binaire. Matrice archaïque indifférenciée, ou négation

¹⁴⁴De Bruynes (Edgar) *Etudes d'esthétique médiévale*, Rijksuniversiteit te Gent, Tempelhof, Brugge, 1946, t III, pp.189-226.

dans l'image de distingo « purement intellectuels » où nous aurions à retrouver le « moment » fondateur du regard, pour pouvoir continuer à le nouer sur l'écriture, ou le contraire ? N'excluons aucune piste.

La conjonction des trois moments.

Prenons par exemple cette miniature attribuée à Simon Marmion (Fig.19) où, assis sur un tabouret derrière son chevalet, le peintre peint la Vierge à l'enfant qui a pris place dans l'encadrement d'une fenêtre donnant sur l'extérieur. Il n'est séparé d'elle que par le muret sur lequel la Vierge fait reposer l'enfant, et par le bœuf qui s'est allongé au pied du muret. Dans ce cas, la toile est terminée et déjà encadrée. Or, l'encadrement de la fenêtre délimite exactement ce que l'on voit sur la toile qu'il peint dont le cadre reproduit la forme de l'encadrement de la fenêtre, de même que le cadre du tableau final reproduit les formes des cadres des deux premiers.

Cette miniature nous devons la rapprocher d'une gravure de facture rustique datée de la fin du quinzième siècle (Fig.20). Au premier coup d'œil, le peintre est assis derrière son chevalet, il peint une Vierge à l'enfant qui lui apparaît dans l'encadrement d'une fenêtre, le bœuf s'est absenté de l'espace et l'espace s'est rétréci. Il ne s'agit pas d'une « absence » puisque la Vierge est bien là, rien n'indique qu'il s'agisse d'une « apparition », mais s'agit-il d'une « présence » à proprement parler ? Outre que la Vierge se trouve à l'extérieur de l'espace où le peintre a pris place, le fait qu'elle surgisse dans l'encadrement d'une fenêtre, peut-il nous laisser indifférent ?

On sait comment la fenêtre aura très tôt constitué la métaphore exemplaire de la toile peinte : « *J'écris un rectangle (...) que je considère comme une fenêtre ouverte par laquelle je regarde cela qui y sera peint* »¹⁴⁵. Si la nouveauté consiste ici à ce que le peintre se représente en train de peindre face à la fenêtre où a pris place celle qu'il peignait, pourquoi ne pas considérer que - ni présent, ni absent - son modèle soit précisément un « tableau » qu'il reproduirait ? Sous cette hypothèse, le peintre serait en train de reproduire un portrait de la Vierge qui eut été peint - autrefois - mais par quelqu'un d'autre que lui. Le peintre ici serait un « copiste » et de même que le copiste réécrit ce que d'autres ont déjà écrit avant lui, le peintre repeint ce que d'autres peintres ont déjà peint ; nous rattacherons ou non ces images à la légende qui voudrait que Luc aurait reçu de la Vierge un portrait qu'elle-même eut peint de ses propres mains, et que par la suite il n'aurait fait que reproduire. Elle est faiblement attestée, mais elle existe. Du reste l'essentiel n'est pas là, et nous savons les résistances que les peintres auront éprouvé à se représenter en train d'imiter le tableau d'un autre. Ceci permettrait d'expliquer sa relative rareté et le fait qu'elle ne nous soit parvenue que par le biais de sa métaphore écrite. L'essentiel ici est que la Vierge se trouve généralement dans l'encadrement d'une fenêtre en forme d'ogive dont le cadre reproduit exactement la forme du cadre de la toile que le peintre est en train de peindre et que les deux soient repris par le cadre du tableau final.

L'intérêt - et le moment est venu d'en tenir compte - est que les premières « absences », les premières « présences » et surtout les premières « apparitions » surgiront très précisément du cadre de cette fenêtre, ou à son opposé strict. Nous hésitons à donner des exemples des deux premiers cas de figure, tant ils sont nombreux. Pour ce qui concerne « l'apparition », nous la reconnaitrons à ceci que - dans le cadre de cette fenêtre - la Vierge

¹⁴⁵ Alberti, cité par Panovski, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1975 p.38 Voir également, Procaccini (A.), *Alberti and the framing of Perspective*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXX, 1981, pp. 29-39.

surgirait dans une mandorle ou alors sur un nuage et parfois même sur un nuage pris dans une mandorle.

Ces quelques observations nous conduisent à revenir sur la gravure précédente que probablement nous avons mal regardé. Il se pourrait en effet que, dans cette gravure, les trois possibilités que nous venions de distinguer soient potentiellement représentées et, pour ainsi dire, « en acte ».

Nous avons dit que les premières « apparitions » surgissaient du cadre de la fenêtre. Dans cette gravure, la Vierge à l'enfant apparaît bien comme nous l'avons dit dans l'encadrement de la fenêtre mais l'enfant déborde légèrement de ce cadre comme si - en quelque sorte - il désirait en sortir et entrer dans la pièce où se trouve le peintre, préfigurant ainsi sa « présence réelle » : son auréole et une partie de sa tête, l'excède. C'est si vrai que ce « débordement » de l'enfant, renforcé par celui de sa mère se reproduit sur le cadre de la toile que le peintre est en train de réaliser. Du cadre qu'offrait la fenêtre au regard du peintre, à celui que nous propose la toile qu'il peint, la translation est directe. Mais cela nous conduit à être attentif à un deuxième détail. Si la translation était directe, alors la forme de l'encadrement de la fenêtre, celle du « tableau dans le tableau » et celle du tableau final, devraient se correspondre. Or, ce n'est pas le cas et il y a même mieux : chacune contrarie l'autre. La Vierge apparaît dans l'encadrement d'une fenêtre dont la partie supérieure a été coupée par le bord supérieur de la gravure au format carré, alors que le peintre peint une image « en ogive ». Cependant, le format de l'image que le peintre peint reproduit exactement le format d'une deuxième embrasure, située en dessous de celle où la Vierge apparaissait et que le peintre semble regarder ; de cette embrasure ne surgit rien d'autre que le vide, une pure « absence ». Tout se passe donc comme s'il fallait que la fenêtre où la Vierge apparaissait reproduise le format de la fenêtre vide dont elle est absente et qu'elle surplombe, pour que le peintre la fasse sortir du cadre dans lequel il l'a peint, à condition que ce cadre reproduise celui de son absence. Double hiatus et double impossibilité par laquelle l'image « touche » au réel. En effet, de deux choses l'une : soit le cadre de la fenêtre dans laquelle la Vierge apparaît, reproduit le cadre de la fenêtre « vide » qu'elle surplombe, mais alors nous ne voyons pas pourquoi la tête que le peintre peint viendrait déborder du cadre de son image. Soit il ne le reproduit pas et - dans ce cas - il est reproduit par le cadre de la gravure dans son ensemble, mais alors la seule manière d'expliquer que la tête de la Vierge déborde sur le cadre de l'image peinte, est que le peintre fixe le lieu vide de son absence¹⁴⁶.

Interférence et démenti des cadres les uns par rapport aux autres (la fenêtre où la Vierge apparaît, la fenêtre aveugle, l'image peinte, la gravure finale) qui préparerait et annoncerait l'interférence des trois issues que nous venons de distinguer (présence / absence / apparition) nous restons bien évidemment dans une activité de « copiste » et un copiste ajoute toujours du sien à l'original, mais il n'y ajoute rien d'autre que ce que la structure lui suggère, ou lui interdit. À cela il n'y aurait pas de reste si ce n'était - de l'original à la copie - cette dissociation des destins de la mère et de l'enfant que verrouillera ultérieurement, mais au terme d'une régression figurale, la figure de l'enfant « au sein ».

¹⁴⁶ Les travaux sur le cadre sont nombreux. On consultera plus particulièrement, Groupe M (Edeline, Kinkenber, Minguet), « Sémiotique et rhétorique du cadre, La part de l'œil, 5 (1989), pp. 115-131. Marin (Louis), Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation, in : Actes du VIIe Congrès International d'esthétique, Bucarest, 1977, pp. 61-66. Marin (Louis), Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures, Cahiers du musée national d'Art moderne, 24, 1988, pp. 63-81.

Si notre hypothèse est juste, si l'encadrement de la fenêtre apparaît bien comme un substitut de la toile « à copier », et si cette copie prolonge l'activité du scribe - au sens littéral de faire aller au-delà d'une limite antérieurement fixée - alors nous admettrons que « l'absence », la « présence réelle » et l'apparition « s'inscrivent » directement dans le prolongement du regard porté sur le tableau à reproduire. Par là se réintroduit déjà la dimension du temps dans l'espace de la toile, un peu comme des « prolongations ». Plus tard nous retrouverons quelque chose de comparable avec la logique de l'arrière-salle et celle des espaces « dérivés ». Avec ces trois moments, le temps s'inscrit au programme du regard. Le plus étrange n'est pas que l'apparition soit parvenu à en suspendre le cours mais que, pour y parvenir, il lui ait d'abord fallu franchir et rendre compatible avec son contraire le double seuil de la présence et de l'absence qu'il nous faut maintenant aborder.

Absences et présences réelles.

Dans toute une série de circonstance - probablement les moins nombreuses et les plus fugaces, mais que l'histoire de l'art aura privilégié - le modèle du peintre est là, devant ses yeux et il s'impose à nous avec l'évidence sans phrase du simple constat. La Vierge s'est placé devant les yeux du peintre et - de la part du peintre - nous avons une sorte de permanence et d'unité de point de vue que rien dans la toile ne vient ni ne peut contredire. Il s'agit toujours d'une Vierge « à l'enfant », le bœuf est fréquemment absent ou simplement suggéré, et s'il arrive que nous ne voyons pas ce que le peintre fait, nous ne pouvons pas imaginer qu'il puisse faire autre chose que le portrait de celle qui se trouve devant lui.

Dans toute une série d'autres circonstances - probablement les plus nombreuses et les plus durables - le peintre se retrouve devant sa toile et son chevalet comme l'écrivain se trouve devant sa page blanche et son pupitre : seul, et sans personne devant les yeux. Il peint comme le premier écrit. Nous voyons pratiquement toujours ce qu'il fait - une Vierge avec ou sans l'enfant - et le bœuf est généralement là, mais nous ne voyons pas le modèle qu'il imite. Commençons par là.

*

Dans la miniature de Fouquet ou la toile de Lanfranco, Luc écrivait et c'était à l'intérieur de la même toile que se nouait le rapport de l'image sur l'écriture. Ce n'est pas le cas de Gabriel Mälesskircher qui - près d'un siècle plus tôt mais à l'intérieur du même retable du couvent de Tegernsee - s'y prend à deux reprises différentes : d'un côté il représente l'évangéliste en train d'écrire et de l'autre le peintre en train de peindre. On dira que la règle du jeu l'imposait, mais justement il n'est pas indifférent que cette règle ait prévalu plutôt qu'une autre, ni que la coupure ait pris cette forme. Du reste, c'est un des rares exemples dont nous disposons. Le retable se compose de huit cadres de dimensions identiques, consacrés deux à deux aux quatre évangélistes. Quatre les représentent « en tant qu'évangélistes » c'est-à-dire assis en train d'écrire derrière leurs pupitres et accompagnés de leurs symboles respectifs : l'ange, l'aigle, le lion et le boeuf. Quatre autres représentent un épisode marquant de la vie de chacun d'eux. Nous avons le miracle de Saint Mathieu apprivoisant le dragon, le miracle des hosties dans la tombe de Saint Jean, le martyr de saint Marc et « *saint Luc peignant la vierge* ». Bien évidemment, ces quatre images font système et il serait intéressant de voir ce qui différencie les « écrivains » au regard de ce qui aura marqué leur existence, les miracles des deux premiers ou le martyr du troisième se donnant ici comme un équivalent de l'activité picturale du dernier. Ce n'est pas rien, d'autant que l'on peut également créditer saint Luc d'un certain nombre de miracles, sans parler de son martyr. L'intérêt porte donc sur

cette dissociation et sur ce clivage entre peinture et écriture. Examinons mieux chacun des cadres.

En tant qu'écrivain, saint Luc est assis derrière son pupitre et il rédige (Fig.21). Ce pupitre occupe en hauteur la presque totalité d'un intérieur flamand et l'homme - comme ses trois autres confrères - est richement habillé. C'est l'intérieur dépouillé, sobre et confortable du cabinet de travail - ou encore du studiolo - et l'ordonnance du lieu évite la surcharge ou le double emploi, si bien que tout porte sur les détails. Ils sont soigneusement disséminés dans tout l'espace de la représentation laquelle échappe - en partie au moins - aux lois de la perspective. Des quatre évangélistes, seuls Luc et Jean rédigent et ils rédigent des deux mains. Mathieu - dont le matériel d'écriture est le plus différencié - taille son stylet, tandis que Marc qui en a terminé, range son matériel. Encore cela n'est-il pas tout à fait exact : Jean est penché sur son écriture qu'il fait progresser, alors que Luc lève les yeux au ciel et semble réfléchir. Dans chaque cas, nous pouvons lire sur le livre ouvert ce qui déjà y est inscrit. Faut-il voir dans cette différence d'attitude vis-à-vis de l'écriture ce qui déjà - la travaillant de l'intérieur - serait venu en infléchir le cours ? On aura dit que, des quatre évangiles, celui de Luc était le plus « descriptif » ; ce n'est pas sa seule caractéristique et nous y reviendrons. Toujours est-il qu'au-dessus de lui, se trouve un tableau représentant une crucifixion, que l'on discerne, dans le coin supérieur droit de l'image, la statue d'un saint bizarrement sortie de sa niche qu'elle surplombe, et que - suspendu entre l'ouverture des deux fenêtres - un miroir convexe rond semble réfléchir les fenêtres qui éclairent la scène ou alors celui qui la peint. Nous chercherons en vain chez les trois autres évangélistes des détails comparables, et alors qu'on aurait pu s'attendre à une Vierge à l'enfant, cette crucifixion pose un problème, mais venons en au peintre.

Il est seul dans une pièce close, assis dans un fauteuil derrière son chevalet, retenant de la main gauche la palette et l'appui-main et peignant de la droite une vierge à l'enfant (Fig.22). Bien qu'il feigne de continuer à y travailler, la toile qu'il peint est déjà terminée et encadrée. Il n'y a personne dans cette pièce, et personne n'y viendra jamais ou n'y est jamais venu. Entièrement « absorbé » par sa tâche, le peintre nous apparaît de profil et son œil se dirige au point exact où le pinceau pose une dernière touche. Rien ne peut le distraire ; tout ce qui se passe autour de lui est donc inessentiel. Du reste il ne se passe rien. Il nous faut faire ici l'hypothèse d'une correspondance étroite entre l'œil du peintre, sa main, l'image qu'il a dans la tête et celle qui repose sur son chevalet. Entre ces quatre termes, aucun espace n'est disponible, aucune faille, ni aucun interstice. Nous sommes dans un espace sans perspective extérieure et cela est confirmé par le fait qu'il peint une icône frontale sur fond d'or, sans perspective non plus, mais qui nous apparaît de trois quarts. Disons nous dans ce cas, que nous sommes dans un espace mental clos, et que le peintre peint - « de tête » - quelque chose qui ressemblerait à « une vue de l'esprit » ? Dans ce cas, il ne suffira pas de dire qu'il est « seul avec lui-même » (mit sich allein), en croyant s'exonérer ainsi d'une analyse de sa « solitude ». Nous reviendrons sur ce point.

Tout se passe comme si - bien que dissocié sur deux panneaux différents - les signes de l'activité du peintre venaient investir le lieu de l'activité de l'écrivain. Notons tout de suite que le cabinet de travail de l'écrivain et « l'atelier du peintre », sont deux lieux quasiment identiques, où le chevalet n'aurait fait que remplacer l'écritoire et que - sans que nous puissions encore dire pourquoi - ce chevalet nous gêne. Vis-à-vis du cabinet de travail, l'espace s'est refermé sur lui-même et les éléments du décor se sont raréfiés : nous n'avons plus d'ouverture sur l'extérieur et nous ne discernons au mieux que quelques fioles, verres ou pots disposés sur les étagères. Rien notamment qui puisse évoquer une activité d'écriture : le

lieu de l'écriture renvoie à l'activité du peintre ; le lieu de la peinture ne renvoie pas à l'activité de l'écrivain. Seul le nom du saint est écrit en lettres gothiques dans le bas de la composition et - pour tout dire - il ne s'agit pas d'un atelier : le modèle est absent et rien ne suggère l'instrumentation de l'activité du peintre. Seul le résultat compte : cette image peinte est quasiment terminée ; elle repose sur un chevalet et nous pouvons en discerner les traits avec beaucoup de précision, une précision comparable à celle qui nous permettait à l'instant de lire ce qui était écrit dans le livre.

Or, et un peu comme s'il avait fallu que la Vierge nous soit présentée de face alors que c'était impossible, cette image récuse les lois de la perspective. Il s'agit quasiment d'une icône de la vierge se détachant sur un fond monochrome doré, et elle s'inscrit dans un cadre qui lui-même défie les lois de composition de l'ensemble sur lequel elle se découpe, de telle sorte qu'elle semble s'en détacher. Mais il y a mieux : pour garantir cet effet, le peintre aura dû torsader son chevalet de telle manière qu'il paraisse partir en vrille, d'où cette impression de gêne que nous éprouvions au premier abord et qui tient à ceci que le tableau et son support ne parviennent pas à s'inscrire dans le tableau, comme le livre y parvient. Maladresse technique ou symptôme ?

À ce point du raisonnement sans doute pourrait-on être tenté de résumer ce que l'on aurait cru voir : diptyque dans un ensemble de quatre autres consacrés aux évangélistes, celui de saint Luc oppose l'écrivain au peintre, dans la mesure où il en répartit les figures sur deux panneaux différents. Cependant il les oppose sans vraiment les dissocier puisque ces deux figures s'inscrivent dans des espaces quasiment identiques, substituables ou superposables. Or, si l'écriture renvoie à la peinture, l'inverse n'est pas vrai ; la suspension du geste et du regard de l'écrivain auquel fait écho son texte inachevé, correspondent trait pour trait à l'attention soutenue, au geste minutieux et à l'achèvement de l'œuvre peinte qui est pratiquement terminée. Sous cet angle, nous pourrions croire que - au moins aux yeux du peintre - l'écriture soit marquée d'une insuffisance radicale ou pire, qu'elle soit logée à l'enseigne du manque et de la dépendance : un manque d'image, et une dépendance vis-à-vis d'elle. Or, le manque de transitivité d'une activité à l'autre clôt l'espace de la représentation picturale en même temps que le « tableau » ne trouve pas sa place dans le « tableau » au sein duquel il s'insère, puisqu'il le disloque. Sous cet angle, la peinture pourrait courir à sa ruine après avoir garanti le primat de l'écriture, ce qui - on l'avouera - constituerait un paradoxe. On pressent le piège ou mieux, la tentation du vide, sans que l'on puisse vraiment expliquer que rien - dans l'écriture - ne vient en déstabiliser le cours, sinon cette crucifixion surplombant un texte inachevé, peut-être aussi ce miroir convexe, peut-être également cette statue de plâtre : nous savons simplement qu'il nous faudra retrouver la crucifixion, le miroir convexe et la statue de plâtre. Une seule certitude : alors que la peinture préserverait l'intégrité de l'écriture en lui ménageant des suspens ou des ouvertures, elle-même travaillerait à son propre enfermement, à sa finitude et à sa perte. Divisée par l'écriture, mais sans que rien dans l'image qui l'indexe ne l'indique sauf le rapprochement des deux images, rien en elle-même ne la diviserait, sinon sa mise en vrille par le support (le chevalet) qui la dédouble, en dédoublant notre regard.

Il y a bien deux termes qui s'opposent l'un à l'autre et l'un des termes est divisé alors que l'autre ne l'est pas, avec cet autre paradoxe que celui qui divise l'autre s'enferme dans sa propre unité, sauf à mettre en péril ce qui le soutient (le chevalet). Le péril est proche - dans une logique à trois termes - d'en réintroduire un quatrième qui rabattrait l'ensemble sur l'insanité binaire de la complémentarité des opposés, et de toutes les sottises qui auront été brodées à cette enseigne. À ce point nous avons le sentiment que jamais la peinture ne pourra

rejoindre l'écriture - ou le contraire, ce qui serait pire. Un seul indice - puisque nous parlions d'index - pourrait nous mettre sur la voie : il vaut ce qu'il vaut, il est vaguement dérisoire et, pour tout dire, carrément insignifiant : d'une image à l'autre le bœuf a disparu et semble avoir été remplacé par cette inscription en caractère gothique dont nous dirons qu'elle signifie le sujet : « Sankt Lucas ». Une image emblématique été supposée suffisante pour signifier l'activité d'écriture. L'écriture du patronyme est jugée nécessaire pour signifier l'activité picturale. L'inverse pouvait-il être vrai, ou bien nous faudrait-il conclure à un effet de « contamination » ?

Sans qu'il s'agisse pour nous de renouveler à faible frais la vieille problématique des influences, cette hypothèse de la « contamination » pourrait s'avérer intéressante. Du texte à l'image et inversement, il y aurait - n'ayons pas peur des mots - contagion par contact réciproque. Sauf qu'ici l'effet de série l'emporte car les évangélistes sont beaucoup plus connus par leurs écrits que par leurs miracles ou leurs martyrs, et par leurs emblèmes respectifs que par leurs faits et gestes : de l'image représentant le texte à l'image représentant l'image, il y aurait trafic d'influences et attaque mutuelle. Associé à Luc - nous l'avons déjà noté - ce bœuf nous exaspère, mais il demeure la plus sûre manière d'identifier l'écrivain vis-à-vis des trois autres alors que - étant seul à peindre - cela exige que l'on écrive son nom. Dans un chapitre ultérieur, nous tenterons de tirer au clair ce rapport de l'emblème à la lettre, mais il reste que nombreux à écrire, une image suffit (est nécessaire) pour identifier les évangélistes alors que, seul à peindre, une inscription est nécessaire (suffit) pour identifier le peintre. Observons que l'image authentifie l'écrivain, alors que la lettre authentifie le peintre. Mais comment articuler cette logique de la nécessité et de la suffisance, même à faire l'hypothèse d'une économie constante de moyens dont nous ne saurions finalement pas ce qu'elle privilégie, de l'image ou bien de la lettre ?

*

Dans le tableau de Van der Weyden qui fixe les règles du genre (Fig.23), ni debout ni assis - mais esquissant une genuflection - le peintre dessine à la pointe d'argent la Vierge qui - devant lui - donne le sein à l'enfant qu'elle retient contre son corps. Elle est assise ; nous sommes dans un intérieur que nous dirons « domestique », qui très largement ouvre sur l'extérieur. Sans regarder la feuille sur laquelle il dessine - le peintre regarde la Vierge qui regarde l'enfant, qui ne regarde rien, sinon le vide. Une chose est certaine : le peintre et la Vierge appartiennent bien au même « espace de réalité » ; ils sont contemporains l'un de l'autre et - co-locataires du même espace - aucune distance vraiment ne les oppose.

Nous hésitons. Que la Vierge soit là « en personne » (selbst da), que le peintre soit également présent, devant ou à côté d'elle pour la peindre, et que nos deux personnages soient situés sur un même plan d'égalité ou de réalité, cela se donne sur un tel mode d'évidence que nous pourrions presque nous en tenir là et donner raison à Svetlana Alpers. Comme chacun sait, il n'y a rien à dire de l'évidence sinon de la constater, éventuellement de la décrire mais pas davantage. Chez les scolastiques, l'affaire est notoire : l'évidence est une appréhension immédiate (cognitio intuitiva) et face à face (facie ad faciem) d'un objet praesens et existens, et si la temporalité est bien au cœur de l'évidence, c'est que le présent et la présence se rabattent l'un sur l'autre, sans reste. Faudrait-t-il n'en plus rien dire ?

Nous ne savons trop comment considérer ce tableau alors que son titre, déjà, pourrait nous induire en erreur. Plus que d'un intérieur « domestique », il s'agit d'un riche palais ducal : les boiseries, les tentures, le dallage et les colonnades en témoignent. Un homme

revêtu d'un habit et d'une cape de même étoffe pourpre, le genou droit reposant sur un coussin de velours vert posé à même le dallage et l'autre légèrement fléchi, fixe du regard la Vierge assise devant lui, laquelle regarde l'enfant qu'elle allaite. Un dais de riche étoffe rouge brodée d'or suspendu aux poutres puis revenant glisser contre le mur de gauche en quelque sorte la protège. Elle retient contre son sein le petit enfant tout nu, les yeux au ciel et le corps abandonné dans une posture jubilatoire, alors que son vêtement se répand tout autour d'elle dans une série de drapés savamment agencés, recouvrant en partie le dallage à la marqueterie compliquée. Voilà ce qui saute aux yeux. Or cet intérieur s'ouvre très largement sur un extérieur paysagé que découpe en trois panneaux à peu près égaux le cadre le plus extérieur de l'ouverture et les deux colonnes qui le traversent. Au premier plan nous discernons un jardin (*hortus conclusus*) brusquement interrompu par une muraille crénelée ménageant un chemin de ronde. Sur ce chemin, inscrit dans le panneau central de l'ouverture, un couple côte à côte - mais qui nous tourne le dos - regarde en dessous de lui une rivière (un bras de mer ?) qui serpente jusqu'à rejoindre l'horizon de telle sorte que l'on pourrait croire que ce cours d'eau passe sous l'édifice où nous nous trouvons, ou que ce dernier l'enjambe. Des constructions apparaissent dans les panneaux de gauche, et de droite. Cela ne saute pas immédiatement aux yeux mais - derrière saint Luc - sur toute la hauteur de la toile, un dégagement est ménagé vers ce qui pourrait être un « cabinet de travail » - nous discernons un livre ouvert et, au sol, des rouleaux de papier - lui-même donnant sur l'extérieur par une fenêtre à vitraux. Cela nous incite à être davantage attentif à la logique des ouvertures : dans la partie supérieure de la composition, situé entre les deux colonnes et partageant l'image en deux dans le sens de la hauteur, un œil-de-bœuf à vitrail est lui-même partagé en trois : horizontalement par la poutre qui traverse l'édifice ; verticalement, mais uniquement dans le demi-cercle supérieur, par la solive qui la soutient.

Aux yeux de Panofski, comment se présente la situation ? Il parle de « *la salle seigneuriale où la Vierge pose pour son portrait* » et il ajoute - entre parenthèses - que cette salle est « *bizarrement contiguë à la cellule personnelle de saint Luc* », celle justement où se trouve le livre. Une page plus loin, il précise que « *au lieu de descendre dans l'atelier de l'artiste, c'est elle (la Vierge) qui le reçoit dans une salle du trône idéalisée. Et lui, au lieu d'apporter tabouret, chevalet, pinceaux, couleurs et palette, la dessine attentivement à la pointe d'argent* »¹⁴⁷. La conclusion qui s'impose est immédiate : la Vierge et saint Luc cohabitent dans le même édifice ; Luc dessine de plein-pied avec elle, mais peint et écrit dans les étages inférieurs ; il faut « descendre dans son atelier » ou encore sa « cellule personnelle ». S'il y a une « bizarrerie » c'est là qu'il nous faut la rechercher et pas ailleurs. Notons que l'historien est obligé de faire l'hypothèse d'une conjonction spatiale des activités d'écriture et de peinture, cette conjonction trouvant dans « la salle du trône » un point d'équilibre disjonctif, justement dans le dessin (*dissegno*). En effet Luc ne peint pas, mais il « dessine » et l'on sait la tension qui, dès le début du quattrocento va opposer le dessin au coloris, et les deux réunis, à l'écriture. La proposition graphique de Van der Weyden pourrait se résumer à cela que le dessin prend place à mi-chemin de l'écriture et de la peinture, mais pourquoi l'écriture et la peinture se situeraient-ils sur le même plan - le même étage - et pourquoi faudrait-il « descendre » pour peindre et écrire, et monter pour dessiner ?

Regardons plus attentivement le dessinateur. Ses yeux paraissent perdus dans le vague, suffisamment en tous les cas pour ne pas regarder ce qu'il fait, et au point que le stylet (la pointe d'argent) qu'il tient de la main droite, ne repose pas sur la feuille qu'il tient de la main gauche ; cette feuille est blanche, strictement. Un examen plus attentif du vêtement

¹⁴⁷ Panofski, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 24.

révèle, suspendues à sa ceinture, deux fioles noires (des encriers) et aucun des attributs habituels du saint n'est mentionné. Ne parlons pas du bœuf - tout à fait mal venu dans ce décor « naturaliste » - mais relégué à l'arrière-plan et qui pratiquement disparaît. Disons que Luc regarde la Vierge et que celle-ci regarde l'enfant. Or, si au lieu de regarder l'enfant, la Vierge regardait autre chose, qu'advierait-il du regard de Luc ? Observons plus attentivement le regard de la vierge. La paupière gauche davantage baissée que la droite, c'est un regard « en coin » dont il s'agit et le coin vers lequel il semble se diriger est l'accoudoir du « trône » sur lequel elle est assise et dont le bras s'orne d'un groupe sculpté représentant la chute de l'homme. Cela voudrait-il « nous dire » quelque chose ? Si l'on joint d'une ligne ce groupe sculpté avec le centre de l'ouverture en « œil-de-bœuf » qui surplombe la composition, elle passe avec une précision remarquable par l'oreille de la vierge. Serait-elle à l'écoute de quelque chose qui nous eut échappé ? Symétriquement, si nous joignons le centre de cette ouverture avec la tête du bœuf, nous passons par l'oreille du peintre. Faisons un pas de plus : la ligne qui rejoint le livre ouvert dans l'arrière-salle, à la bouche de la Vierge, traverse l'esquisse. Et pourquoi faut-il maintenant que cet œil - outre qu'il s'agisse d'un « œil-de-bœuf » - résonne à notre oreille comme étant celui du saint, même ? Or nous avons vu que cet œil lui-même était divisé trois fois - dans son demi-cercle inférieur et dans ses deux quarts supérieurs - divisant à son tour l'image de manière quasi symétrique, de haut en bas, jusqu'à séparer le couple de petits personnages situés en contrebas. Nous pouvons toujours rêver que Van der Weyden ait interverti la place de l'homme et de la femme - conjoignant l'homme à la femme et la femme à l'homme - mais ce n'est pas le cas. Et n'est-il pas clair déjà que, tout entière suspendue à cette ouverture fermée, son image organise une tripartition de l'écriture, du dessin et de la peinture à l'intérieur d'un triangle isocèle (le bœuf, la chute de l'homme, l'œil-de-bœuf) où le paysage d'arrière-plan, à son tour soit divisé en trois ? N'excluons pas que les hommes du quattrocento aient tenté de penser les rapports entre l'écriture, le dessin et la peinture sur le modèle de la trinité et que cela les ait très profondément divisés d'avec eux-mêmes. Il suffira d'observer que la ligne qui joint le livre au groupe de la chute, en coupant l'œil de l'enfant, coupe aussi les mains de Luc¹⁴⁸.

Dire que la peinture (chevalet, pinceaux, couleurs...) aurait été refoulée de l'image au bénéfice du seul dessin n'est-ce pas aussitôt se poser la question de savoir par où elle fera retour, et accréditer l'hypothèse très finement argumentée par Panofsky d'un autoportrait ? L'envoyer au sous-sol n'est pas une solution, ni de dire que « *en montrant saint Luc faisant le portrait de la Vierge, l'art de peindre se peint soi-même, avec ses aspirations et ses méthodes* » puisque justement il se fonde d'une double division : entre l'écriture et la peinture d'un côté, et entre les deux premiers réunis et le dessin de l'autre. Mais que se passe-t-il lorsque la Vierge n'est pas là et que peinture et écriture sont réparties sur deux versants opposés bien que symétriques ?

¹⁴⁸ Pour le Saint Luc dessinant la vierge de Boston, voir Friedländer, XIV, p. 88, Nachtrag, pl. IX. Beenken H, Rogier van der Weyden, Munich, 1951, p. 34 sv, fig. 24-26. P.Hendy et M.J. Friedländer, « A roger van der Weyden Altarpiece », Burlington Magazine, LXIII, 1933, p. 53 sqq

Pour les autres versions voir : Winkler, p. 60 / Friedländer II, p. 126 / Destrée / Musper

Pour la question de savoir si le saint Luc peut être un autoportrait : Panofski, « *Facies Illa Rogeri maximi pictoris* », Late classical and medieval studies in honor of Albert Mathias Friend Jr, Princeton, 1954, p. 392 sv.. Destrée Jules, Roger de la Pasture-Van der Weyden, Paris et Bruxelles, 1930

Pinchart A « Roger de la Pasture, dit van der Weyden », Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, VI, 1867, p. 408 sv

Niederstein A, Die Lukas-Madonna des Rogier van der Weyden », Pantheon, XII, 1933, p. 361sv.

Colin Eisler, Portrait of the artist as Saint Luke, Art News, novembre 1959, pp. 27-30 et 55-56

Colin Eisler, Histoire d'un tableau : le saint Luc de Van der Weyden, L'œil, n°100, 1963, pp. 4-13

Que contrairement à l'écrivain, le peintre se retrouve avec un modèle devant les yeux, n'est-ce pas dans l'ordre des choses, et faudrait-il que cet « ordre » nous pousse - lorsqu'il n'y a personne - à tenter d'y déceler une présence invisible, dissimulant à son tour l'impossibilité d'une présence « réelle » ? Faudrait-il dès lors - derrière l'apparence d'une présence visible - tenter de discerner une absence réelle, mais qui jamais n'oserait se donner comme telle ? À cela il y aurait quelques arguments scripturaires dont la présomption du « face à face » avec la divinité serait le principal. Nous n'allons pas faire ici le tour de ces arguments : la difficulté de « l'argument scripturaire » est que l'on pourra toujours trouver l'argument inverse de celui que l'on avance et le développer avec tout autant de force. Chercher le mot derrière l'image, n'est-ce pas refuser de donner à l'image le « dernier mot ». Il nous faut donc revenir à l'image.

Considérons par exemple cette gravure anonyme de la première moitié du quinzième siècle (Fig.24) qui - pour la période où elle aura été faite - est probablement l'une des plus désespérée que nous connaissions. Le modèle est absent et le peintre tourne le dos à la fenêtre où jusqu'à maintenant apparaissait la Vierge à l'enfant ; le bœuf a disparu et, avec le bœuf, l'enfant a disparu également. Le regard du peintre, pratiquement clos, se dirige hors de l'image et il n'est même plus certain qu'il continue de peindre. Il est assis sur une chaise, le chevalet est au pied du mur, mais il ne lui fait pas face. Son visage est triste. Cherchons le symptôme : il peint une Vierge sans enfant qui rie et qui lui tend les bras, mais qu'il ne voit pas. Au même moment, en Italie, Fra (Frère) Filippo Lippi peint une Vierge à l'enfant en prenant pour modèle une religieuse dont il était tombé amoureux et dont il aura un enfant, peintre aussi célèbre que lui et peut-être davantage : Filippino Lippi. Même nom et c'est normal puisqu'il est le fils - même inavouable - de son père. Même prénom et c'est beaucoup plus curieux indexé ici d'un « diminutif » (ino) pour donner à penser que le fils puisse être plus petit que le père. Nous voyons peut-être mieux en quel sens, une « absence » peut dissimuler une solitude laquelle à son tour dissimule une présence qui ne peut s'avouer. Dans l'histoire de la peinture, l'épisode aura tellement marqué les esprits, qu'en plein XIXe siècle, Delaroche y consacre encore l'une de ses toiles¹⁴⁹.

*

À ce point du raisonnement, il était tentant de rapprocher cette alternance de « présence-absence » de la Vierge à l'intérieur du tableau, du schéma freudien du « fort/da » (là-bas / ici). De plus, en faisant de « l'apparition » le moment de suspens de la certitude liée au regard (anticipée ou différée) que ménagerait chacun des termes séparément, nous aurions la possibilité d'en démultiplier les figures successives ou simultanées puisque - nous le verrons - il advient que le « tableau dans le tableau » ne montre pas ce que le tableau montrait, et réciproquement. Dans ce cas, le tableau fonctionnerait alors comme « apparition ». Ce sera le ressort le plus clair de toute une série de toiles et notamment des « conversion de sainte Catherine ».

On en connaît chez Freud le ressort : l'enfant manipule au gré de son désir la disparition ou le retour à ses yeux d'une bobine qu'il retient dans sa main par un fil et qu'il jette par-dessus le rebord de son lit pour la faire revenir l'instant d'après et la faire disparaître à nouveau l'instant suivant. C'est sur cette alternance (faire apparaître vs faire disparaître) que s'étaye l'opposition entre la négation et l'affirmation à partir de quoi se développent le

¹⁴⁹ Delaroche Paul, Filippo Lippi amoureux de la religieuse qui lui servait de modèle, Dijon, musée Magnin. Charles de Tolnay, *The autobiographic aspects of Fra Filippo Lippi's Virgins* » Gazette des Beaux Arts, 6^e série, 39, 1952, p. 252. Daniel Arasse fait observer (Détail, note 340) que l'auteur n'hésitait pas à reconnaître des autoportraits de Filippo Lippi dans les différents visages de l'enfant Jésus embrassant sa mère.

langage et la fonction symbolique : lorsque la bobine disparaît et que l'enfant ne la voit plus, il prononce le mot « fort » (loin, là-bas) ; lorsqu'elle réapparaît à ses yeux, il prononce le mot « da » (ici, là). Dans cette circonstance Freud observe les agissements de l'enfant d'un couple ami de la famille, et la seule hypothèse qu'il formule alors est que la bobine se présente aux yeux de l'enfant comme un substitut de la mère. Dans le cas qui nous intéresse, il ne s'agit même plus d'un substitut puisque la Vierge est mère, et - avec ce battement à trois termes (absence / présence / apparition) - nous aurions même la possibilité d'en moduler les enjeux, tout en l'articulant sur ce qui nous tient le plus à cœur : l'ancrage de l'image sur la parole. En ce sens nous disposerions du « cadre » de questionnement de notre série, lié au surcroît de son « noyau » le plus dur, à partir de ce seul « détail » de structure. Cet aspect est fortement souligné par Jean François Lyotard : « *la relation fort/da est le modèle simple et absolu de cette liaison systématique, sous les deux critères qui sont en jeu dans l'épreuve de réalité : d'un côté elle marque l'écart horizontal qui dans le système linguistique permet de fixer des termes en les plaçant dans des couples d'opposés, et elle circonscrit de la sorte l'espace, où viendront prendre place les « représentants de mot » de l'objet. Mais d'un autre côté, le da et le fort sont associés par l'enfant à une activité de présentation et d'occultation de l'objet qui cette fois fixe l'étendue scénique où viennent se dresser les « représentants de choses » de l'objet* »¹⁵⁰. Cette remarque prend sens dans le champ de la problématique freudienne entre « représentant de mot » et « représentant de choses » où justement l'image se constitue dans cette alternance - et non pas une alternative - de perte et de retrouvailles, d'absence et de présence. L'objet ici est la mère, sur laquelle l'enfant met des mots selon qu'il la voit ou qu'il ne la voit plus, mais comment ne pas voir que cette « *étendue scénique* » dont parle J.F. Lyotard est précisément celle de l'espace du tableau ? Cela bien évidemment ne résout rien, mais autorise au moins deux avancées, décisives à nos yeux : mettre l'accent, à l'intérieur du tableau, sur ce que saint Luc voit, ou sur ce qu'il ne voit pas (l'oeil) en liaison avec ce qu'il manipule ou non (la main). Comme Freud au pied du berceau de l'enfant, il nous faut d'abord tenter d'observer des agissements, des gestes ainsi que des possibilités offertes ou interdites au regard. Ensuite, si notre remarque est juste - et si l'alternance (et) prend bien le pas sur l'alternative (ou) - alors il ne suffit pas uniquement d'observer ce qui se passe à l'intérieur d'un seul tableau, mais l'inscrire également dans « l'ensemble des possibles » que le système des tableaux balaye. Essayons de domicilier nos observations et notre raisonnement dans la brèche ouverte par Freud et tentons tout d'abord de reformuler les questions que le tableau nous pose.

*

Que le modèle soit présent ou absent, cette solitude porte d'abord sur une raréfaction des éléments de « reconnaissance » fournis au spectateur, et donc une mise en péril de la virtuosité que le peintre désirait qu'on lui suppose. Que le bœuf vienne à disparaître (et cela arrivera) ou que l'on ne voit plus ce que le peintre peint (beaucoup plus rarement), si le modèle est absent, l'image donnera l'air d'être méconnaissable. Il arrivera même qu'elle ne tienne plus qu'à un fil (le bœuf, le portrait ou le modèle), mais elle tiendra toujours au moins à l'un d'entre eux. Dans le cas contraire, n'importe quel peintre aurait pu peindre n'importe quoi, ou n'importe qui. Mais il fallait que ce fut Luc, et que ce fut la Vierge. Cette solitude porte ensuite sur la dissociation ou non du geste et du regard et certaines solutions - pires ou mieux que d'autres - en effet seront sans issues. Or les deux aspects sont liés.

Il arrivera rarement que le regard et que le geste du peintre soient, l'un et l'autre entièrement absorbés par la toile qu'il peint, sans que tous les éléments de « reconnaissance »

¹⁵⁰ Jean François Lyotard, Discours, Figures, Paris, Klincksieck, p. 128

ne soient là. Cette « absorption » - au sens où Michael Fried utilise ce terme¹⁵¹ - du geste et du regard par la toile, ne désigne rien d'autre ici que le fait de peindre et de ne regarder que ce que l'on peint. L'œil du peintre et sa main convergent l'un et l'autre précisément sur le même point de « touche » qui l'assimile à un travail d'écriture. Mais il n'arrivera jamais que la main du peintre abandonne sa toile, quoi qu'il se passe par ailleurs. Devant la toile, et lorsque le modèle est absent, tout se joue donc dans l'errance du regard et là, c'est extrêmement remarquable : toujours la main du peintre peint, même s'il ne regarde pas ce qu'il fait, et alors même qu'il n'a rien d'autre à voir. Nous sommes probablement ici sur l'autre versant de la « skize » : sa contrepartie obsessionnelle, où il rejoint l'écrivain. Obsessionnel avéré, lorsque le peintre peint une « absence » - mais comme on le dirait d'un « trou de mémoire » puisqu'il s'agit ici d'une vue de l'esprit - l'important est que sa main passe avant son œil, alors qu'ils sont indissociables. Il ne suffit pas de penser - comme Lacan nous engage à le faire - qu'il y aurait alors « dissociation des organes (l'œil vs la main) et des fonctions (voir vs peindre) », encore faut-il saisir comment ces fonctions se recomposent, dans l'acte de peindre. D'où l'intérêt de traquer les enjeux de situations - ou les stratégies - intermédiaires et elles sont de deux sortes. Soit le peintre nous regarde et lorsqu'il nous regarde, cela pose un problème particulier dont il ne faut pas exclure qu'il soit douloureux : la plupart du temps d'ailleurs il s'agit d'un autoportrait, et nous aborderons la difficulté au chapitre suivant. Soit il feint de regarder quelqu'un - ou quelque chose - qui se trouverait n'importe où, mais en dehors de l'image, ou en dehors de lui, et surtout en dehors de nous.

Lorsque le peintre ne regarde plus rien ni personne, lorsque son regard sort de l'image en prenant le risque que l'image lui sorte des yeux, lorsqu'il semble fixer le vide en laissant sa main aller à la dérive, dirions-nous - à proprement parler - que « l'invisible » guide sa main et que la manière dont il extériorise son modèle sur la toile, soit un équivalent inversé de la façon dont il intériorise son regard sur celle qu'il peint ? Nous aurions alors à faire l'hypothèse de ce fameux « deuxième œil », ou « œil de l'œil » ou encore « regard intérieur » dont nous ont parlé tous les mystiques et qui - dans ce contexte - rendait le modèle ostensible aux yeux de l'esprit¹⁵² ? Il est vrai qu'il n'y a aucun peintre digne de ce nom qui n'ait été tenté par une mystique du regard. Il est vrai aussi qu'il n'y a aucune mystique qui ne se soit fondée d'abord sur une discipline de la dissociation des corps. Faisons un pas de plus, mais sur ce terrain nous avançons « à découvert » : tout nous porte à penser que ces disciplines visaient en premier lieu cette « skize » de la fonction et des organes dont nous entretenait Lacan, à condition d'accorder au regard un rôle (di)recteur. Tous les mystiques sont des « illuminés » dont le corps (la main) anticipe les visions et dont les visions dictent les gestes. Nous pensons à Ignace de Loyola et à ses *Exercices spirituels*, mais nous pourrions tout aussi bien penser à Georges bataille : c'est du même ordre d'idée, et à chaque fois il y a symptôme.

Avec Malesskircher (Fig.22), le symptôme surgissait en ce point bien précis où l'œil et la main paraissaient vouloir conjoindre l'image mentale avec l'image peinte. Dès lors tout basculait : les montants latéraux et horizontaux de l'image qu'il peignait défiaient les lois de la perspective auxquelles le chevalet paraissait se plier, qui lui-même défiait celles de l'espace dans lequel il avait pris place, lequel offrait une multiplicité de lignes de fuite qui se contrariaient mutuellement. L'espace de « l'image mentale » déstabilise l'espace figuratif par le biais de l'image peinte, qui a son tour déstabilise l'image mentale.

¹⁵¹ Fried Michael, La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne (Absorption and theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot), Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵² oculis mentis ostendi / Quintilien De Inst Orat VIII,3,62.

Considérons maintenant cet Anonyme Flamand de la fin du XV^e siècle aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres (Fig.25). Trois fois plus haut que large, son format est donc comparable à celui du tableau de Malesskircher. À nouveau le peintre est assis derrière son chevalet, à nouveau il nous apparaît de profil et à nouveau sa toile est terminée et encadrée. Bien entendu le modèle est absent, mais le bœuf est toujours là, le décor de l'espace intérieur s'est diversifié, mais surtout cet espace s'est ouvert par une large fenêtre, au-dessus de la tête du peintre, d'où provient la lumière. Sa main droite retient encore le pinceau toujours posé sur la toile, mais cette fois il ne regarde plus la toile et ses yeux se sont fixés sur le vide, quelque part à l'extérieur de l'image. Sommes-nous encore dans une logique d'image mentale ? Avec Malesskircher l'image mentale (dont il nous fallait faire l'hypothèse), l'œil, la main et l'image peinte convergeaient en un point unique de la toile peinte, mais l'espace figuratif basculait autour de cette image et partait en vrille. Ici toutes les lignes convergent ; l'image peinte s'inscrit scrupuleusement dans l'espace figuratif, et tout est strictement équilibré ; seule subsiste cette dissociation de l'œil et de la main du peintre qui reproduit scrupuleusement ce qu'il ne voit pas : sa main est à l'intérieur du « tableau dans le tableau », son œil dans le tableau et son regard se porte à l'extérieur du tableau.

Nous avons appris à nous méfier de ce genre d'image. Compte tenu des dimensions de la toile, tout semblerait indiquer qu'en « vis-à-vis » devait se trouver le modèle, aujourd'hui disparu. Il suffira par exemple de nous reporter au diptyque de Borneman (Fig.69) pour nous en convaincre. Dans ce cas, sur l'un des volets nous avons bien le peintre qui peint - mais debout - ce qui justifie l'élongation de la toile ; sur l'autre volet, nous avons bien la Vierge à l'enfant, également debout, si bien que les corps restent proportionnés. Cependant l'exemple du diptyque de Malesskircher prouvait le contraire puisqu'en vis-à-vis de Luc peignant la Vierge, nous avons l'évangéliste qui écrivait et qui donc occupait la place réservée au modèle. Quelle que soit l'hypothèse que nous fassions et comme si par une ironie de l'histoire de l'art, celle-ci devait confirmer ce que la toile avait à nous dire, il nous faut bien considérer - et c'était là son destin - que l'original a été « perdu de vue » (fort). Promue au rang de modèle - ou encore mieux de mère « *dont on pourra se passer* » - le peintre la regarde encore, mais il ne la voit plus. Cette dissociation de l'œil qui voit ce que l'esprit se représente, et de la main qui donne à voir ce qui échappe à l'œil, serait-il le symptôme de cette perte ? Nous retrouvons ici une des intuitions de Pontalis lorsqu'il écrivait : « *il faut tout à la fois que l'image dans sa présence obnubilante, s'efface et qu'elle demeure dans son absence* »¹⁵³. Il disait cela dans un contexte de deuil et de perte de l'image de la « chère disparue » (la mère) mais juste après avoir évoqué cet arrachement au voir, ou encore cette division du regard entre l'inconscient et la pensée consciente sur quoi Freud fondait la psychanalyse et qui probablement lui aura fait rater le rapport que l'inconscient entretenait avec l'image. Dans le cas qui nous intéresse ici, il est difficile de trancher. Comme chaque fois en pareil cas, il nous faut donc revenir à l'image et traquer le symptôme.

Chez l'anonyme Flamand de Londres, nous notions cette fenêtre au-dessus de la tête du peintre d'où entrait la lumière, cette fenêtre où la Vierge était apparue, ainsi que ce regard qui sortait de la pièce comme la lumière y entrait. Mais nous n'avions pas remarqué cette forme étrange au-dessus de la tête du peintre justement et qui - pour cette raison - obstruait en partie la fenêtre et rivalisait avec elle. Il s'agit d'un miroir convexe, bombé et pratiquement d'une demi-sphère réfléchissante (Fig.26). À l'enseigne commune de l'œil puis du tableau, la métaphore du miroir est en effet plus ancienne que celle de la fenêtre et si Léonard désigne

¹⁵³ Pontalis *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988 p. 298

bien l'œil comme « la fenêtre de l'âme », il considérerait aussi que « *l'esprit du peintre devait être pareil au miroir qui se transforme en la couleur des objets et s'emplit d'autant de ressemblance qu'il y en a devant lui* »¹⁵⁴. Pour juger des imperfections du tableau, Alberti préconisait une fois l'œuvre achevée de se détourner d'elle et de la regarder dans un miroir. Sur un autre plan, le *Speculum sine Macula* (le miroir sans tâche) a toujours été l'un des symboles de la Vierge. Il n'est pas nécessaire de revenir sur ce point ; observons simplement que, dans tous ces cas, il s'agissait d'un miroir plan. Or il s'agit ici d'un miroir convexe, le même miroir que La Prudence d'Hans Baldung Grien retenait dans sa main gauche ce « *miroir déformant des civilisations perverses* » (Sénèque) qui depuis toujours servait de support à une méditation sur l'inconstance des choses et dont Baltrusaitis traite sous la rubrique générale des « *abus, erreurs et fallacies* »¹⁵⁵.

Convenablement disposé, comme dans les *Ménines* de Vélasquez, un miroir plan nous aurait probablement permis de voir ce que le peintre regardait mais - à supposer que ce fut la Vierge - la présence de ce miroir convexe est sensiblement incongrue. D'ailleurs, ne serait-il pas là pour nous interdire de voir ce que le peintre regarde, tout en faisant en sorte que nous ayons pu en caresser le désir ? Winnicot a beau soutenir que le visage de la mère est « *notre premier miroir* », il ne précise pas s'il s'agit d'un miroir « déformant » ou non. Or, s'il ne réfléchit pas ce que le peintre voit, ce miroir réfléchit ce que le peintre peint - mais inversé - en même temps qu'il réfléchit l'arrière de sa tête, c'est-à-dire son bonnet, lequel se réduit sur cette surface à une tâche orange abstraite, sans issue figurative. Concluons : cette dissociation du geste et du regard n'a d'autre fonction ici que de rendre supportable ce qui - dans la boucle qui va de la tête du peintre à la toile, puis de la toile au miroir convexe en déformant les deux - tenterait mais en vain d'assumer le deuil de la disparition (fort) de l'objet d'une fascination qu'il refuse (la mère modèle). Ce tabouret bizarrement « triangulaire » sur lequel le peintre a disposé les instruments de l'expression de son angoisse nous confirmerait dans cette direction. Reste que nous ne comprenons pas pourquoi le peintre aura peint une Vierge à l'enfant, plutôt qu'une Vierge sans enfant. Ajoutons que le regard de ce bœuf qui - vautre au premier plan - nous regarde bêtement, est exaspérant et que nous ne pouvons ici l'interpréter que comme donnant satisfaction à un mécanisme de défense contre l'anxiété : l'angoisse qu'en son absence le « sujet » - c'est-à-dire ici le peintre - ne soit pas reconnu : anonyme flamand.

Dans le cas d'une « apparition », les difficultés se compliquent car les enjeux se déplacent. Du coup, la logique des gestes et des regards s'en trouve surdéterminée en brouillant le rapport avec la chose écrite, alors qu'on aurait pu penser qu'elle en exigeait un surcroît de précision.

Nous venons de voir comment, entre le « fort » et le « da », entre la négation de la présence et l'affirmation de l'absence, la présence ou non du modèle torsadaient les deux séries sur elles-mêmes pour finalement - et selon les circonstances - nous renvoyer à une dissociation de l'œil et de la main. Cette dissociation est modulée par le rapport entre « image mentale » et « image peinte » qui chaque fois en déplace la difficulté, et produit le symptôme.

L'apparition représenterait-elle ce moment intermédiaire, cet « entre-deux » (go between) où, ni réellement présente, ni réellement absente, la Vierge constituerait selon le mot de Sibony « *l'origine de l'image en partage* »¹⁵⁶, d'un seul trait qui aurait ici pour fonction de départir le réel du fantasme hallucinatoire en cessant de se contenter du repère qu'offrait leur

¹⁵⁴ Léonard de Vinci *Traité de la peinture*, trad d'après le Codex Vaticanus de Paladin, Paris, 1921

¹⁵⁵ Jorgis Baltrusaitis, *Le miroir, essai sur une légende scientifique*, Paris, Le Seuil/Almeyan, 1978.

¹⁵⁶ Daniel Sibony, *Entre-Deux, l'origine en partage*, Paris, le Seuil, 1991, pp. 263-277.

alternance ? Une chose est certaine : sauf quelques rares exceptions, lorsque le peintre est confronté à une « apparition », il n'a d'yeux que pour elle ; son pinceau erre sur la toile, mais il ne la regarde pas. Deux fois « absorbé » par son modèle - par son œil et par sa main - sa toile s'inscrit dans le prolongement de la main, qui s'inscrit dans le prolongement de l'œil, qui s'inscrit dans le prolongement du modèle. Sauf exception (Spranger/Giordano/Burgmaier) il est rare que nous ne puissions pas voir ce qu'il fait, et cette boucle que nous venons de décrire impose la comparaison entre le modèle et ce qu'il peint, sous l'angle de leur « ressemblance ». Or cette comparaison sans être impossible, toujours tourne court. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la temporalité propre de l'œuvre et les divers états d'achèvement de la toile peinte en liaison avec la division technique des tâches. Mais il est clair - dès maintenant - que si l'apparition noue de manière « différente » le réel sur l'imaginaire, cela devra se repérer au moins aux deux niveaux auxquels nous tenterons ici de nous maintenir. Si à l'intérieur du même tableau, le peintre et son modèle n'appartiennent pas au même registre, le « tableau dans le tableau » fait donc le lien entre les deux, mais la question se pose alors de savoir quel est l'espace que chacun des termes construit. Si ce lien est impossible ou même s'il ne peut que « tourner court », c'est donc que chaque terme est divisé par au moins l'un des deux autres et que - deux à deux - chacun des couples postule indûment à l'unité, sauf à accepter la scission du troisième. Pour en saisir les enjeux, il nous faut revenir légèrement en arrière.

Les apparitions.

Le moyen âge avait mis en place des conventions représentatives permettant de distinguer - dans l'image - ce qui relevait de l'ici-bas de ce qui renvoyait vers l'au-delà. Cependant les liaisons de l'un à l'autre étaient telles, et tellement ressenties comme « naturelles » ou évidentes, que l'opposition entre le naturel et le surnaturel n'avait pas lieu d'être accentuée au point qu'il nécessaire - en permanence - d'en souligner le partage. Le jeu des similitudes et des ressemblances, celui des convenances, des analogies et des sympathies fonctionnaient de telle manière qu'un système tranché d'opposition d'un registre à l'autre pût durablement ne pas être ressenti comme obligatoire. En permanence le moyen âge aura fait le lien entre le terrestre et le Céleste, le naturel et le surnaturel. À cela il y avait des exceptions puisque le miracle manifestait dans la nature ce qui était de l'ordre de la « surnature » et qu'il fallait bien le signaler comme tel, mais pour chaque exception une parade culturelle existait : elle garantissait dans le champ de la visibilité l'émergence - ou encore « la manifestation » - de ce qui à proprement parler était invisible ; le symbole faisait le reste. Tout ce qui relevait du miracle et qui - à proprement parler - faisait que l'on ne puisse en croire ses yeux aura exigé de la part des peintres un traitement approprié, et approprié notamment à accréditer l'incroyable. Graphiquement - pour l'apparition - la mandorle assurera la coupure et garantira le changement de registre.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette Vierge auréolée de lumière ne va pas cesser de hanter les cieux flamands. Elle apparaît entre autres dans le saint Jean à Patmos de Jérôme Bosch (ca 1485/90) et dans le panneau droit du triptyque de saint Jean-Baptiste de Memling (1479). Mais nous la trouvons déjà sous le pinceau de Van der Weyden, l'auteur - nous venons de le voir - du prototype réaliste de saint Luc peignant la Vierge et postérieure donc d'une vingtaine d'années à celui-ci, puisqu'elle date de 1452. Il s'agit du volet gauche du retable de la nativité dit *La vierge et l'enfant apparaissant à César Auguste et à la sibylle de Tibur* dans lequel nous reconnaissons, bien évidemment, le modèle du Maître du Saint Sang. Elle surgit ici sur un fond paysagé, dans l'encadrement d'une fenêtre divisée en deux verticalement au moment même où - nous l'avons dit - Alberti fait de la fenêtre « ouverte sur

le monde » la métaphore de la représentation réaliste de la nature. Or, ce que l'on voit par la fenêtre ouverte, c'est encore une « apparition ».

C'est d'ailleurs à l'occasion du panneau central de ce triptyque, mais à propos de l'enfant que les mages regardent dans le ciel, que Panofsky - et après lui Damisch - se posent la question de savoir à quoi ce halo peut bien donner de la consistance : « *comment savons nous que cet enfant doit s'interpréter comme une apparition ?* » Pour Panofsky, le halo lumineux ne suffit pas : « *la seule raison valable qui nous permette de considérer que l'enfant de ce tableau soit censé être une apparition, c'est le fait qu'il soit représenté en l'air, sans support apparent* »¹⁵⁷. Damisch qui fait objection à cette remarque de sa « *connotation foncièrement réaliste, voire naturaliste* »¹⁵⁸ fait prévaloir que, par redoublement du code figuratif, nous avons affaire à une « image » et il conclut au fait qu'il s'agit d'une « vision ». S'agit-il d'un simple retournement de perspective, l'apparition étant pour celui qui apparaît ce que la vision est pour celui qui la regarde ? C'est un peu plus sophistiqué et l'argument évoqué par Damisch mérite que nous nous y attardions. L'important à ses yeux est le passage du halo à la « nuée » laquelle - dans les conventions du système perspectif - ne peut que prendre la consistance d'une machine théâtrale. Il évoque encore un décor : « *dans ces conditions, l'absence de support, nuée ou machine, loin qu'elle dénote (absence porte sens) une apparition, signale que nous avons affaire ici à une vision (prémonitoire) qui est figurée par simple commutation de signes et non par le détour de moyens de nature spectaculaire, imités des accessoires du théâtre* »¹⁵⁹.

La difficulté n'est pas tellement de faire l'inventaire des procédures et des conventions graphiques que le moyen âge aura mises en œuvre pour accréditer l'incroyable mais bien - à partir du moment où ces conventions se transforment - de saisir comment les croyances qu'elles véhiculaient sont reconduites et/ou transposées. Très tôt dans la peinture - qui de loin anticipe ici sur le savoir écrit - le nuage se substitue à la mandorle et ce déplacement en effet ne va pas de soi. Hubert Damisch - sur ce plan - touche au plus juste : « *de semblables représentations n'ont rien de problématiques au regard d'un système qui n'asservissait pas le champ figuratif à un principe d'organisation unitaire (...). La contradiction n'apparaîtra qu'à partir du moment où la perspective linéaire s'imposera si bien à titre de frein et de gouvernail de la peinture que toute entorse à l'ordre par elle institué prendra figure d'exception à la règle* ». En revanche, la conclusion qu'il en tire pourra paraître plus contestable : « *le nuage lui-même sera alors théoriquement exclu de la représentation, sauf à revêtir l'apparence d'un accessoire de théâtre* »¹⁶⁰. Or ce statut d'exception ne s'impose pas sur tous les motifs, au même rythme ni de la même manière à tous les moments. S'il est vrai que la madone met du temps pour apparaître à saint Luc et que l'iconographie de « l'apparition » a du mal ici à se démarquer de celle du « songe », pourquoi ne pas considérer qu'il ait fallu beaucoup plus de temps à l'image factice pour s'imposer dans l'image réelle, qu'au temps imaginaire pour déréaliser l'image en la donnant comme illusoire ? Or cela passe par une dissociation corporelle (et donc de l'image) exigeant qu'un lien soit rétabli.

Nous ne pouvons ici amorcer l'analyse des apparitions et nous nous limiterons donc à deux exemples. L'effet en est tout à fait saisissant dans *La mort et l'assomption de Marie* de Ghirlandaio (Fig.27) où l'opposition entre le terrestre et le céleste épouse le dédoublement corporel de la sainte. À terre, déploré par les apôtres en deuil, le cadavre de Marie est allongé

¹⁵⁷ Panofski, Essai d'Iconologie, op. cit.

¹⁵⁸ Hubert Damisch, Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture, Paris, le Seuil, 1972, p. 119.

¹⁵⁹ Damisch, Ibidem p. 119.

¹⁶⁰ Damisch, Ibidem p. 211.

sur un catafalque ; son visage est gris, vieilli et ses joues sont creuses. Dans le ciel et à la perpendiculaire du catafalque, la Vierge jeune et belle est emportée vers le ciel par son fils et elle repose à la verticale d'un nuage soutenu par des anges. Ici le nuage assume clairement sa fonction de césure mais, localisé dans le ciel, c'est pour ainsi dire naturellement qu'il y accède.

Or un tableau antérieur de Gozzoli *La Vierge à la ceinture* (Fig.28) nous permet justement de faire le lien entre la logique du réel et celle de l'imaginaire lorsque le regard s'y trouve engagé. Dans ce cas, les deux scènes (apparition et assomption) sont liées entre elles autour justement de ce qui nous préoccupe : l'incrédulité que la deuxième aura suscitée : c'est pour lever le doute sur son assomption que la Vierge apparaît. On en connaît l'anecdote qui ne figure pas dans les évangiles mais que l'on trouve dans les textes apocryphes : Thomas l'incrédule doutant du récit que les apôtres lui avaient fait de la montée au ciel de la Vierge, celle-ci lui apparut et lui offrit sa ceinture comme preuve. Nous sommes donc bien ici à la charnière du voir et du dire, à la charnière également du naturel et du surnaturel en ce point délicat où l'exigence de la preuve sensible doit suppléer à l'insuffisance de la chose vue pour s'articuler convenablement sur la croyance. Nous sommes également à la charnière de deux conventions graphiques. Ce fond d'or qui tout au long du moyen âge avait servi à symboliser l'espace divin et surnaturel et à marquer l'opposition entre le Céleste et le terrestre subsiste encore, mais déjà il compose avec des paysages avec, à la jonction, ce nuage sur lequel la Vierge est assise. Or, il n'est pas suspendu dans les airs, mais vient pratiquement se poser à terre et constituer en quelque sorte le sol sur lequel elle repose. Saint Thomas pour sa part est bien agenouillé à terre, sur le côté gauche de l'image, et l'opération est délicate à conduire. D'un côté en effet, il faut marquer la différence et c'est le rôle du nuage, mais de l'autre il faut faire le lien, et le lien s'opère ici par un redoublement de la pièce à conviction. La même ceinture figure tout à la fois dans les mains de la Vierge qui vient de la lui donner, et dans celles du saint qui ne l'a pas encore reçue, ou le contraire. On sait l'importance qu'a pu avoir cette ceinture, notamment en Toscane où, depuis 1365, elle était vénérée à titre de relique dans la cathédrale de Prato aux environs de Florence. Sauf à renoncer au réel ou - pire que cela - à l'imaginaire, il n'était pas possible de faire à moins.

Avec Gozzoli, sous la pression de l'exigence de la preuve, le naturel et le surnaturel se nouent. En nouant les deux scènes de l'assomption et de l'apparition de la Vierge, ils désignent ce moment clé de la descente du nuage sur terre comme étant celui qui permet d'opérer leur jonction. Mais, pour nous rapprocher de Luc sans nous éloigner de la Vierge, que se passe-t-il lorsque celle-ci ne fait - si l'on peut dire - qu'apparaître au peintre ? Lorsque c'est le cas, comment savoir s'il s'agit d'une « apparition » ou bien d'une « vision » ou encore d'un « songe » ? En effet, lorsque la Vierge se manifeste, soit elle nous apparaît, soit nous croyons la « voir », soit nous rêvons ; or ce n'est pas tout à fait pareil et les positions impliquées dans chacune des situations ne sont pas symétriques.

Il existe au moins une légende faisant de saint Luc quelqu'un qui serait « apparu », mais ni l'écrivain ni le peintre jamais n'apparaîtront et - pour ce qui nous préoccupe - si la vierge pouvait apparaître à saint Luc, il était exclu que saint Luc puisse apparaître à la Vierge, bien qu'il soit celui qui la fasse apparaître sur la toile. L'apparition nous renvoie vers la manifestation ou la révélation d'un être invisible qui se montre soudainement sous une forme visible et selon que l'accent est mis sur celui qui se montre ou sur celui qui voit nous parlerons d'apparition ou de vision. Cependant - en toute rigueur - on n'apparaît que post mortem et l'apparition respecte la hiérarchie des personnages et la dignité des rangs : on n'apparaît qu'en dessous de soi. En dessous nous sommes sur terre ; au-dessus on est dans le

ciel, ou sur un nuage. La Vierge donc apparaît dans un nuage qui marque sa différence. Le peintre lui est toujours là, de plein-pied avec la réalité qui lui permet de mettre en scène la toile qu'il peint, bien qu'elle soit illusoire.

À nouveau nous ne retiendrons ici que deux exemples, aux deux extrémités de ce qui nous préoccupe en nous réservant la possibilité de revenir, ultérieurement, sur les situations intermédiaires. Soient les deux tableaux de Nicolas Manuel Deutsch et de Luca Giordano - un Allemand et un Italien - respectivement datés de 1515 et de 1695 qui tous deux mettent en scène une apparition.

Faisons observer pour commencer que si le nuage suspendu au-dessus du sol s'impose assez rapidement comme le signe d'une apparition en se substituant à la mandorle, il lui aura d'abord fallu composer avec la toile peinte laquelle, héritée des conventions médiévales, subsiste encore dans certaines conventions renaissantes. Dans ce cas, le tableau fonctionne lui-même comme une « apparition » - même s'il en dédouble l'enjeu - comme nous pouvons le voir avec cette *Apparition de la Vierge à un frère chartreux* d'un anonyme du XVe siècle (Fig.29). Allongé sur son lit, les bras croisés sur sa poitrine et assailli par des sangliers qu'un deuxième personnage tente de mettre en fuite, le saint voit la Vierge à l'enfant qui lui apparaît dans un cadre occupant le mur du fond. Il ne s'agit pas d'une fenêtre, mais très nettement d'un tableau (le cadre festonné en témoigne) qui lui-même représente une apparition, puisque la Vierge y surgit d'un nuage qui l'isole du paysage forestier qu'elle surplombe. La situation se complique ici du fait que la Vierge « apparaît en songe », mais ne poussons pas l'analyse plus loin et mentionnons - pour mémoire - l'articulation de l'écrit avec l'image. Le tableau est disposé au-dessus d'un présentoir où sont rangés quatre livres : trois fermés et un ouvert. Un phylactère surgissant de la poitrine du saint et s'élevant dans les hauteurs nous renseigne sur l'identité de la revenante « Maria virgo etc... ». Au premier plan et à gauche, sur une table basse, sont disposés les instruments de l'écriture. Le tableau s'impose donc ici comme une apparition selon une fonction à laquelle jamais les peintres ne renonceront totalement et qui permet peut-être d'expliquer que jamais une apparition ne sera peinte comme telle. Pour que l'apparition apparaisse sur la toile, il faudra qu'elle cesse d'être une apparition.

C'est extrêmement net chez Nicolas Manuel Deutsch (Fig.30) qui à cet égard constitue un exemple limite. Assis derrière son chevalet au milieu d'une pièce carrelée qui ouvre à l'arrière-plan sur un paysage maritime, le peintre qui de la main gauche retient sa palette et son appui-main peint de la main droite et lève les yeux au ciel, vers le coin supérieur gauche de l'image. Ses instruments (pinceaux, godets, couteaux) sont disposés au premier plan, derrière le chevalet, sur une table basse tandis que, derrière lui et à l'arrière-plan, son apprenti broie les couleurs. Nous avons noté cette dissociation de l'œil et de la main. Or, et à proprement parler, le peintre ne voit rien. Si nous suivons son regard nous tombons sur ce chapiteau d'angle où ont pris place trois petits angelots musiciens et il nous faut du temps avant d'apercevoir, au-dessus d'eux, ces rayonnements d'or qui nous signalent qu'il s'agit bien d'une apparition. Derniers vestiges de la mandorle médiévale, ils nous indiquent dans les hauteurs, mais hors-cadre, la présence invisible de la Vierge dont le seul témoignage qui nous soit donné est l'image que le peintre peint, mais le nuage et les rayons ont disparu. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une apparition, mais d'une Vierge en pied, même si le fond d'or conserve la mémoire de l'origine. La toile est déjà encadrée, donc pratiquement terminée, et toute trace d'écriture a disparu. C'est en vain que nous la rechercherions dans ce panneau qu'un autre ange, debout sur le chapiteau situé en vis-à-vis du premier, tend vers la scène principale. Nous aurions plutôt tendance à y voir un miroir qui, dans ce cas, réfléchirait ce que le peintre ne voit pas, confirmant ainsi l'hypothèse de la vision.

Près de deux siècles plus tard, mais en Italie cette fois, l'apparition proprement dite s'est substituée à la vision et tout a basculé. Avec Luca Giordano (Fig.31) le peintre est toujours assis derrière son chevalet, mais l'espace est entièrement clos et il occupe la moitié gauche de l'image, la Vierge à l'enfant occupant la droite, surgissant au sein d'un nuage dans lequel virevoltent une dizaine d'angelots ailés et joufflus dont les traits rappellent ceux de l'enfant. Ce nuage est tout à fait surprenant, mais faut-il conclure à un « dispositif théâtral » qui, dans l'image, aurait au moins pour fonction de faire résonner l'écho lointain du texte ? C'est délicat de trancher : espace cotonneux sans profondeur ni lieu, substance volatile, vaporeuse, brumeuse et sorte de vide insaisissable sans points de repère permettant de le délimiter ou de le localiser, le nuage circonscrit la figure mais en déstabilisant ses contours et ceux de l'espace clos. Comme chose immatérielle, évanescence et légère, comme tourbillon et texture, et enfin comme corps sans surface ni profondeur, il se prête mieux que toute autre dispositif à la suggestion de l'incertain et du passager, de la même manière qu'il se prête à cerner ce qui se laisse le moins facilement fixer et comprendre. Nous n'entrerons pas ici dans le répertoire des formes nébuleuses qui auront permis à la Vierge d'apparaître à saint Luc, mais en s'opposant à une claire délimitation des formes et des contours, tout en brouillant les repères usuels de la visibilité et de la figurabilité, le nuage met la figure au défi d'être représenté. Dans le lieu (topos) de la peinture, il installe une sorte d'utopie et - en fin de compte - il contribue à fasciner le regard du peintre pour uniquement conclure à ceci : qu'il ne rêve pas.

À nouveau le peintre fixe son modèle du regard en ignorant sa toile ; à nouveau la toile ne représente pas une apparition, mais la Vierge en buste, et à nouveau toute trace d'une écriture quelconque a été effacée. Quelque chose a dû se passer qui pour l'instant nous échappe et nous reviendrons sur cette toile, mais tout s'agence de telle sorte qu'irréelle dans le réel de l'atelier, la Vierge apparaisse comme réelle dans l'imaginaire de la toile. Or cette opération est entièrement conduite en faisant l'économie de la médiation symbolique. Il y a eu dessaisissement.

Chapitre quatre.

L'écran, la copie et la fonction du sujet.

Sous l'angle qui nous intéresse ici, et pour retrouver ce noyau immuable qui mettrait l'image au défi de son propre rapport à l'écriture - et réciproquement¹⁶¹ - une boucle était nécessaire : celle qui dans la toile nous permettrait de réintroduire le cycle complet des regards. Allons ici à l'essentiel : dans la toile - d'une manière ou d'une autre - toujours quelque chose y fait obstacle. Entre notre regard, le regard du peintre, la toile qu'il est en train de peindre et son modèle, toujours quelque chose fait obstacle au regard, en posant la question du sujet. Par une sorte de « malédiction » - qui aurait dans l'image la valeur de quelque chose qui dans le texte serait mal dit - un écran toujours s'interpose entre ce que le peintre tente de montrer (mais à qui ?), ce que « réellement » il nous donne à voir et la manière dont - à l'intérieur de la toile - il fait semblant de s'en « dédouaner ». Portons-nous à l'extrême pointe de ce que nous pouvons retenir de ce constat : si le sujet est ici celui qui voit, et si le peintre - avec son modèle mais également avec nous - joue à « cache-cache », alors le sujet défaille à s'y constituer en soulevant la question de ce qu'il voit réellement.

L'écran met d'abord en jeu le regard que le peintre ou que nous-mêmes portons sur son modèle ou sur la toile qu'il peint, subsidiairement celui que nous portons sur le peintre ou que le modèle nous porte. Éliminons le regard que le peintre serait susceptible de nous porter, et que nous retrouverons au chapitre suivant. Or, soit le peintre ne voit pas son modèle et la toile y fait écran, mais nous voyons ce qu'il fait ; soit le peintre voit son modèle, mais dans ce cas nous ne voyons plus ce qu'il peint. Dans l'un et l'autre cas, son modèle pourra le regarder, regarder ailleurs ou nous regarder, mais ce sera exceptionnel. Nous avons là les pôles autour desquels s'organise la compétition des regards avec ce paradoxe que la toile peinte alternativement va faire obstacle - pour l'un comme pour l'autre - à ce qu'elle représente, ou le contraire, et que nous désignons comme un « écran » (§1). Or derrière cet écran que la toile seule met en jeu, un autre écran beaucoup plus subtil se dessine renouant avec le mode d'être de l'écriture. Il met la ressemblance (la mimésis) au défi d'avoir à dire à quoi elle ressemble : toujours une toile en dissimule une autre où se joue la question de sa paternité et du nom qu'elle porte, ou pas : sa signature (§2). L'intérêt de ces deux remarques est de nous permettre un retour vers la toile pour voir comment elle va mettre en œuvre cette alternance « face/profil » dans laquelle Meyer Schapiro proposait de repérer le sujet de l'énoncé et/ou de l'énonciation dont nous tenterons de montrer qu'il constitue l'équivalent - dans la peinture - du stade du miroir, ou encore le seuil de la fonction symbolique (§3).

¹⁶¹ Concernant notre propre écriture, le paradoxe méthodologique est que nous n'avons guère le choix qu'entre : commencer à écrire en simulant de ne pas savoir pour mettre en scène cette incertitude (c'est ce qui est couramment pratiqué), construire cette incertitude comme objet d'un savoir impossible à l'infini (c'est beaucoup plus périlleux) ou accepter que la peinture nous mette au défi de produire un savoir sur ce qui conduirait à la jouissance du regard (c'est carrément inhumain). Nous n'avons pas encore tranché, mais cela ne saurait tarder.

L'écran simple.

Nous disions que vis-à-vis de la toile peinte - c'est-à-dire du tableau à l'intérieur du tableau - soit le peintre ne voyait pas son modèle, mais on voyait ce qu'il peignait, soit il voyait son modèle, mais on ne voyait plus ce qu'il peignait. Pour le peintre et par rapport à nous, soit c'est le « réel » qui prévaut (le modèle), soit c'est l'imaginaire (le tableau). Deux tableaux nous permettrons de mieux en saisir les enjeux.

La composition du premier Saint Luc peignant la Vierge de Luca Giordano (Fig.32) et celle du tableau de Spranger que nous ne connaissons hélas que d'après la gravure que Sadeler nous en a laissé (Fig.33) sont tout à fait comparables. Dans les deux cas, la Vierge apparaît sur un nuage et occupe le quart supérieur droit de l'image ; dans les deux cas le peintre est installé derrière son chevalet et occupe le quart inférieur gauche et - dans les deux cas - la toile peinte occupe le centre. Or dans un cas (Giordano) la toile s'interpose entre le peintre et son modèle, nous voyons le modèle et nous voyons la toile mais le peintre ne voit que la toile qui lui dissimule le modèle. Exceptionnellement le peintre ne regarde pas la Vierge et, signe que quelque chose y fait obstacle, il détourne même son regard. Dans l'autre cas (Spranger) cette toile a pivoté sur elle-même et nous ne voyons plus que son envers qui nous dissimule en partie le modèle, alors que le peintre ne voit que lui. Il nous faudrait multiplier les exemples avec toutes les nuances intermédiaires d'effacement progressif mais - même s'il reste exceptionnel que nous ne voyons pas ce que le peintre peint - nous retrouvons l'envers de la toile chez Burgmaier (Fig.x), ou Pieter Coecke. L'inverse est vrai également : plus la toile nous apparaît, et plus son modèle disparaît aux yeux du peintre : c'est vrai chez Vasari (Fig.58), Colyn de Coter (Fig.38), Blondeel (Fig.41), Mignard (Fig.59) etc.. Tout se passe comme si cette logique du « fort / da » fonctionnait soit à nos dépens, soit aux dépens du peintre, selon qu'il s'agit de la toile ou du modèle. L'apparition de Gossaert (Fig.60) pose un problème particulier que nous aborderons ultérieurement, mais essayons de progresser dans cette direction.

Dans son premier article de 1899 sur les « souvenirs-écrans »¹⁶² Freud nous parle d'un souvenir venant à la place d'un autre qu'il dissimule et vis-à-vis duquel il s'interpose. Il est composé de bribes de souvenirs, de scènes imaginées et de fantasmes, mais agencés de telle manière que se projettent en lui les éléments essentiels de ce qu'il dissimule. Une image donc à la place d'une autre ou, plus exactement, une image « composite » à la place de deux ou plusieurs « originaux » d'origine différente. Le fait que l'élément visuel y soit dominant, en localise les enjeux autour de la phase spéculaire - contemporaine du « fort/da » - où la construction de l'image du corps se noue sur les acquisitions du langage et la présence signifiante de la mère, toujours indispensable : « Je », moi, elle... » (Lacan). Indice comme le dit Rosolato d'une absence de signifiant, plutôt que cette absence elle-même¹⁶³, après analyse, notamment des diverses strates temporelles dont il relève, le « souvenir-écran » livre ce qu'il dissimulait : la logique du fantasme originaire. Rosolato pour sa part n'y va pas par quatre chemins : « *le souvenir-écran doit, disons le d'emblée, être rapproché électivement d'un fantasme originaire : celui de la séduction* ». Que cette séduction soit « réelle » ou « imaginaire », toute la difficulté nous le savons porte sur ce point et c'est à cet obstacle que Freud se sera heurté dans l'élaboration du schéma hystérique. Dans le « souvenir-écran », il plaide la cause de « l'authenticité de la scène réelle », mais ultérieurement, il reviendra sur ce point de vue en argumentant sur l'hypothèse du fantasme. Dans un cas, nous sommes au-delà

¹⁶² Freud, Sur les souvenirs écrans, in *Névroses, psychoses et perversions*, Paris Puf, 1973, pp.113-132 (1^{ère} ed.1899).

¹⁶³ Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978 p.201

du principe de réalité, et dans l'autre nous sommes en deçà. L'enjeu, on le comprendra, est crucial.

L'apparition, davantage que la présence ou que l'absence, relève de la séduction fascinante. Sur ce point, il n'est pas inutile d'opérer un rapprochement avec l'analyse que propose Walter Benjamin de « l'aura » d'une image. Il ne s'agit pas uniquement de cette sorte de halo ou principe subtil entourant le corps de la Vierge et qui, dans certaines traditions, ne serait visible qu'aux seuls initiés. Il s'agit - du point de vue de la structure - de cette scansion qu'elle introduit dans le regard. S'étonnera-t-on que Benjamin ait fait de l'apparition, le noyau même de « l'aura » ? On connaît la définition qu'il en propose : « *L'aura : Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il* »¹⁶⁴. Cette « *trame de temps* » nous paraît assez facile à saisir : nous retrouvons dans les apparitions de la Vierge à saint Luc, tous ces éléments de proximité et de distance, d'instant unique qui s'éternise et cette sorte de fulgurance ou encore de flagrance, également caractéristiques de ce que dissimule le « souvenir-écran ». Du point de vue de l'inconscient, il s'agit d'un délit, et il n'y a de véritable délit que flagrant. En revanche cette « *trame d'espace* » est beaucoup plus délicate à cerner. Il est tout à fait remarquable que - chez Benjamin, et toujours au regard des mêmes critères de proximité et/ou de distance - « l'aura » se définisse et prenne corps par opposition à la « trace ». Nous pensons bien évidemment et aussitôt au saint Luc de Castiglione (Fig.68), le seul à nous apparaître de face, totalement dissocié d'avec lui-même, et dont ne subsiste sur la toile qu'il nous donne à considérer, qu'un trait vertical : littéralement une trace. Écoutons à nouveau Benjamin : « *l'aura est l'apparition d'un lointain, aussi proche que puisse être ce qui l'évoque. La trace est l'apparition d'une proximité, aussi lointain que puisse être ce qui l'a laissée. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous* »¹⁶⁵. L'intérêt de cette approche - outre de réserver une place au regard fulgurant (l'apparition) - est de l'inscrire dans une problématique de l'aliénation : prendre (vs) être pris par.

Or, comment ne pas reconnaître dans cette « *proximité, aussi lointain que puisse être ce qui l'a laissé* », la trace précisément du souvenir originaire refoulé que le « tableau dans le tableau » actualiserait, sans reconnaître - du même mouvement - dans ce « *lointain, si proche soit-il* », le surgissement du souvenir-écran sous la forme, précisément, de « l'apparition » ? Dans l'esquisse de Castiglione, l'intérêt est que les deux plans coexistent, mais aussi « proches » et/ou « éloignés » l'un de l'autre qu'il est possible de l'imaginer : éloignés puisque l'apparition surgit à gauche du dessin et la trace à droite ; mais proche puisque seul le corps du peintre les sépare, qui cependant nous fait face. Faisons observer que jamais la « dissociation » (œil vs main) du peintre d'avec lui-même n'aura été davantage accentuée. Or cette « dissociation » nous pouvons maintenant la spécifier : « *avec la trace nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous* ». L'œil est pris par l'apparition dont la main s'empare par la trace sur l'axe permettant de distinguer la vision de l'apparition.

Georges Didi-Huberman à qui l'on doit cette lecture de Benjamin, a très bien saisi le caractère paradoxal et symptomatique de l'apparition tout en ayant l'intuition qu'elle introduisait dans l'image une coupure qui faisait lien avec le réel. La conclusion qu'il en tire coule de source : « *le paradoxe visuel est celui de l'apparition : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi -*

¹⁶⁴ Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, in : Ecrits français Paris, Gallimard, 1991, p. 144.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, Paris, Capitale du XIXe siècle, cit. par G. Didi-Huberman, Devant le temps, op. cit. p. 111sv.

souveraine autant que souterraine - qui résiste à l'observation triviale. Ce que l'image-symptôme interrompt n'est autre que le cours de la représentation. Mais ce qu'elle contrarie elle le soutient en un sens : elle serait donc à penser sous l'angle d'un inconscient de la représentation »¹⁶⁶. C'est bien vu et même très bien vu, mais - pour être davantage convaincant - il nous faudrait balayer alors l'éventail allant de l'apparition médusante insaisissable à sa retranscription minutieuse. Or tout cela existe, et c'est cela qui est extraordinaire. Bien évidemment, et à fortiori d'un point de vue réflexif, tous les stades intermédiaires sont également attestés dans les divers états d'avancement du « tableau dans le tableau ». C'est là que nous retrouverons, avec le rôle de l'emblème, la fonction du dessin.

Si cette « *interruption du cours de la représentation* » nous renvoie en effet aux divers états d'avancement de la toile peinte, l'auteur a moins bien vu en revanche que sous cet angle toute image était symptomatique et paradoxale, sans tirer parti de cette réversibilité dialectique de l'apparition sur la trace et de la trace sur l'apparition, et encore moins du fantasme de possession (prendre vs être pris) qui sous-tendait l'une et l'autre. Toute image nous renvoie vers le symptôme autour duquel elle se structure/déstructure, qu'il nous faut bien désigner ici comme un « symptôme d'appel ». Or cette possession qu'elle appelle - ou dont elle fait « appel » - c'est ni plus ni moins que ce fantasme de séduction dont Rosolato nous disait qu'il « *devait être rapproché* » du souvenir-écran.

En ce qu'elle touche à la passion des images et du regard, et compte tenu de ce « *noeud de servitude* » que Jacques Lacan évoquait à propos du miroir, si la possibilité d'appropriation du modèle par la représentation a bien pour contre partie la possibilité d'une captation imaginaire du peintre par son modèle, nous ne pouvons pas dire - comme l'affirmait Legendre - que la toile peinte soit « *un écran derrière lequel ce qui est constamment présent, c'est le néant* »¹⁶⁷. Nous ne pouvons pas dire non plus que l'écart entre l'apparition et la trace ouvre une brèche « *qu'aucun objet de désir ne puisse combler* », au contraire. Pour reprendre les termes de Benjamin cela se solde par « *un gain formidable pour l'espace de jeu* » (spiel-Raum), cet espace étant celui-là même du tableau et celui qui - à l'intérieur du tableau - oppose le regard du peintre à celui du spectateur. Pour l'analyse, c'est inespéré, et le plaisir que nous y prenons est un plaisir sans partage : que toutes les versions de l'apparition et de la trace soient temporairement spécifiées, n'interdit pas qu'elles soient structurellement homogènes.

Du souvenir-écran, « *Saint Luc peignant la Vierge qui lui apparaît* » en a au moins les deux principales caractéristiques déjà soulignées par Freud : il se voit lui-même (comme enfant) tout en étant en dehors de la scène, puisqu'il la peint. Cette situation, il la place « *en un endroit où elle ne s'est jamais produite* »¹⁶⁸. le tableau peint étant la limite - à la fois intérieure et extérieure - où se réalise la jonction des deux registres. Le tableau peint est en quelque sorte le « *zéro permettant de compter* », rappelant que - dans ses origines au moins et pour le garçon - cette passion pour l'image concerne d'abord la fascination qu'exerce le corps interdit de la mère¹⁶⁹.

D'un côté, l'œil et la main tentent mais en vain de se coordonner dans l'impossible désir d'atteindre le plus inaccessible de l'image offerte par l'autre et, tandis que la main trahit l'original comme pour mieux lui être fidèle, l'œil lui donne des gages sans pouvoir jouir d'en

¹⁶⁶ Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Ed. De Minuit, 2000, p. 41.

¹⁶⁷ Pierre Legendre, *Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images*, leçon III, Paris, Fayard, 1994, p.153.

¹⁶⁸ Freud, op. cit. p. 131.

¹⁶⁹ Rotman (B.) *Signifying nothing : the semiotics of zero*, Londres, 1987.

être proche ni pouvoir non plus s'en éloigner. Il bute sur elle sans même qu'il soit *entendu* qu'il faille que le tableau nous *montre tout*, car non seulement c'est impossible, mais nous sommes ici dans une logique d'extase régressive résolument extérieure au principe de réalité. N'en parlons plus, la mère est inaccessible.

D'un autre côté, représentant d'un narcissisme inquiet ou triomphant qui n'aurait qu'à se suffire de lui-même pour être aimé en retour - tout en sachant que c'est illusoire - le peintre est entièrement « absorbé » et comme dévoré par ce qu'il peint. La toile presque toujours terminée est appropriée comme dit Freud « *à la figuration des deux fantasmes (...) peut être justement à cause de l'innocence* » (la séduction, la possession) et c'est l'image unifié de son corps propre qui désarticule les deux espaces qui avoisinent (apparition et toile peinte).

Or chaque situation se retourne sur l'autre comme un gant. Si un peintre se peint en train de peindre, les « *impressions sous l'effet desquelles (il s'est mis à peindre) et auxquelles il est voué à rester jusqu'à la fin de sa vie* »¹⁷⁰ toujours viendront composer et passer des compromis avec les fantasmes qui en régissent le désir, dictant le choix des éléments dignes d'être figurés, le luxe ou non des détails, la logique des éléments esquivés, escamotés et des pièces manquantes. Cette logique - au moins dans ses grandes lignes - nous la connaissons : elle opère par déplacement d'associations contiguës, et par refoulement avec substitution de quelque chose de voisin¹⁷¹.

C'est peut-être là que défaille la psychanalyse qui voudrait que nous n'en sortions que par des mots lesquels, de plus, ne pourraient être que ceux de la mère. Si nous avons bien compris de quoi il retournait, c'est très exactement l'enjeu, chez Jacques Lacan, du stade du miroir. Notre hypothèse est qu'il est possible d'en sortir autrement, tout en faisant l'économie de la captation imaginaire. Accepter la peinture, et accepter qu'elle puisse signifier en passe par là. C'est le point le plus délicat et peut-être l'essentiel du malentendu qui se sera noué chez Freud autour de ce malheureux mot de « sublimation ». Cela ne veut pas dire qu'il faille concéder ce repérage, essentiel justement, du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Cela veut simplement dire que nous aurons à le remanier, en prenant appuis sur son « autre versant » : celui d'une image apte à symboliser.

Sans quitter le registre de l'imaginaire, mais pour parer au risque de s'y « absorber », il fallait donc médiatiser cette double impossibilité et la symboliser, mais par des formes. Nous avons déjà noté le rôle de « l'apparition » comme autorisant le face à face, et il nous faudra en rendre compte de façon plus nuancée. Mais est-il nécessaire ici - comme le fait Elisabeth Bizouard - de rajouter à la liste déjà longue des fantasmes originaires (séduction, castration, scène primitive et retour au sein), un cinquième fantasme « d'auto-engendrement » qui viendrait étayer « l'impulsion créatrice »¹⁷². Ne devoir qu'à soi-même d'être ce que l'on est, l'hypothèse paraît exorbitante pour le peu qu'elle permettrait d'expliquer. Mais avant d'en venir là, pourquoi ne pas faire jouer pleinement le schéma de séduction, y compris en l'inversant ? L'objectif, ne l'oublions pas est de retrouver le jeu des médiations symboliques et de ce qui dans la peinture y fait « écran » : ici ce qu'imiter veut dire et l'aliénation qui s'y noue ; on n'imite jamais que de façon « servile », y compris lorsqu'il s'agit du réel.

¹⁷⁰ Freud, op. cit. p. 113.

¹⁷¹ Cf sur ce point : Hutcheon (L.) *Narcissistic Narrative : the metafictional paradox*, Londres, 1984

¹⁷² Elisabeth Bizouard, *Le cinquième fantasme, auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, Puf, 1995.

La transposition, l'interprétation et la « copie ».

Sous le titre générique de palimpseste¹⁷³ on sait l'importance que Gérard Genette a accordé à cette « *littérature au second degré* » qui - faisant dériver un texte d'un autre texte antérieur - mettait l'accent sur les rapports que l'écriture entretenait avec l'écriture jusqu'à y suggérer un modèle général de l'acte même d'écrire : parodie, pastiche, travestissement, imitation, suite, transposition etc. S'appuyant sur les travaux de Lipman et Marshall¹⁷⁴, l'auteur lui-même en proposait l'extension à d'autres formes d'expression artistique, dont la peinture. Il n'est pas dans notre propos d'en développer systématiquement l'indication mais simplement, à partir de quelques exemples, de dégager certains invariants autour du rapport que l'image entretient avec la lettre.

Ce n'est pas uniquement l'identité du sujet traité qui nous y incite, pas plus d'ailleurs que le thème de ces « peintures au second degré » qui, faisant du « tableau dans le tableau » l'un des sujets du tableau, serait de nature à rapprocher n'importe lequel d'entre eux de tous les autres. Ce qui nous intéresse ici, c'est le (ou les) tableau qu'un tableau dissimule et qui fait qu'un peintre « dialogue » tout autant avec les peintres qui l'ont précédé - sinon avec lui-même - qu'avec ce qu'il a devant les yeux ou dans la tête. Avec « l'apparition » et « le réel », c'est la troisième composante du modèle, à mi-chemin donc des deux autres, et cette composante nous pourrions la désigner comme « mémoire picturale ». Composante essentielle de « l'œuvre », même si elle est déniée ou oubliée et précisément pour cette raison, c'est également ce à quoi ne cesse d'être confronté le peintre selon l'exigence que Félibien prêtait à Raphaël : « *surpasser ceux qui vous ont précédés et n'avoir point d'égal parmi ceux qui vous suivront* »¹⁷⁵.

Depuis que la peinture existe, c'est une constante du geste qui la soutient, inévitablement formulée sous l'angle d'une compétition, mais qui a l'avantage ici de tout rapatrier sur la mémoire du peintre et la mémoire de celui qui regarde ce que le peintre lui montre. C'est très précisément le rapport que la peinture entretient avec le temps de sa propre maturation, lequel - au détail près - ouvre sur l'infini de l'interprétation, du commentaire, du dialogue et du rapprochement. Est-il vraiment surprenant que cette question ne soit décidable qu'au regard des détails, de leur rareté ou de leur profusion et qu'à l'intérieur de chaque toile, la prise en compte de l'infime ouvre sur l'infini de sa prise en compte ?

Dans le réel, la Vierge à l'enfant n'existe pas puisqu'elle n'existe que dans le texte, et le schéma symbolique de l'incarnation en soi n'a rien de particulièrement séduisant, sinon justement « pour l'esprit » qui donne la vie, alors que la lettre tue. Chacun à sa manière l'interprétera pour son propre compte, sous le regard des autres. Ce qui existe en revanche dans le « réel » ce sont des interprétations imaginaires - c'est-à-dire des tableaux - et à la vérité le peintre ne fait des tableaux qu'avec d'autres tableaux, qui le séduisent ou qui l'auront séduit, même s'il les a « oubliés », et la plupart du temps d'ailleurs pour cette raison. Un peu comme pour le palimpseste lorsqu'il s'agit d'écriture¹⁷⁶, une toile toujours en dissimule une

¹⁷³ Genette Gérard, *Le palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, le Seuil, 1982.

¹⁷⁴ Lipman (J.) & Marshall (R.) eds, *Art about Art*, New York, 1978. Compagnon (A.), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.

¹⁷⁵ Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, II, rééd. Les Belles Lettres, Paris, 1987, p. 278.

¹⁷⁶ « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, de sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc par palimpseste, au sens figuré (plus littéralement : hypertextes) toute œuvre dérivée d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation » (4^{ème} de couverture)

autre dont elle se sera « emparée », que le peintre aura faite sienne parce qu'elle l'avait séduite et que - en quelque sorte - elle « réincarne ». Nous abordons là le troisième niveau de la « fonction écran » et le seul - à proprement parler - à justifier l'intuition de Wölflin d'un « engendrement autonome des formes » les unes vis-à-vis des autres, sauf que cet « engendrement » n'est pas autonome. C'est l'un de ceux également à militer en faveur d'une conception non linéaire de l'histoire de l'art : par constance et retour, avancées et retards, métamorphoses, interchangeabilité, déplacements, interférences, reprises, variations et ruptures. Henri Focillon aura eu l'intuition que tout cela se jouait à la charnière de quatre registres (l'espace, la matière, l'esprit et le temps) et de manière caractéristique il concluait par un « éloge de la main » après avoir tenté de généraliser la notion de « touche »¹⁷⁷.

Le dédoublement du modèle en constitue la pierre angulaire et de même que dans la toile, la toile se dédoublait, de même ici le « modèle » se dédouble, et s'absente. Pour le « tableau dans le tableau », le modèle était la vierge ; pour le tableau, c'est un autre tableau et le rapport de l'un à l'autre balayera l'éventail allant de la transposition à l'interprétation en passant par la « copie ». Qu'un tableau puisse en commenter un autre, même lorsqu'ils ne représentent pas la même chose, et qu'un seul tableau puisse même en commenter plusieurs, c'est une des tâches à laquelle il faudra bien un jour que l'histoire de l'art s'attache. La difficulté ici sera d'élaborer (de rendre opératoire) cette métaphore du commentaire. On aura parlé d'influence, d'inspiration ou de tout autre chose, alors qu'il s'agissait d'un « travail » pur et simple : le travail même de la forme. Jusqu'à Manet et le contresens que fait Baudelaire à son propos, alors même qu'il désire « défendre » son ami en croyant que, sur ce point, on l'attaque, nous connaissons toutes les résistances que les peintres auront rencontrées à le reconnaître¹⁷⁸. D'ailleurs ce fameux fantasme « d'auto-engendrement » - si fantasme il y avait - n'est probablement pas autre chose qu'une rationalisation secondaire de cette résistance. Dans cette logique, la difficulté serait de penser le jeu des ruptures et des continuités. Revenons à saint Luc.

Retrouver la toile de Van der Weyden, donnée comme un « prototype » nous permettra - sur chacun de ses versants - de renouer avec celle dont il était parti, tout en ayant en tête celle qui immédiatement la commente.

Le pseudo Raphaël d'un côté, Colin de Coter et Lancelot Blondeel de l'autre sont de bons exemples de ce jeu de miroirs que la peinture se tend à elle-même, lequel est à double tranchant. Toujours ici une toile en dissimule une autre. Dans le cas du « pseudo Raphaël », la paternité de la toile est très clairement assumée sous le mode du « simulacre » (pseudo) et il s'agit, à n'en pas douter, d'une charge, d'un pastiche ou encore d'une parodie. L'intérêt est que nous la rencontrons en ce saint des saints que représentait l'Académie saint Luc de Rome sous le patronage même de celui qu'elle met en scène, et au terme de plusieurs transformations et pertes successifs. La question de l'original supposé (Raphaël) retiendra donc toute notre attention avec la manière dont l'original lui-même serait « traversé » par un texte. Dans le cas de Colin de Coter, la sanction sera immédiate puisqu'il sera accusé de plagiat. Dans le cas de Blondeel, c'est plus compliqué puisque le peintre va engager le « dialogue » d'une toile à l'autre de ses propres toiles.

*

On aura souligné, à partir du « prototype » imprévisible que constituerait en 1432 le tableau de Van der Weyden, la remarquable continuité des saints Luc « hollandais » : Bouts,

¹⁷⁷ Focillon (Henri), *Vie des formes*, Paris, Puf, 1981.

¹⁷⁸ Michael Field, *Le modernisme de Manet, Esthétique et origine de la peinture moderne III*, Paris, Gallimard, 2000.

Collin de Coter, Baegert, Peter Coecke, De Vos etc. Tous s'inscriraient dans le schéma proposé par Van der Weyden qui ne s'inscrirait dans aucun. Nous reviendrons sur cette « continuité » à propos de « l'arrière-salle » qui - en effet - pourrait bien en « commenter » la série. Mais pour nous en tenir au prototype lui-même, comment ne pas voir que déjà il en commente un autre, et que le tableau qui immédiatement le suit - lequel pourrait passer aux yeux de certains pour un plagiat - en déplace radicalement les enjeux ?

Quelle que soit l'interprétation que l'on donnera du saint Luc de Van der Weyden (Fig.23), le rapprochement avec *la Vierge au Chancelier Rolin* de Jan Van Eyck saute immédiatement aux yeux (Fig.34). C'est la première chose d'ailleurs que Panofsky souligne. Faut-il s'étonner qu'il aborde la question en termes « d'influence » ? C'est le seul outil dont on dispose alors : « *L'influence eyckienne est plus évidente encore dans le Saint Luc : non seulement le trône de la vierge (...) est surmonté d'une tenture d'honneur formant un dais, mais le décor tout entier avec sa colonnade tripartite, son jardin clos et son paysage fluvial, procède de la vierge au chancelier Rolin, jusque dans le détail des deux petits personnages qui regardent l'horizon, par dessus le parapet* ». En historien scrupuleux, l'auteur ne souligne cette parenté, que pour mieux marquer ensuite les différences : « *La salle seigneuriale où la Vierge pose pour son portrait (bizarrement contiguë à la cellule personnelle de saint Luc) s'inspire, on l'a vu, de celle de la vierge Rolin. Mais tout s'y trouve transformé d'une façon strictement rogérienne. Conformément à la philosophie anthropocentrique du peintre, les petits personnages du plan moyen ne font plus partie du décor : élevés au statut d'individus relativement indépendants, considérablement agrandis, ils s'affirment en se détachant de leur environnement. Notons que les deux jeunes gens à la mode que l'on voit dans le tableau de Jan sont remplacés ici par des personnes d'aspect respectables, représentant peut être saint Joseph et sainte Anne. L'agréable courbure d'une arcade à fait place à l'angularité sévère d'une architecture à entablement. Ont disparu des détails charmants comme le pont, les flots et les bateaux. L'air est léger, limpide. Et l'horizon, au lieu de se déployer dans toute la largeur des trois baies, est caché latéralement par des constructions, qui transforment un brusque contraste entre le proche et le lointain en une progression graduelle et beaucoup plus limitée vers les arrières plans : l'espace continu est devenu un espace stratifié* »¹⁷⁹.

Tout cela est exact, mais avant de s'exercer dans le détail, la transformation porte sur la structure du « face à face » et elle risquerait bien de passer inaperçu tant elle nous crève les yeux. Dans un cas (Van Eyck), la vierge est assise à droite de la composition et le chancelier (Rolin) à gauche, les mains jointes et un livre ouvert posé sur ses genoux, la regarde fixement. L'enfant tout nu, un sacré-cœur dans la main gauche, bénit de la droite le chancelier et la Vierge baisse les yeux. Dans l'autre (Van der Weyden) la Vierge est assise à gauche et le peintre qui lui fait face esquisse à droite une gémulation, retenant d'une main la tablette et la feuille blanche, sur laquelle il dessine. Cette fois la Vierge donne le sein à l'enfant et porte ses yeux sur lui, mais le peintre - comme le chancelier - continue à la fixer du regard. En même temps qu'il y a eu permutation des places, le geste de l'enfant et celui de la mère se sont modifiés, la feuille à dessin a remplacé le livre et le peintre a endossé le drapé grenat de la Vierge que celle-ci a abandonné pour une tenue plus sombre. Toutes les autres différences n'ont de sens que par rapport à ce choix de structure et à l'inversion qu'il opère. On voit bien qu'il ne suffit pas d'évoquer une « influence » de Van Eyck sur Van der Weyden, de dire de l'un se serait « inspiré » de l'autre, que le deuxième tableau « procéderait » du premier, ni que les transformations que l'on observerait de l'un à l'autre seraient « conformes à la philosophie anthropocentrique » du second. Tout cela est voué à rester lettre morte tant que l'on n'aura

¹⁷⁹ Panofski, Les primitifs flamands, Paris, Hazan, p. 448.

pas compris pourquoi, Van der Weyden aura éprouvé le désir « d'inscrire » son saint Luc dans la structure que lui offrait le chancelier Rolin. Notre hypothèse est que l'on passe de la lecture et de l'écriture, à la peinture et au dessin par une inversion « en miroir » des places que chacun des protagonistes (le chancelier vs le peintre) occupe vis-à-vis de la Vierge. Tout le reste en découle. Cela nous paraît confirmé par le fait que Van Eyck avait déjà amorcé lui-même le cycle de ces permutations en miroir. Dans sa madone de Lucques (Frankfurt Städelsches Institut) et en l'absence d'un tiers, déjà la Vierge donnait le sein à l'enfant alors que, dans la Vierge d'Ince Hall (Melbourne) - et toujours dans les mêmes conditions - c'était l'enfant qui tenait un livre ouvert sur ses genoux, dont il froissait les pages. Nous pouvons maintenant aborder la question par son versant opposé.

Dans l'anonyme flamand conservé à Dijon (Fig.35), tout se passe comme si le peintre n'avait rien fait d'autre que « recadrer » et dissocier chacun des personnages de la toile de Van der Weyden pour les « réunir » dans un diptyque en ogive. Nous vérifierons la double « découpe » et le double effet de scission : le maintien de la Vierge et celui de l'enfant d'un côté, celui du peintre de l'autre sont quasiment identiques. Le muret de briques garantit à l'arrière-plan la continuité de la représentation, mais - en toute rigueur - il est devenu impossible maintenant de décider si le peintre recopie un tableau qu'il a devant les yeux, ou s'il peint un modèle réel. Dans l'hypothèse où le peintre (saint Luc) recopierait un tableau qu'il aurait devant les yeux, il reproduirait alors la démarche de l'anonyme flamand face à la toile de Van der Weyden se trouvant devant elle comme saint Luc se trouvait devant la Vierge. Inversement, dans l'hypothèse où il reproduirait une présence « réelle », la dissociation des deux personnages dans deux espaces distincts et séparés - bien que « fictivement » associé l'un à l'autre (par le muret) - en maintiendrait la fiction, tout en lui infligeant un démenti. Entre ces deux hypothèses, il ne faut pas trancher : pour dire vrai, le diptyque de l'anonyme flamand fait écran au tableau de Van der Weyden, lequel fonctionne vis-à-vis de lui comme réel d'une présence imaginaire, quasiment un miroir « déformant » auquel le peintre ferait face. Si le second « commente » le premier, alors cette « déformation » et sa ventilation en diptyque en constitue le ressort, nous sommes bien dans un espace spéculaire diffracté et l'objet du « commentaire » porte précisément sur l'articulation entre le réel et l'imaginaire que le second ne « tranche » pas puisqu'il oscille de l'un à l'autre.

Il y a une sorte de vertige à considérer que l'anonyme flamand de Dijon ne tranche pas, que croyant se « reconnaître » dans le tableau de Van der Weyden qui le fascine il ne soit pas parvenu à donner corps à sa propre image, et qu'il s'agit probablement de l'une des raisons qui auront fait qu'il est resté anonyme. Il nous faudrait fouiller ici les impasses de cette vraie fausse reconnaissance, horriblement ressemblante, qui suffirait à assigner un statut ontologique au clivage que met en œuvre ce diptyque. Mais comment ne pas y voir justement l'équivalent pour le peintre de ce « stade du miroir » où le « modèle à dépasser » serait alternativement celui, à supposer qu'il soit réel, qu'il a devant les yeux (la Vierge) et celui, à supposer qu'il soit imaginaire, que lui propose le tableau d'un maître, et pourquoi pas d'un père prestigieux (Van der Weyden) ?

Or, et même lorsque le peintre feint d'avoir son modèle réellement présent devant lui, selon la remarque de saint Bonaventure, il lui faut cependant encore l'imaginer. Il ne peut le faire qu'à la charnière de cette masse considérable de choses qui auront été écrites pour tenter de codifier ce à quoi la Vierge ressemblait, et des images que ses prédécesseurs les plus prestigieux en auront données, pour que tout à la fois nous puissions la reconnaître, et que chaque fois elle soit différente. C'est à nouveau par ce biais que se réintroduit le temps, mais un temps de plus en plus proche du « sujet ». Agnès Minazzoli qui inscrit ses remarques sur

« saint Luc peignant la vierge » dans une réflexion sur l'inachèvement (non finito) est davantage sensible à cette dérobade fantasmagorique des origines, qu'à la logique de la « répétition » et de l'écart : « *Qu'il n'y ait de premier modèle qu'imaginaire, pensé ou rêvé sous la forme d'un absolu ou, si l'on veut, sous l'espèce d'un fantasme originel, c'est ce que l'idée d'inachèvement nous incite à croire* »¹⁸⁰. Ainsi, « *la forme du modèle que nul n'a jamais vu* » problématise le statut du modèle et « *fragilise la frontière entre le figurable et l'infigurable* »¹⁸¹. C'est sans doute l'un des aspects de ce qui se joue à cette période, non seulement entre les Flandres et l'Italie, mais également entre le peintre et le spectateur à condition de souligner que dès l'origine - fantasmée ou pas - l'absolu est divisé entre les « modèles » à imiter/dépasser et les textes qui en prescrivent les formes.

Daniel Arasse qui pour sa part fait écho aux analyses d'Agnès Minazzoli concernant saint Luc opère le rapprochement avec la version antique du même thème - autre modèle concurrent - et y ajoute la notion complémentaire « d'écran » au sens premier que nous avons distingué plus haut : celui d'un écran au regard. Dès lors est-il étonnant qu'il retrouve dans la toile la logique du désir, et avec le désir cette scission du sujet dont nous étions partis ? : « *Dans ses analyses du thème de saint Luc peignant la vierge, Agnès Minazzoli a des formules qui font singulièrement écho à ce que le dessin de Parmigianino met en scène : le tableau et le chevalet sont un « écran » entre le peintre et son modèle qui « poursuit une image en idée » ; l'inachevé témoigne « du désir de rendre sensible le déroulement d'une genèse, celle de l'image* »¹⁸². On connaît le dessin de Parmigiani « *Vulcain, Mars et Vénus* »¹⁸³ dans lequel Vulcain - regardant les deux autres - se trouve dans des dispositions heureuses mais tout à fait inattendues sous cet angle. L'intérêt est de fonder le parallèle avec la toile du Primatice « *Apelle peignant Alexandre et Campaspe* »¹⁸⁴ - l'un des thèmes le plus rebattu à la Renaissance du « tableau dans le tableau » - et la version antiquisante du Saint Luc¹⁸⁵. Nous serions dans le même ordre d'idées et de réflexions : dans une logique « *d'image intérieure* » que l'écran ne peut que susciter, ce qui se peint, c'est le désir. L'origine du désir est liée au désir d'origine, par la mère, source probablement de l'extraordinaire succès qu'aura rencontré le culte marial¹⁸⁶. Campaspe n'était pas la mère d'Appelle mais la fiancée d'Alexandre, que ce dernier offrira au peintre pour le remercier de lui avoir offert son image.

*

Il est rare que Saint Luc peignant la Vierge soit mentionné au catalogue de Raphaël. En général on l'attribue à son « école », ou encore à son « entourage » et beaucoup plus couramment au « pseudo-Raphaël » (Fig.36). Autant dire que c'est un faux, que l'œuvre n'est pas signée, qu'elle ment sur ses origines et que, redevable de la main d'un autre, on aura longtemps voulu la faire passer comme étant de la main du maître. Le plus étrange dans cette affaire, est qu'elle ait pu venir prendre place à l'Académie saint Luc, sans susciter de remous ni d'émotions alors que - pour tout dire - elle est moins médiocre qu'incompréhensible.

¹⁸⁰ Agnès Minazzoli, *La première ombre*, Paris, Minuit 1990, p. 147.

¹⁸¹ Ibidem, p. 145.

¹⁸² Arasse, *Le sujet dans le tableau*, op. cit. p. 100.

¹⁸³ galerie nationale de Parme.

¹⁸⁴ Paris, BN.

¹⁸⁵ Cf. Winner M. *Gemalte kunsttheorie : zu Gustav Courbet « Allégorie réelle » und der tradition*, Jahrbuch der Berliner museen, 1962, 4, pp. 150-185.

¹⁸⁶ « La popularité de cette représentation qui faisait figure de symbole de l'immaculée conception s'accrut en 1476 et 1480 lorsque le pape Sixte IV consacra à ce dogme un jour du calendriers liturgique et accorda une indulgence de 11 000 ans à tout chrétien qui prierait devant une effigie de la vierge dans le soleil » (MP.J. Martens, *Catalogue Bruges*, p. 49) / Martens & Van Miegroet, 1984, 77-81 / Van Miegroet, 1989, p. 306.

Il s'agit d'une apparition. Saint Luc dont on ne saurait dire s'il est à genoux ou bien debout, mais plus vraisemblablement le genou droit posé sur un tabouret de telle sorte qu'il serait contraint de plier la jambe gauche et paraître ainsi en déséquilibre, occupe l'essentiel de la composition avec - devant lui - le chevalet où est posée la toile qu'il a déjà amorcée. Le chevalet excède dans la hauteur le bord supérieur de l'image, mais nous pouvons apprécier - avec tous les détails requis - l'avancée de son travail. Du reste il ne peint pas, mais il dessine et nous en sommes au stade du croquis préparatoire, sans doute à la détrempe : l'examen du pinceau que le peintre tient dans la main droite et celui du petit récipient qu'il tient dans la gauche, plutôt qu'une palette, tout le confirme. Or il fixe du regard son modèle sans vraiment regarder sa toile, mais ce modèle - à vrai dire - n'en est pas un. C'est une Vierge à l'enfant qui repose sur une sorte de petit nuage qui lui coupe le corps en deux - horizontalement - et elle vient chevaucher l'image que le peintre peint, son corps étant à nouveau coupé en deux par le rebord vertical gauche de la toile. Double coupure donc - verticale et horizontale - cette dernière étant occasionnée par le rebord inférieur horizontal de la toile que peint le peintre. Vérification faite, le croquis préparatoire s'arrête justement là - à la hauteur du ventre dont il souligne le rebondissement - mais sans mentionner les nuages. Cela fait beaucoup de coupures, dans tous les sens, et peut-être des nuages en trop. En retrait du peintre, à l'arrière-plan, un personnage dont on ne saurait dire s'il s'agit d'un homme ou d'une femme fixe la Vierge dans les yeux qui à son tour le fixe, ainsi que l'enfant. Nous retrouverons ce personnage plus tard. Les arrière-plans se perdent dans une grisaille d'arcatures indéterminées, alors que la tête du bœuf - mais uniquement sa tête puisqu'elle est coupée de son corps - se faufile entre ce personnage et le peintre. Une tête de bœuf bovine comme à l'habitude, et qui nous regarde. Deux détails retiennent notre attention, peut-être trois : alors que la petite sculpture qui permet sur le chevalet de retenir la toile apparaît distinctement, son symétrique disparaît derrière le petit récipient que le peintre tient dans la main gauche ; au pied du chevalet, un billet écrit est négligemment jeté à terre. Le personnage à l'arrière-plan qui porte la main sur son cœur n'est pas un aide, mais un spectateur de la scène. Ne restons pas fixé sur ce nuage qui a pénétré l'atelier.

Initialement destiné à l'église des peintres Santa Martina et Luca pour remplacer la toile de Gerini aujourd'hui perdue, laquelle avait joué ce rôle pendant plus de cent cinquante ans, le tableau reste là une soixantaine d'année avant d'être remplacé en 1577 par une copie d'Antiveduto Grammatika¹⁸⁷ - perdue à son tour - pour être définitivement rapatrié à l'Académie saint Luc où il se trouve encore actuellement. Il remplace donc un original perdu pour être remplacé par une copie, perdue également. Deux pertes successives, cela fait beaucoup, et tout se passe comme s'il avait fallu qu'en ce lieu et place, prestigieux entre tous, l'hommage au patron soit rendu de façon anonyme sans que l'on puisse dire s'il s'agit d'une copie ou non.

Face à cette toile, il n'y a que deux possibilités : soit nous la discréditons en soulignant ses faiblesses ou son caractère invraisemblable, et il y a de quoi. C'est l'attitude de Dorothee Klein que désespère aussi bien les découpes que nous avons souligné, que les espaces vides (der leere Raum darunter) qu'elle ménage - « *Die Fassung der Marienfigur selbst, als Halbfigur in der Erscheinung, ist nicht logisch verständlich gelungen* »¹⁸⁸ - et pour laquelle cette toile qui n'a pas de sens (sinnlos) est incompréhensible (unverständlich). Sa conclusion est radicale : c'est une image embarrassante et qui suscite la perplexité : « *es ist deutlich ein*

¹⁸⁷ Missirini, *Memorie per servir à la storia...* p.28.

¹⁸⁸ Klein, op. cit. p. 84.

Verlegenheitsgebilde ». Soit il faut y voir un symptôme et la question, comme toujours, est de savoir entre quels termes il établit un compromis.

Konrad Oberhuber admet pour sa part que « *Saint Luc peignant la Madone, aujourd'hui à l'Académie de Rome, semble avoir été commencé vers 1512 et terminé après la mort de Raphaël (1520), de façon quelque peu maladroite par Penni* »¹⁸⁹. Giovan Francesco Penni, dit « Il Fattore » - le « faiseur » - est un deuxième couteau de l'école raphaélienne mais dont le peu que nous sachions de lui témoigne du fait qu'il savait construire un tableau. De plus, et outre que l'on verrait mal pourquoi il aurait attendu dix ans pour terminer ce travail, l'hypothèse de la maladresse est à exclure. Nous n'avons pas les moyens de vérifier l'attribution, mais la caractérisation paraît exacte : c'est une charge.

C'est d'ailleurs l'hypothèse que retient Wazbinski qui y voit pour sa part un pastiche de Raphaël par Zuccari¹⁹⁰. Genette, par opposition à la parodie, au travestissement ou à la charge propose de réserver le pastiche à « *l'imitation d'un style dépourvue de fonctions satiriques* »¹⁹¹ mais l'intention parodique semble ici passer au premier plan. L'hypothèse de Wazbinski est séduisante mais - si elle devait se vérifier - sans doute faudrait-il alors en fournir les raisons et en rechercher le modèle, à supposer qu'il soit unique. Commençons par le modèle qui pourrait bien nous mettre sur la piste des intentions.

Il est toujours délicat de manier ce genre d'hypothèses, mais il pourrait bien s'agir ici de la Madone Sixtine de Dresde, datée de 1512/13. Outre la ressemblance des visages de la Vierge, la structure même de l'œuvre pourrait nous y engager. On ne spectacularise pas à ce point une scène sans s'exposer - à son tour - à la parodie de ce spectacle. De toutes les Madones de Raphaël - y compris de son vivant - c'était également la plus connue et aussi la plus reproduite ou copiée. Chez Raphaël, c'est une des rares également - avec la Madone de Foligno (ca 1511/12) - à reposer sur un nuage. Du destin de cette toile, le très méticuleux Vasari qui - en tant que peintre - reprendra le flambeau mais qui, en tant qu'écrivain - n'en souffle mot, pourrait avoir sa part de responsabilité. En revanche, il ne tarit pas d'éloge sur la Madone Sixtine : « *chose véritablement rarissime et singulière* ». Pourquoi n'eut-elle pas été « pastichée » ? A cela il pourrait y avoir des raisons plus profondes et autrement plus déterminantes qu'une simple « imitation stylistique ». Venons en directement à elle.

Damisch est tout à fait fondé à souligner que l'on ne peut dissocier une œuvre de ses conditions d'élaboration et de présentation et que - à cet égard - la Madone Sixtine aura eu un destin tout à fait singulier. Nous n'avons ni le goût ni les compétences pour entrer dans ce débat mais - pour autant que nous puissions en juger - cette toile ayant été commanditée à la mort de Jules II ou juste avant qu'il ne meure (1513), Raphaël l'aurait élaborée à la hâte pour qu'elle puisse figurer aux funérailles du pape « *comme substitut d'un tableau vivant* ». Par la suite - et sur ce point Grimm aurait raison - « *le rituel romain interdisant d'honorer sur un maître-autel des images qui auraient été exposées lors de funérailles* »¹⁹² on l'aurait exilée en province, et très précisément à Piacenza. Retenir cette hypothèse plutôt qu'une autre n'est pas indifférent dans la mesure où cela va nous permettre d'identifier les figures du tableau, le seul retable sur toile que Raphaël a peint dans son existence, ce qui renforcerait l'hypothèse précédente.

¹⁸⁹ Konrad Oberhuber, in : *Ateliers de La Renaissance*, Roberto Cassanelli (dir.), Paris, Desclée de Brouver/Zodiaque, 1998, p. 260.

¹⁹⁰ Zygmunt Wazbinski, « San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma : un « pastiche zuccariano nella maniera di Raffaello ? », in *Artibus et Historiae*, n° 12, 1985, pp. 27-37.

¹⁹¹ Gérard Genette, op. cit. p. 40.

¹⁹² Grimm, op. cit. p. 97.

Disons le : cette toile est inquiétante (Fig.37). La Vierge y occupe la place centrale. Elle émerge d'un nuage sur lequel elle est posée et elle nous regarde de face, fixement, ainsi que l'enfant qu'elle porte dans ses bras, paraissant tout à la fois nous le présenter, et le retenir. Il y a dans son geste quelque chose qui évoque une présentation - que souligne encore le léger fléchissement de sa jambe droite - mais qui évoque aussi le retrait, imperceptiblement. Le regard qu'elle porte sur nous est également étrange : à la fois soutenu et effacé, insistant et vague, aux franges de l'inquiétude, de l'étonnement et du reproche voilé. À ce regard constamment nous reviendrons. De part et d'autre d'elle, en contrebas, elle est entourée par deux personnages également posés dans les nuages : un vieillard dont la tiare qu'il a déposée dans le coin inférieur gauche de l'image indique qu'il est pape ; une jeune femme qui pourrait bien être sainte Cécile ou sainte Barbe, mais comment trancher ? Bien qu'elle n'ait ni instrument de musique, ni couronne de fleurs, ni blessure au cou il pourrait s'agir de sainte Cécile, mais notre préférence va pour la deuxième : c'est mince et cette tour n'a pas les trois fenêtres requises, mais la tourelle qui dépasse au-dessus de son épaule droite milite en sa faveur.

Le vieillard pourrait être Jules II - il en a les traits - mais l'auréole de sainteté milite en faveur de Sixte IV. Dans le cas de Jules II, ce serait aller un peu vite en besogne ; en revanche le pape Sixte était déjà canonisé à la mort du premier. Albesco della Rovere, pape de 1471 à 1484 et négociateur de la paix à Florence après la conspiration des Pazzi était l'oncle de Jules II ; la tiare ornée de glands à l'image des armoiries de la famille della Rovere ne permet donc pas de trancher. Mais faut-il vraiment trancher et pourquoi exclure, après tout, que Raphaël ait pu amalgamer les deux personnages et - au dernier moment - donner à Sixte les traits de Jules ? Il était coutumier du fait. C'est ce que nous rappelle Félibien à propos des figures de la Torre Borgia et en particulier du port d'Ostie assiégé par les Sarrazins: « *Raphaël s'est servi du portrait de Léon X pour représenter Léon IV, comme il avait fait dans le tableau d'Attila pour peindre Léon I* »¹⁹³. C'est dans ce que la toile nous donne comme étant le « réel » que l'intention satirique apparaît, puisqu'il s'agirait d'un portrait « composite ».

Le pape Sixte donc, revêtu de la chasuble sacerdotale, apparaissant de profil la main gauche posée sur le cœur et nous désignant de la main droite, lève les yeux vers la Vierge. Geste d'intercession auprès de celle qui toujours intercède, mais quelle serait sa requête et y aurait-il dans le regard de la Vierge - dans ce regard indéfinissable - quelque chose qui la fasse hésiter ? Face à lui, sainte Barbe se détourne de la scène et baisse les yeux. Elle considère en souriant deux angelots tout à fait inattendus que tout le monde aura remarqué et qui auront contribué au succès de la toile. Appuyés sur le rebord inférieur de l'image, ils paraissent perplexes, réservés et dubitatifs. L'un est accoudé le menton dans la paume de sa main gauche et un doigt sur ses lèvres. L'autre repose sa tête sur ses bras croisés devant lui. Tous les deux lèvent les yeux vers sainte Barbe comme s'ils soupiraient. James Beck les trouve « *visiblement ennuyés* ». La composition s'inscrit dans le triangle équilatéral que forme les têtes des trois saints - tronqué si nous le prolongeons hors du cadre pour y englober leurs vêtements - que met en vrillement la direction des regards de chacun - vers le bas, vers le haut, et perpendiculairement à la toile - et que déstabilisent la présence incongrue et les mimiques des angelots.

Nous connaissons peu sainte Barbe dont l'existence est mal garantie et que la légende dorée n'évoque même pas. L'hagiographie aura retenu que - enfermé par son père dans une

¹⁹³ Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, II, rééd. Les Belles Lettres, Paris, 1987, p. 297.

tour afin de la soustraire au regard des hommes, puis parvenue à s'enfuir en y faisant ouvrir une troisième fenêtre alors qu'elle en comportait déjà deux, elle se sera réfugiée dans une grotte avant d'être trahie par un berger, puis suppliciée par son père. Par mesure de châtement divin, son père sera foudroyé. Cette histoire de soustraction au regard, d'évasion par une fenêtre, de dissimulation volontaire, de trahison verbale puis de mort foudroyante nous plonge d'emblée dans une problématique du regard et de sa violation auquel fait contrepoint - mezzo voce - la thématique médiévale de la tour, et platonicienne de la grotte. Quel rapport y aurait-il - perceptible au cœur de la toile - entre percevoir et concevoir, et avant même d'être concevable, cela serait-il perceptible ?

Jusqu'alors la Vierge baissait les yeux dans une logique où, baisser les yeux était regardé comme un signe d'humilité. Avec Raphaël si l'on ose dire, le regard se redresse jusqu'à nous fixer, d'où l'inquiétude puisque le défi lancé est celui-là même - nous l'avons vu - de la séduction et qu'on ne sait qui le relèvera. Sainte Barbe qui l'avait relevé aux yeux de son père, baisse les siens dans une stratégie que l'on décrira ici comme pré mariale, bien qu'elle l'ait anticipé, mais dans ce cas les angelots qu'elle regarde d'en haut pourraient être des amours, cet amour du berger qu'elle tentait de dissimuler au fond d'une grotte et que, par ses paroles, il aura trahi. L'intérêt est que ces amours - forcément doubles - ressemblent à l'enfant Jésus comme deux frères, et que lui-même vis-à-vis de nous soutient le défi de sa mère. Il pourrait la regarder et sa mère pourrait le regarder comme sainte Barbe regarde les angelots, et que les angelots regardent sainte Barbe. Cependant le circuit du regard de la mère à l'enfant a été interrompu puisque tous deux nous regardent. Une seule certitude, l'angle isocèle que forme le triangle enfantin vient couper en deux l'angle obtus que forme le triangle équilatéral des adultes et dont le corps de la Vierge pourrait constituer la médiane, mais sans que nous sachions encore qui relèvera le défi. Et n'est-il pas entendu que ce soit Sixte - lequel selon la légende pourrait être le père des deux autres - mais un Sixte travesti puisqu'il apparaît sous les traits de Jules ? Dans ce cas, il faudrait qu'il soit divisé d'avec lui-même, ce qui semble être le cas puisqu'il nous est montré partagé entre ce qu'il regarde (la Vierge) et ce qu'il montre (nous). En 1476, il avait rendu une bulle en faveur de la fête de l'immaculée conception de la Vierge et cette bulle avait été diversement accueillie, préparant notamment le schisme iconoclaste de la réforme. Comme dans une bande dessinée, c'est en cet endroit bien précis qu'il nous faut localiser l'impact du texte¹⁹⁴. La conclusion est simple : celle et/ou celui qui font lien sont également celui et/ou celle qui divisent selon le modèle que suggère l'opposition entre l'écriture (la bulle) et l'image (l'agencement des regards dans le dispositif scénique). Mais dès lors, plutôt que d'intercéder, Sixte n'aurait-il pas à se disculper ? Regardons le bien : le même geste et la même attitude qui pourraient vouloir dire « je donne ma personne » pourrait tout aussi bien vouloir dire « je n'y suis pour rien ». Mais il y a mieux encore et sans doute rejoignons nous ici le plus aigu de ce que veulent dire percevoir et concevoir.

À tout bien considérer en effet, il s'agit d'une pièce de théâtre, précaire de surcroît et nous rejoignons sur ce point les hypothèses de Damisch. De part et d'autre de la scène, montées sur une tringle de fortune et retenue à elle par des anneaux de ferraille, deux tentures de velours vert se sont écartées faisant apparaître ce qui en effet est une apparition, mais d'une consistance paradoxale, puisque les personnages à qui la Vierge apparaît font partie de l'apparition. Le nuage qui baigne la scène - et Damisch a raison sur ce point - est un effet spécial, un dispositif scénique et même - pour tout dire - une évocation des limbes. Au fur et à mesure que l'on s'élève dans la composition - ce nuage est constitué de petites têtes d'enfants

¹⁹⁴ Et non pas uniquement parce qu'il s'agirait d'une « bulle », mais quand même. Une bulle était désignée par les premiers mots du texte.

gris et blancs totalement incorporels dont la consistance vaporeuse, non seulement contraste avec le visage et le corps de celui que l'on désigne comme « l'enfant », mais également avec ceux des deux petits putti qui le dédoublent. Les limbes - c'est le moment de le souligner - sont un lieu particulier sans perspectives aucunes, difficilement localisable et datable, mais dont l'histoire et la géographie témoignent qu'à mi chemin du ciel et du purgatoire qui lui-même est à mi chemin du ciel et de l'enfer - ils ont été aménagés pour recevoir les âmes des petits enfants morts sans avoir pu s'exonérer du péché originel, dont on ne pouvait déceimment les tenir pour responsables. Lieu conçu donc pour concevoir l'inconcevable, un examen plus attentif révèle que l'ensemble de la toile est entouré d'une sorte de cadre en bois sur lequel nos deux petits personnages sont appuyés si bien que si le rideau retombait, faisant disparaître toute la scène, ils seraient les seuls à continuer à s'y maintenir, avec la tiare du pape. Tout semble ici s'organiser sur la négation du déni de paternité que la rumeur prêtait à Sixte : il aurait eu des enfants illégitimes que l'on aurait dissimulés.

Mais dès lors comment interpréter ce détail qui jusqu'alors ne nous était pas encore apparu ? Dans ce brouillard, dans cette nuée, ou encore dans ce piège à enfants et à regards que constitue le nuage, si les angelots s'accrochent au cadre et l'enfant à sa mère, c'est également la seule à avoir conservé les pieds sur terre. Non seulement ses pieds reposent sur un globe terrestre mais, loin de flotter sur un nuage, c'est la seule à y disposer d'un appui solide.

Dans la Madone Sixtine la convention représentative ne tenait qu'à un fil (une tringle) et l'équilibre instable que la toile ménageait entre l'agencement des regards et le dispositif scénique pouvait tout à la fois paraître suspendu au cadre fictif, au dispositif nuageux et à l'histoire des personnages. De la sorte on pouvait y trouver - à l'enseigne de la Vierge à l'enfant - non seulement une parodie par Raphaël de la politique papale en matière d'art et de théologie, mais une charge personnelle à l'encontre de son principal protagoniste.

Or, lorsque nous arrivons dans l'atelier du pseudo Raphaël, tout se disloque et l'hypothèse d'un pastiche de la parodie se renforce d'autant. La Madone a été isolée de son entourage ; elle nous regardait de face, maintenant elle regarde le peintre et nous apparaît de profil, et c'est une image morcelée de son corps que le peintre nous donne. L'enfant a pivoté d'une épaule sur l'autre et ce qui dans la Madone Sixtine se donnait comme une surdétermination de l'image par le cadre fictif et le dispositif scénique s'est entièrement rapatrié ici dans le « tableau à l'intérieur du tableau ». Là elle réapparaît à nouveau de face, mais inconsistante, tout juste à l'état d'ébauche et un peu comme si maintenant le peintre avait recadré à l'aide d'un miroir, l'image qui s'était imposée dans la toile de Dresde, en escamotant l'apparition. À certains égards le résultat va être comparable mais transposé cette fois sur le peintre, en lieu et place de Sixte, puisqu'il va se solder par un déni de paternité : pseudo Raphaël. D'une toile à l'autre, la place de Sixte et celle du peintre s'inversent, en même temps que nous passons d'un dialogue muet dont nous serions les témoins, à une image qui ferait l'aveu de son échec, et dont nous serions exclu. Il faut donc admettre que le personnage qui dans la toile du pseudo Raphaël considère la scène par-dessus l'épaule du peintre est notre « ambassadeur dans la toile » et qu'en toute rigueur il devrait s'agir de Raphaël. Sur la fin de sa vie, Tadeo Zuccari (1529-1566) reviendra à des compositions archaïques et « néo-médiévales » conformément aux préceptes du concile de Trente et au climat de la contre-réforme après avoir réélaboré une série impressionnante de motifs empruntés à Raphaël, notamment dans les fresques du palais Farnèse (1563-65) ou celles de la Sala Regia du Vatican (1564-65). Ironie de l'histoire, son frère Federico Zuccari (1524-1609) dont la renommée auprès de ses contemporains fut liée non seulement à son œuvre

théorique¹⁹⁵ mais au rôle qu'il devait jouer dans la refonte de l'Académie romaine de saint Luc, devait exécuter à Rome les peintures pour le petit palais de la via Grégoriana. A l'origine, c'était le siège de l'Académie saint Luc (actuelle bibliothèque Hertziana) construit d'après son projet de 1590 à 1598, et dont il décora l'intérieur de fresques allégoriques. Le pseudo Raphaël décomposait et morcelait un original. Colin de Coter va saturer plusieurs originaux les uns par rapport aux autres.

*

Un peu comme s'il faiblissait sous la surcharge des détails et des « influences » contradictoires qui s'y accumuleraient, le tableau de Colin de Coter (Fig.38) est compliqué, trop compliqué sans doute, et cela au détriment de sa complexité. Devant autant d'indications nous hésitons : au vu de cette accumulation et même si on pense aussitôt qu'il pourrait s'agir d'une toile « carrefour » - sinon d'un fourre-tout - le sujet principal paraît absorbé et ne parvient à s'imposer que très difficilement : assis devant son chevalet sur la droite de l'image, saint Luc peint la Vierge à l'enfant assise dans un fauteuil sur la gauche. La Vierge est largement auréolé d'un nimbe d'or qui rayonne autour de sa tête, cependant le nimbe ne figure plus dans la toile à laquelle le peintre travaille et cette toile - très clairement cette fois - fonctionne comme un écran entre le peintre et son modèle. D'ailleurs il ne la regarde pas, pas plus qu'il ne regarde le modèle, dirigeant son regard ailleurs, quelque part à l'extérieur de la toile, mais pas vers nous. Bien que la toile les sépare, les deux personnages appartiennent cependant au même espace qui s'ouvre ici dans une seule percée centrale, sur un paysage fluvial. Mais très rapidement nous nous rendons compte que le tableau résiste à la description et cela pour une raison bien simple : l'ensemble qu'il constitue semble se réduire à une somme de détails. Ces détails nous pourrions toujours tenter de les aborder les uns après les autres, mais il serait difficile ensuite d'établir entre eux un ordre de succession ou de cohérence hiérarchique. Le sujet principal s'y dissémine et s'y dérobe, l'œil est mis en déroute et cela aura contribué, au-delà de toute mesure, à discréditer le peintre aux yeux de la critique et de l'histoire.

C'est en grande partie à Panofsky que le peintre doit la mauvaise réputation dont on l'aura affligé : il s'agirait d'un plagiaire sans scrupule, qui aurait pris ici ou là ce que bon lui semblait en faisant feu d'un bois qui jamais ne lui appartenait. Il parle ainsi de « *l'archaïsme reproductif de Colin de Coter qui, assujetti au passé mais totalement incapable de le transcender, pratique la fabrication de copies et de paraphrases du maître de Flémalle comme une profession lucrative* »¹⁹⁶. Tout particulièrement à propos de la toile qui nous intéresse ici et citant Maquet-Tombu¹⁹⁷, l'historien évoque « *ce grand plagiaire que fut Colin Coter* »¹⁹⁸. Paul Philippot qui avec David Gérard et le maître de Frankfurt en fait le principal représentant du « goût archaïsant » de la fin du XVe siècle flamand s'inscrit également dans la même perspective. Pour la tendance d'ensemble, il parle « *de reprise sous forme de copies ou de réélaboration, de formes et de motifs reconnus comme passés (...) de persistance de l'intellectualisme (...) d'hétérogénéité intime qui est l'essence de l'image archaïsante et qui se trahit d'autant mieux que la reprise est plus scrupuleuse, plus littérale* ». Il est tout particulièrement attentif, dans cette dérive, au traitement du détail : « *le détail qui chez les anciens maîtres fondait l'espace ambiance perd cette signification structurale et devient dans*

¹⁹⁵ Federico Zuccari, L'idée des sculpteurs, peintres et architectes, Turin, 1606.

¹⁹⁶ Erwin Panofski, Les primitifs flamands, Paris, Hazan, 1992, p. 641, note 272.

¹⁹⁷ J. Maquet-Tombu, Colyn de Coter, peintre bruxellois, Bruxelles, 1937, p. 18 sv / Klein, p. 40 sv).

¹⁹⁸ Panofski, op. cit. p. 319, note 118.

l'espace fluidifié de la fin du siècle, un « fini » de miniaturiste, une virtuosité technique »¹⁹⁹. Pour ce qui concerne Colin de Coter en particulier, l'auteur est plus dur encore: « *tout en schématisant les formes (il) substitue le choc subjectif d'un appel direct, à la présence pleine mais inaccessible du modèle, qui garde l'immobilité silencieuse d'un symbole* » ; il parle encore « *d'enlissement dans une complaisance formaliste* » et pour la fin de carrière du peintre son jugement tombe comme un couperet : « *Colyn de Coter est alors, depuis longtemps déjà, un attardé* »²⁰⁰. Nous voyons très bien comment, derrière la question de l'imitation ou de la ressemblance « littérale », c'est à nouveau la question du temps qui s'affiche : le temps collectif de l'archaïsme et celui, individuel, de l'attardement. Il s'agirait d'un demeuré.

Les formulations les plus récentes paraissent davantage tiraillées ; on n'évoque plus le « plagiaire » mais l'activité de « réélaboration » picturale et, même si l'archaïsme est encore souligné, il devient compatible avec l'élaboration de formules nouvelles et paradoxalement le champ des « emprunts » qu'on lui reconnaît alors s'élargit. Ne perdons pas de vue notre fil conducteur et écoutons Nathalie Toussaint : « *Dans cette œuvre de jeunesse, antérieure à 1493, que fut le Saint Luc peignant la Vierge, on observe déjà sa double inspiration. Il tire de ce thème une composition nouvelle, empreinte du Saint Luc dessinant la Vierge de Rogier Van der Weyden, et de la plastique générale du maître de Flémalle. Avec constance, il se ressourcera toujours auprès de la monumentalité du maître de Flémalle, mais retiendra les structures de la composition de Rogier Van der Weyden* »²⁰¹. Nous avons là l'amorce d'une théorie de la « refonte » ou de la « réélaboration » qui tranche avec celle du plagiat, mais qui n'est pas suffisante pour rompre avec la théorie de « l'archaïsme » qui - très curieusement - s'oppose ici avec le fait d'être ou non attentif aux propositions de son temps, alors qu'elles-mêmes sont présentées comme archaïque : « *cette œuvre illustre l'archaïsme délibéré de Colyne de Coter, bien qu'il ait été sensible aux influences de ses contemporains* »²⁰². A nouveau le temps collectif (archaïsme) se noue sur le temps individuel (œuvre de jeunesse) mais pour souligner la division du sujet (double inspiration).

Il est étrange que s'agissant tout particulièrement du saint Luc peignant la Vierge, Panofsky soit tributaire ici du jugement de Dorothee Klein - son élève - qui pour sa part donne le tableau comme la copie stricte d'un original aujourd'hui perdu du maître de Flémalle, sans renoncer cependant à le promouvoir au rang de « type » initial (der gleichordnende typus) du peintre « au chevalet » (an der Staffelei), sur le même plan donc d'exemplarité que le tableau de Van der Weyden, auquel Colin aurait également emprunté. Il y a là quelque chose de contradictoire : en effet, soit il s'agit d'une « copie » pure et simple du Maître de Flémalle et dans ce cas l'emprunt à Van der Weyden est redevable à ce dernier, mais nous voyons bien alors la nécessité de différencier les notions de copies, de plagiat, d'emprunt et de « refonte »²⁰³. Soit il ne s'agit pas d'une copie, mais - à plus forte raison - la conclusion reste identique. D'ailleurs, à la suite de Friedländer, elle présente moins le peintre comme un plagiaire que comme un compilateur « *der in seinen Werken überall als ein gedankenarmer Kompilator erscheint* »²⁰⁴ - ce qui n'éclaircit pas l'approche, d'autant que - sur un autre plan - on aura longtemps confondu Van der Weyden avec Rogier de la Pasture, et Colin de Coter avec le maître du retable d'Orsoy. Si derrière la question de la ressemblance la temporalité de l'œuvre était en jeu, derrière la temporalité de l'œuvre, c'est l'identité du peintre qui défaille. En parlant de plagiat, Panofsky n'aura fait que forcer l'appréciation de

¹⁹⁹ Ibidem p. 131.

²⁰⁰ Ibidem p. 133.

²⁰¹ Nathalie Toussaint in : Les primitifs flamands et leurs temps, op. cit. p. 553.

²⁰² Panofski, op. cit. p. 554.

²⁰³ Ici toutes les notions se télescopent : de similitude, d'analogie, de ressemblance etc...

²⁰⁴ Klein, op. cit. p. 40.

son élève logeant son écriture exactement à la même enseigne que celle qu'il reproche au peintre. Or, à nouveau de deux choses l'une :

Soit Colin de Coter fait une copie pure et simple d'une toile de Robert Campin et dans ce cas nous pouvons au moins feindre de parler de sa toile comme s'il s'agissait de la sienne, mais sans grand bénéfice autre que celui de l'antériorité, qui à nos yeux n'en constitue pas véritablement un. C'est ce que fait Dorothée Klein, mais sans convaincre : après tout nous connaissons quatre versions différentes du saint Luc de Van der Weyden sans qu'aucune n'apporte ni ne retranche quoi que ce soit aux trois autres. C'est tellement vrai que l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître que les quatre versions seraient de sa main, ou d'une (ou plusieurs) main de son atelier, ce qui en définitive reviendrait au même. L'exemple est intéressant puisque - dans ce cas - le peintre se copierait lui-même, à moins qu'il ne s'agisse d'un auto-plagiat, ce qui par définition est momentanément absurde. Du coup, la différence entre la « copie » et le « plagiat » s'impose d'elle-même : dans un cas un peintre reproduit à l'identique l'image d'un autre peintre en la donnant comme étant du premier ; dans l'autre cas il la donne comme étant de lui, mais dans les deux cas il s'agit de la même image. Pour Colin de Coter il pourrait s'agir d'un plagiat puisqu'il la donne comme étant de lui, mais nous avons du mal à penser qu'il puisse s'agir d'une copie, puisqu'on y repère d'autres influences : en effet trop de « détails » hétérogènes y coexistent qui ne peuvent appartenir qu'à des périodes, des peintres ou des tableaux différents. Il ne peut donc s'agir d'un plagiat et encore moins d'une copie²⁰⁵.

L'autre hypothèse - la plus séduisante mais pas forcément la plus vraisemblable - n'exclurait pas qu'à partir de deux (ou plusieurs) originaux (Robert Campin / Van der Weyden) mais dont l'un au moins (Campin) aurait disparu, Colin de Coter ait construit une image composite qui eut conjoint et démultiplié les enjeux de chacune. Sous cette hypothèse la question serait de savoir si nous resterions ou pas dans le cadre général de « l'archaïsme » mais nous ne voyons pas pourquoi - a priori - la combinatoire d'images antérieures et appartenant au passé, ne permettrait pas de le « transcender » : prenant appuis sur ce qui l'avait précédé, le peintre aurait anticipé sur ce qui allait suivre. Or, on voit bien la difficulté du raisonnement : dans l'un et l'autre cas nous restons prisonnier de cette logique du « continuateur » et/ou du « précurseur » et les otages d'une conception linéaire de l'histoire, en supposant que cela puisse avoir un sens alors que le sens proviendrait ici de la « saturation » puis de la « refonte » de l'espace qui imposerait à la toile son propre « tempo ». Attardons nous sur deux détails : l'un nous ramène en arrière, l'autre nous projette en avant.

C'est dans cette percée sur un paysage fluvial que nous venions d'abandonner, au pied du mur de briques crénelé qui le sépare à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, que nous trouvons notre apprenti. Mais il est bien trop vieux pour être encore un apprenti, il se désintéresse de la scène et surtout il ne broie plus les couleurs : il perce une planche. Il ne suffit pas de dire que l'on « *distingue un menuisier, en train de fabriquer un panneau* »²⁰⁶ sans préciser qu'il s'agit d'un menuisier qui à l'aide d'un vilebrequin perce des trous dans un panneau de bois ; nous pouvons d'ailleurs les compter : il y en a sept. Il est assis derrière une table basse sur laquelle on discerne une gouge et un rabot. Dans la série des saints Luc peignant la Vierge, tous les autres détails que l'on trouve dans la toile de Colin se retrouveront ailleurs, liés ou pas avec d'autres, et rares seront ceux qui figureront ailleurs et que l'on ne trouve pas ici ; seul ce personnage ne figure qu'ici. Nous ne l'avons pas vu

²⁰⁵ Les difficultés que soulève la « copie » sont considérables. Sur ce point on consultera : Mund (H.) Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 1991.

²⁰⁶ Hélène Verougstraete, in Les primitifs flamands et leurs temps, op. cit. p. 101.

auparavant et nous ne le verrons plus après, mais il est essentiel. Il nous permet d'identifier saint Joseph, et d'observer que le peintre en aura trouvé le motif dans le volet droit du retable de Mérode de Robert Campin (Fig.39). Campin était connu jusqu'à une date récente sous le nom de Maître de Flémalle. Ne revenons pas sur le débat qui a opposé Meyer Shapiro à Panofsky sur la question de savoir si l'objet qu'il fabriquait était une souricière, une boîte à appas pour poissons ou le couvercle troué d'une chaufferette. Daniel Arasse, avec beaucoup de réserve a fait l'histoire de cette bévue²⁰⁷ et tout le monde s'accorde aujourd'hui pour penser qu'il s'agirait plutôt de la menuiserie d'angle d'un châssis de tableau. Cependant, il s'agit bien de saint Joseph et cela remonte très loin puisque - avant d'identifier Robert Campin sous les traits du maître de Flémalle - on l'aura d'abord désigné comme étant le « maître de la souricière ».

Un deuxième détail - et davantage peut être qu'un simple détail - nous portera à l'autre extrémité de l'éventail du cycle « référentiel ». En effet, nous ne pouvons pas ne pas rapprocher le visage du saint Luc de Colin de Coter de celui du Saint Luc du retable de saint Nicolas du maître d'Orsoy qu'il est malheureusement difficile de dater avec exactitude mais qui vraisemblablement est postérieur au premier (Fig.40). C'est très exactement la description de ce visage que Nathalie Toussaint nous fournit pour Coter, suggérant - à demi mots - qu'il puisse s'agir d'un autoportrait : *« saint Luc présente par son visage large et charpenté, violemment ombré, la signature du peintre. Mais si l'opposition est brutale, Colin de Coter réussit néanmoins à donner de la profondeur au visage, en évitant les empâtements surchargés de blanc de plomb. L'arcade sourcilière trouve sa continuité dans l'axe du nez ; de larges prunelles brillent dans le contraste violent des ombres ; et les oreilles longues présentent la forme d'un triangle renversé »*²⁰⁸. Il suffira du reste de rapprocher ces deux visages l'un de l'autre pour en avoir la certitude : il s'agit exactement du même homme.

Dans le retable Saint Nicolas d'Orsoy, le bœuf ailé sur sa gauche, la main droite sur le cœur et les yeux levés au ciel, Luc nous présente le livre ouvert face à nous et - des trois autres évangélistes - c'est le seul à le faire. A ce seul détail il serait probablement possible de faire l'hypothèse que Colin de Coter et le maître du retable d'Orsoy ne sont bien qu'une seule et même personne mais nous n'avons pas les moyens de le vérifier, pas plus que nous avons les moyens de dater avec précision le retable saint Nicolas, et cela nous conduirait trop loin. C'est moins cet aspect qui nous retiendra ici que cette torsade de l'image sur le texte qui s'y trouve impliqué - ici le nom du peintre et la question du « faux » - car à nouveau de deux choses l'une. Soit Colin de Coter et le maître d'Orsoy sont deux peintres différents et le second inflige au premier ce que ce dernier infligeait à ses prédécesseurs mais nous avons là un processus extrêmement général de reprise, de citation et de refonte que l'opposition entre le « vrai » et le « faux » ne permet pas d'aborder correctement. Soit il s'agit de la même personne que la distinction des noms divise mais dans ce cas l'appréciation portée sur l'œuvre du premier - et notamment l'accusation de « plagiat » - doit être entièrement reconsidérée en fonction de l'appréciation portée sur l'œuvre du second comme étant les deux faces indissociables du même procès créatif.

Sans doute serait-il possible de montrer que, dans le tableau de Colin de Coter, chacun des « détails » séparément serait susceptible de prendre place sur l'éventail des figures du palimpseste allant de l'imitation parodique à la transformation réglée et que - derrière toutes ces dérivations - ce n'est ni plus ni moins que le nom du peintre qui se trouve engagé, ou

²⁰⁷ Daniel Arasse, *Le détail*, op. cit. p. 260. Notons au passage que l'auteur rend compte de cette bévue comme d'un avatar de la fascination que le texte exerce sur l'image.

²⁰⁸ Nathalie Toussaint, in *Les primitifs flamands et leurs temps*, op. cit. p. 554.

encore sa face, mais au risque de la perdre. Nous savons mal comment le tableau de Colin de Coter aura atterri à Vieure (Allier) mais, pour bien faire saisir cette logique de la « dérivation », deux toiles de Lancelot Blondeel nous permettront de montrer comment ce processus peut être entièrement rapatrié à l'intérieur de la même toile (ici par le biais du cadre) en relançant la torsade de l'image sur le texte, et se démultiplier d'une toile à l'autre du même peintre.

Le saint Luc du pseudo Raphaël décadrerait la Vierge et vidait l'image de son contenu depuis sa périphérie en perdant la trace de la marque écrite, illisible et négligemment jetée sur le sol, aux pieds du peintre. Celui de Colin de Coter saturait un cadre préconstruit et aux figures composites de notations disséminées à l'intérieur de la toile. Celui de Blondeel va circonvenir l'image à partir de sa périphérie en la vidant de l'intérieur pour y piéger la lettre.

*

Au premier abord le Saint Luc peignant la Vierge de Lancelot Blondeel (Fig.41) déconcerte, et sans doute est-il fait pour cela. Le motif principal qui n'occupe guère plus que le tiers de la surface totale de la toile s'inscrit dans le médaillon central ovale qui le retient, lequel n'est que l'ouverture intérieure de l'immense composition architecturale boisée qui - en trompe l'œil - lui sert d'écrin. À son tour, la structure architecturale est bordée par un cadre - toujours peint mais sans recherche particulière - qui le délimite sur sa périphérie la plus externe. Il faut d'abord se laisser étonner par la profusion inattendue et insolite de cette architecture baroque d'un dessin très élaboré en brun et noir qui - jouant sur toutes les nuances du vieil or patiné - sert de cadre au motif principal. Il faut ensuite se laisser prendre par la logique des découpes et des moulures, des feuillages et des lianes, des surplombs et des colonnades pour être sensible à ce fouillis indistinct de motifs entrelacés, pour enfin se reprendre : tout se passe en effet comme si le cadre - promu au rang de sujet principal - reléguait l'image qu'il encadre au rang de motif secondaire lequel - à tout prendre - ne semble rien apporter de vraiment neuf²⁰⁹.

On y voit en effet saint Luc dans son atelier (Fig.42) - assis face à son chevalet - en train de peindre la Vierge à l'enfant, assise également dans un fauteuil ou sur un trône et de plein-pied avec lui, l'un et l'autre rehaussés sur une estrade à deux niveaux avec, dans une arrière-salle, l'apprenti qui prépare les couleurs. L'ensemble est signé et daté dans cette partie de la toile du monogramme du peintre accompagné de la truellerie dont il avait coutume de le faire suivre : 1545 LAB. Rien de neuf donc : la toile qui se trouve sur le chevalet est déjà encadrée, elle est arrondie et cintrée dans sa partie supérieure et disposée comme elle l'est, elle dissimule le modèle aux yeux de celui qui le peint. La nouveauté est que cette toile - si l'on peut dire - est entièrement « vierge ». Cela saute aux yeux d'autant plus qu'elle a été disposée pour que l'on puisse voir ce qu'il y avait dessus - c'est-à-dire rien - si bien qu'au cœur de cette composition, c'est du vide qui se détache, un vide intérieur qui contraste d'autant plus avec l'exubérance du cadre qui l'entoure. Le peintre écarquille les yeux, paraissant fixer la toile tandis que l'angle que forme son pinceau avec l'appui-main dessine - au cœur même de ce vide et donc de la composition - une croix. Tout se passe jusqu'ici comme si la monumentalité du cadre en trompe l'œil avait pour fonction de faire oublier cette

²⁰⁹ Sur Blondeel cf Weale (WHJ) Lancelot Blondeel, peintre 1496-1561, Annales de la société d'émulation de Bruges, 58 (1908), 277-301 et 373-380. Schouteet, Lancelot Blondeel, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 27 (1958) pp. 173-191. Bautier P, Lancelot Blondeel, Bruxelles, 1910

croix, la manière dont la toile dissimulait le modèle aux yeux du peintre, et le fait que cette toile fut - si l'on peut dire - vierge.

Va-t-on dire que nous sommes au début du processus créatif, et que progressivement la toile va se « remplir » et déflorer le sujet en le faisant surgir à nos yeux ? ou bien que - paralysé par les gestes qu'il lui faut accomplir - le peintre ici ne peut qu'en différer l'issue, crucifié qu'il serait par les instruments même de sa tâche ; une tâche - pour autant que l'on puisse en juger - aveugle ? La voie est étroite et l'issue incertaine mais pourquoi justement ne pas emprunter cette porte qui nous conduit dans l'arrière-salle jusqu'à l'ouverture qui l'éclaire, d'autant que - étant exactement de la même forme que la toile se trouvant sur le chevalet - elle semble en autoriser le rapprochement ? Nous sommes ici dans les profondeurs les plus reculées de la toile - sans issue possible vers l'extérieur comme c'était le cas ailleurs - et il s'agit d'un vitrail avec, en son centre, un monogramme bleu inversé (J) inscrit dans un cercle rouge, le rouge de la robe de la vierge, le bleu du vêtement du peintre. Il s'agit de la reprise du blason que l'on trouvait déjà au premier plan, d'azur à trois écussons d'argent qui était couramment utilisé aux Pays bas et à Bruges par les corporations de peintres. Ultime énigme, ou rebondissement de la rature (la croix) et de la cécité (l'écran) dans une figure d'enfermement, et très précisément celle d'où cependant la lumière viendrait ?

Que le vitrail du fond où s'inscrivait l'énigme ait eu la même forme - un rectangle cintré dans sa partie supérieure - que la toile du chevalet où en partie déjà elle se dévoilait nous signale simplement que - à peu de chose près - la composition dans son ensemble l'avait déjà adoptée et que le motif central - en ovale - ne faisait qu'en conjoindre les extrémités (arrondies) en les couplant. De sa profondeur la plus reculée jusqu'à ses bords les plus extérieurs, cinq cadres successifs viennent donc s'emboîter l'un dans l'autre, renvoyant le trompe l'œil architectural à l'énigme de sa fonction. Non seulement, il échappe à toutes les conventions d'encadrement internes en paraissant disloquer leur combinatoire, mais de plus il semble rapatrier dans l'image - et pour lui assigner des limites aussitôt récusées - ce qui, comme image, aurait pour fonction d'annoncer la lettre : ce cadre architectural en trompe l'œil est l'équivalent pour une image de ce qu'un frontispice l'est pour un texte.

De même que le frontispice est une image qui, précédant la lettre la résume et l'annonce, ce cadre annonce l'image, mais la résume-t-il ? Qu'il l'annonce, il suffira pour en prendre la mesure de bien observer ces deux cariatides qui de part et d'autre l'encadrent : elles ont les yeux voilés. Or, très curieusement - et tout à la fois - le cadre annonce l'image, mais en la dénonçant. Qu'il la dénonce, il suffira pour s'en convaincre d'être davantage attentif à toutes ces figures, motifs ou macarons qu'il convoque à une mise en scène de la dérision et du grotesque maniériste. Aux deux têtes de putti ailés qui surplombent l'ouvrage baissant leurs yeux vers lui, correspondent ces figures d'hommes rampants à têtes d'animaux qui le supportent ; cette confusion des règnes se répand - de proche en proche - sur l'ensemble du cadre factice où ce ne sont que végétaux ou lianes se transformant en animaux, animaux se transformant en hommes, ou hommes se transformant en végétaux. Ce cadre en trompe l'œil, qui dénonce vis-à-vis de l'image qu'il encadre le rôle que joue - comme frontispice - l'image qui feint d'annoncer le texte qu'elle résume, torsade cette image sur la question à laquelle elle ne peut répondre : celle de sa vérité, au regard des rapports qui se noueraient entre l'image et la lettre.

Reste que cette toile est une commande passée à Blondeel par la corporation des imagiers de Bruges en 1445. Or - exactement au même moment - la corporation des orfèvres de Bruges passe à Isenbrandt une commande comparable dont nous n'avons malheureusement

conservé aucune trace : Blondeel est retenu par les premiers parce qu'il incarne à leurs yeux la tendance « moderniste » vis-à-vis d'Isenbrandt qui, après avoir livré commande, sera attaqué par les seconds pour des motifs inavouables. Reste aussi que Blondeel livre deux toiles pour le prix d'une seule et que - jusqu'à la fin du XVIIIe siècle - on pourra les voir l'une en vis-à-vis de l'autre dans l'une des chapelles de la Sint-Salvatorskathedraal de Bruges où la deuxième se trouve encore. La première ayant été - comme nous l'avons dit - rapatriée au musée municipal de la ville, peut-on à nouveau tenter de les confronter ?

Cette deuxième toile de 136 x 95 cm (Fig.43) est tout aussi surprenante que la première. Dite de la « *Vierge à l'enfant avec saint Luc et saint Eloi* » elle s'inscrit toujours dans un cadre de bois architecturé et baroque mais qui ici constitue le fond, les emboîtements de cadres ayant été abandonnés. Oublions le fond pour n'en retenir que les figures : la Vierge à l'enfant assise sur un trône au centre, surplombe les deux figures debout de saint Luc à gauche, et de saint Eloi à droite. La Madone est toujours la même : elle a les yeux baissés et elle retient sur son épaule gauche l'enfant Jésus tout nu, exactement comme dans la première toile. Or, alors que l'enfant Jésus nous regarde, sa mère regarde Saint Eloi et celui-ci - les yeux baissés - ne semble rien regarder en particulier. Il dispose d'une mitre, d'une chasuble richement ornée ainsi que d'une crosse qu'il retient de la main gauche - emblèmes habituels de l'épiscopat - tandis qu'il tient dans sa main droite une sorte d'objet sur lequel se porte son regard. En face de lui saint Luc le regarde, si bien qu'Eloi se trouve à la convergence de tous les regards.

Saint Luc qui aurait dû regarder la Vierge regarde Eloi, lequel ne regarde personne, mais probablement cet objet énigmatique qu'il tient dans sa main droite. Une fois de plus la Vierge est évincée des regards, mais revenons à saint Luc. Il est debout sur la gauche de l'image retenant dans sa main droite un livre fermé et dans sa main gauche un tableau que le livre dissimule. Ce tableau offre le format de celui que l'on voyait dans la toile précédente et - à supposer que nous puissions le voir - ce serait probablement le portrait de la vierge, mais nous ne le voyons pas, ou mal. Le livre le cache et, alors que saint Luc aurait dû le montrer à la Vierge, il le montre à saint Eloi, qui l'ignore. Saint Eloi quant à lui regarde cet objet qu'il tient de la main droite et que nous pouvons maintenant identifier : ceci est une pipe.

Ces deux tableaux de Blondeel ont à voir l'un avec l'autre dans la mesure où - se faisant face - ils étaient en regard l'un l'autre. Or l'un et l'autre - mais avec des moyens différents - discréditent le rapport du texte à l'image : le premier en renvoyant le texte sur les limites extérieures de ce qui était supposé pouvoir lui en fixer (le cadre), et cela quasiment à l'infini. Le deuxième, mais vis-à-vis du modèle, en renvoyant le texte qui cache l'image à ce qui en commun est supposé les réunir : cette « pipe » - quasiment une vanité - sur laquelle portait le regard de celui qui savait ce qu'il en était du rapport de l'une à l'autre, saint Eloi. On sent que - pour Blondeel - tout a déjà basculé du rapport de l'image au texte et qu'il y a là quelque chose d'insoutenable : une double impasse. Pour cela, il fait confiance au cadre.

Karl van Mandel - qui est au nord ce que Vasari est au sud - évoque Blondeel, mais à contre-pied : « *il était très habile dans l'architecture, les ruines antiques, les effets d'incendie* »²¹⁰. Nous n'avons pas trouvé trace chez Blondeel d'incendies nocturnes, mais n'éliminons l'hypothèse qu'avec l'architecture il ait mis le feu à (et tenté de ruiner) quelque chose qui semblait lui tenir à cœur : le rapport du texte à l'image. Le plus étrange est que la corporation des peintres qui lui avait passé commande ne s'en soit pas ému et que - à supposer que chacun ait regardé ces deux toiles comme nous venons de le faire - tout le

²¹⁰ Carel van Mander, op. cit. p. 34.

monde les ait accepté en se disant que les autres ne se risqueraient pas à le faire. Un leitmotiv de l'histoire de la peinture est que les peintres se plaignent de ne pas être regardé « dans le détail ». Ce grief qu'ils nous adressent à tous s'adresse également à eux-mêmes, mais il est exceptionnel qu'ils puissent passer commande à l'un d'entre eux et se faire piéger ainsi. Car de deux choses l'une : soit la corporation des peintres - en tant que corps constitué - passe commande à l'un des siens pour promouvoir ses enjeux et soutenir ses intérêts, mais dans ce cas nous voyons mal pourquoi elle accepterait un constat aussi peu « porteur », sauf à faire semblant de ne pas s'en rendre compte. Soit elle ne se rend compte de rien, elle laisse passer, elle ferme les yeux ou - mieux que cela - elle y souscrit, mais à condition de ne rien dire, ni de ce qu'elle désire ni de ce qu'elle déplore, et c'est l'hypothèse la plus probable. Le premier tableau ne nous montre pas ce que le peintre voit, et le second qui aurait pu nous le montrer le dissimule : l'ensemble étant pour ainsi dire absorbé par le cadre qui mine l'image de l'intérieur. Ainsi - d'une toile à l'autre - il y a dialogue, mais un « dialogue » particulier : ce qu'une toile ne nous montre pas en le disant, l'autre nous le dissimule sans le dire, dans un jeu de renvois parodiques et de travestissements.

De Colin de Coter à Lancelot Blondeel, en passant par le pseudo Raphaël ou le vrai, le « dialogue » que la peinture engage avec elle-même semble se nouer sur un étrange paradoxe : dire le vrai en montrant le faux à condition de répartir le montant de cette charge d'illusion sur les deux versants antagoniques de la lettre figurée, ou de l'image cryptée. De l'un à l'autre, il y a passage « à la limite » dans un système de renvois référentiels et - si les quelques toiles que nous avons retenues nous ont permis de le montrer - la démonstration pourrait être reconduit pour chacune de celles que nous avons déjà rencontrées. Mais il y a mieux encore : la plupart du temps ce « passage à la limite » est surdéterminé par le traitement de l'espace intérieur à condition qu'il soit résiduel, c'est-à-dire en apparence insignifiant. C'est ce que nous montrera la logique de « l'arrière-salle », du « réduit » ou autres espaces connexes et - simultanément - surgira la question du tiers dont on ne saura jamais s'il regarde, s'il montre, s'il écoute ou s'il parle. Mais, avant d'en venir là, on voit de quelle manière se fait insistante ici la question du « sujet » : à proprement parler il s'esquive.

En apparence au moins, cela ne nous fournit que très peu d'élément sur la « sortie » du miroir, seule issue susceptible de fonder la notion de « commentaire » c'est-à-dire, pour le peintre, de trouver avec « un langage qui soit le sien », un nom qui lui soit propre. Que cette « sortie » soit nécessaire, toute l'histoire de l'art en témoigne : c'est le thème de « l'égalisation » puis du « dépassement » des maîtres prestigieux. Que le tableau du « maître » fonctionne ici comme butée est incontestable, lié au fait qu'il va « paternaliser » le rapport du peintre à son propre travail, et ceci à la mesure du prestige que ce dernier va lui accorder. Mais n'ayant pas ici l'équivalent de ce qui dans le stade du miroir en articulait la sortie - c'est-à-dire la parole de la mère ou plus généralement d'un tiers - serions-nous voués à errer d'une impasse narcissique à l'autre, quitte à ne pas en être dupe et aller jusqu'à désigner comme fantasme le désir « d'auto engendrement » qui lui supplée dans ce qui se donnerait alors comme illusion d'autonomie ou de self-suffisance ? Le sous-titre que Jacques Lacan donne à son article de 1949 est sans équivoque : le stade du miroir « comme fondateur de la fonction du Je ». Mais à nos yeux, et très précisément parce que « *l'image spéculaire semble être au seuil du monde visible* »²¹¹ son enjeu est exorbitant puisqu'il consiste - ni plus ni moins - qu'à y rechercher « *une méthode de réduction symbolique* » c'est-à-dire - soyons clair - de réduction du visible derrière ce que l'on peut en dire pour tout ce qui relèverait des « *situations socialement élaborées* ». L'activité du peintre ne ferait-elle pas partie de ces

²¹¹ Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil p.95. Egalement, Bialostocki (J.) *Begegnungen mit dem Ich in der Kunst*, Artibus et Historiae, (1), 1980, pp. 25-45. Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abîme*, Paris, 1977.

situations et pourquoi faire semblant de croire qu'elle relèverait entièrement du système « perception-conscience » ? Une fois sur deux, Saint Luc peignant la Vierge dissimule - ou encore fait écran - à un autoportrait.

Que le stade du miroir « donne la règle de partage entre l'imaginaire et le symbolique »²¹² en fondant la préséance (la réduction) de l'un à l'autre, cela tient d'abord à la parole d'un tiers qui n'est là que pour démentir ce que le premier croit ou craint d'avoir vu (angoisse de morcellement corporel) et confirmer par là son « intégrité »... fondatrice de la fonction du Je. On n'y aura pas pris garde, mais la plupart du temps d'ailleurs - en la circonstance - la mère parle à l'enfant de son image au miroir à la troisième personne du singulier. Mais pourquoi ne pas considérer que - dans le champ même de l'image - à la charnière du spectacle auquel l'un court le risque de s'identifier et que l'autre lui donne à voir pour ce qu'il n'est pas, ne puisse pas intervenir déjà des mécanismes de symbolisation formelle ?

Croyant pouvoir faire l'économie du miroir, une phénoménologie de la perception et des phénomènes de conscience qui y sont attachés, s'accordait au moins pour rabattre cette oscillation du « Je » au « Tu » sur cette alternance de « présence vs absence » en y voyant le moment fondateur de la (prise de) parole. La difficulté est que - une fois installés dans ce registre - et quelles que soient les médiations intermédiaires que l'on y introduise, tout ce que l'on voit n'a plus qu'à se plier à ce que l'on en dit, ou disparaître. Écoutons par exemple Henri Maldiney : « la parole s'instaure avec l'ouverture d'un champ de présence articulé par Je et Tu, dont le champ toujours singulier de proximité et d'éloignement est précisément celui des démonstratifs. Je et Tu, ici et là, maintenant, hier, demain etc. sont des mots qui n'admettent aucune définition lexicale et qui n'ont sens en langue que là et quand celle-ci prend sens dans et par le discours, entendu comme voix vive d'une parole qui s'inaugure elle-même. Ils constituent le vocabulaire de la présence qui est d'abord celui de « l'être avec » articulé en Je-Tu. A quoi s'oppose l'absent (la dite 3^{ème} personne) et le vocabulaire de l'absence »²¹³. Une parole, l'affaire est désormais entendue, ne s'inaugure jamais d'elle-même. Symétrique sur le versant de la langue de ce que le fantasme d'auto-engendrement suturait sur le versant de l'image, elle en reconduit donc les présupposés. Cependant, nous voyons mal pourquoi nous introduirions le miroir dans ce dispositif si cela ne devait revenir - en fin de compte - qu'à aménager une position plus confortable à la « tyrannie du logos » et toujours - bien évidemment - à l'enseigne de la « vérité ». Que l'on reprenne les choses par le bout que l'on voudra : nous aurions toujours à nouveau l'image imaginaire, illusoire et mensongère, opposée à une parole par qui seule la vérité pourrait advenir.

Le saut est délicat à accomplir mais nous savons au moins que la tentative doit avoir lieu dans les parages des « formes d'adresse » (Je, tu, il...) - c'est-à-dire en ce lieu où la métaphore concède que l'image puisse nous « interpeller », nous « dire quelque chose », nous « parler » ou tout ce que l'on voudra d'équivalent - et où, pour la même raison, elle aurait valeur d'ouverture de l'imaginaire sur le réel en se révélant apte à le symboliser. Tout ce qui précède n'aurait été destiné qu'à y faire « écran ». Hic Rhodus, hic salta.

²¹² Jacques Lacan, op. cit. p. 69.

²¹³ Maldiney, La méconnaissance du sentir et de la première parole, ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel, in : Regard, parole, espace. L'âge d'homme, Lausanne, 1994, p. 262.

L'instance de l'image : de face et de profil.

Il nous faudrait sans doute questionner davantage ce schéma de « dissociation » et/ou « d'absorption » (œil vs main) en essayant d'y voir le symptôme de l'angoisse de morcellement corporel, et sa riposte picturale narcissique. Sous cet angle, le « tableau peint dans le tableau » fonctionnerait bien comme miroir dont la présence, l'apparition et même l'absence constitueraient les écrans successifs, au sens de la « couverture » freudienne (deckerinnerungen). En dé-différenciant la triple fonction de « l'écran » dans le sens que nous venons de développer, il serait même envisageable de discerner là-dessous un partage et carrément une scission (Spaltung) beaucoup plus radicale du peintre entre ses différents « modèles » (le maître - la nature), les différents « états » de la toile qu'il peint, et le tableau qu'il soumet au spectateur que nous sommes et que n'avons pas encore vraiment introduit dans le raisonnement. Le gain en terme de « scanning »²¹⁴ serait appréciable puisque cela nous permettrait de parcourir et de faire la différence entre ce que le peintre voit, ce qu'il nous donne à voir et ce qu'inconsciemment il nous montre qu'il ne voit pas, sans forcément le dissimuler, y compris à lui-même.

Si comme nous le pensons et quelle que soit la forme sous laquelle il se manifeste, le modèle a bien pour fonction de rapatrier dans le tableau ce battement et cette alternance de « présence vs absence », alors le « tableau dans le tableau » aura pour fonction, non pas de l'annuler ni d'en compléter les termes, mais bien d'y faire écran. N'y revenons plus. Or là, nous l'avons vu, le constat est immuable : quel que soit son « état d'achèvement » la Vierge est toujours peinte de face, et le pivot du tableau n'est pas « le modèle », mais bien la toile peinte. La véritable « contrainte » se trouve là, et tout ce qui se passe autour doit y aboutir, et s'y plier.

Dans toute une série de circonstance - les plus nombreuses, les plus marquantes et les mieux structurées (Giordano, Vasari, Raphaël, Mignard) - pour que la Vierge nous apparaisse de face sur la toile que le peintre est en train de peindre, il faut que - dans le tableau que nous regardons - le peintre et la Vierge nous apparaissent chacun de profil, gauche ou droit selon le lieu de l'apparition, mais jamais de face. Or la Vierge ne bouge pas et il y a rarement adéquation entre la manière dont elle apparaît, et la manière dont le peintre la représente : du modèle à sa représentation, nous avons toujours au moins un quart de torsion. Sous cette hypothèse deux possibilités se présentent : soit le profil du peintre et le regard qu'il porte sur son modèle, s'inscrivent dans le prolongement exact du profil de la Vierge et du regard qu'elle porte au peintre, mais dans ce cas la toile fonctionne comme un écran entre eux deux (Vasari, Mignard). Soit la toile ne fonctionne pas comme écran (Raphaël, Giordano) et dans ce cas le peintre prend à sa charge le mouvement de la torsion pour rétablir cette dissociation de l'œil et de la main que nous évoquions plus haut. Il n'a donc le choix qu'entre ne pas voir (écran) ou être dissocié de lui-même (torsion). C'est la structure la plus générale de l'impossible de l'acte de peindre, à supposer que le peintre respecte les lois de la perspective. Nous avons vu que l'apparition dans le nuage déjà mettait ces règles en péril, puisqu'elle revenait subvertir - à l'intérieur de ce cadre - les valeurs habituelles de l'articulation entre la figure et le fond.

Or, quelle que soit la manière dont le peintre se présentera ou que la Vierge apparaîtra dans le tableau (mais notamment de face), jamais dans la toile que le peintre peindra elle ne pourra apparaître autrement que de face ; éventuellement nous ne la verrons pas, mais c'est

²¹⁴Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.

rarissime. Dans ce cas, c'est le tableau peint qui prendra en charge le mouvement de la torsion. Sur ce point il nous faut être extrêmement précis : cela signifie que - à l'extrême limite - le tableau peint ne nous apparaîtra plus que de profil, nous n'en verrons quasiment plus que la tranche (le cadre), mais le tableau continuera à représenter une Vierge de face. En toute rigueur en effet, pour que la Vierge apparaisse de face, et que dans le tableau que le peintre peint elle nous apparaisse également de face, il faudrait que le peintre nous apparaisse de dos. C'est quasiment impossible.

C'est très exactement le dilemme que refuse la xylographie anonyme conservée au Feldhaus Archiv et datée de 1513 (Fig.44) où les visages des trois protagonistes (la vierge de l'apparition, la vierge peinte, et le peintre) nous apparaissent de face. L'effet « écran » étant ici éliminé par la superposition verticale de l'apparition et de l'image peinte, tout se joue donc dans une triple torsion endossée par le peintre. Son siège est perpendiculaire à son chevalet ; son regard est perpendiculaire à l'orientation de son visage, et son œil ignore sa main. Chez Jules Ziegler (Fig.45) pour que la Vierge continue à apparaître de face et que l'œil cesse d'ignorer la main, le peintre et le tableau qu'il peint nous apparaissent de profil bien que sur le tableau la Vierge apparaisse de face. Dans ce cas, et quand le peintre regarde son modèle, il nous tourne le dos, mais le cas ne se présente pas.

À l'extrême limite - mais avec Castiglione c'est un des rares exemples que nous connaissions (Fig.68) - pour que le peintre nous apparaisse de face et que la toile qu'il peint ne fasse pas écran entre lui et nous, celle-ci nous est présentée de profil sur la droite, et la Vierge de profil sur la gauche. La torsion est maximale puisque regardant la Vierge tout en continuant à peindre, une rotation de 180° est nécessaire entre l'œil du peintre et sa main. Dans l'intervalle toutes les stratégies intermédiaires étaient concevables : essayons de montrer que toutes tentent de trouver un compromis entre l'effet écran, la dissociation du peintre (œil / main) et la logique du face/profil. Chaque fois le sujet était en jeu, mais jamais le même. Commençons par les contraintes qu'exerce sur la figure l'effet « écran ».

Sous cet angle - et sauf exception - jamais la Vierge ne peut nous apparaître de face, pas plus d'ailleurs que le peintre. Lorsque la vierge apparaît de face, le tableau prend le risque de disparaître (Burgmaier, Spranger) ; lorsque c'est le peintre, la dissociation est maximale (Castiglione). Si à nos yeux (de spectateur) le « profil à profil » est la règle la plus générale, dans ce cas les deux protagonistes se trouvent « face à face » l'un de l'autre, même si le risque d'écran est alors maximal (Giordano, Coter, Blondeel) et que la seule manière de le contourner consiste à accepter la dissociation (Vasari, Mignard). Dans tous les cas, signe que nous touchons au réel, cela « laisse à désirer », et le moment est sans doute venu de relier tous ces fils. Cennino Cennini qui assignait à la peinture « *d'essayer de prouver que ce qui n'est pas, est* » se situe probablement au cœur de la difficulté qui nous préoccupe.

*

On connaît les analyses de Meyer Schapiro concernant le « *face et profil comme formes symboliques* » que l'on résumera en quelques mots : tourné vers l'intérieur de la toile, le visage de profil d'une figure quelconque correspondrait « approximativement » à la forme grammaticale du « il » alors que, tourné de face vers le spectateur, il correspondrait « *au rôle du « je » dans le langage, associé au « tu » qui en est le complément obligé* »²¹⁵. Cette analyse est uniquement conduite « du point de vue du spectateur » mais, suggérant des voies de

²¹⁵ Meyer Schapiro, Les Mots et les Images, op. cit. p. 95.

passage de l'image vers la parole, et de l'intérieur de la toile vers son extérieur, à nos yeux elle est extrêmement précieuse. Pourquoi ne pas tenter de la généraliser et de l'étendre ? Cela consisterait à en reconnaître la validité non seulement pour le spectateur, mais également pour n'importe quelle autre figure à l'intérieur du tableau, y compris celles qui se situeraient à l'intérieur du « tableau dans le tableau » mais à condition ici de systématiser la logique des variations de plans.

Sur un autre registre, Chastel observe que, dans le cadre des conventions « naturalistes » de la peinture, il n'y a que trois manières d'ouvrir un espace intérieur : le miroir, la baie donnant sur un paysage et le tableau peint dans le tableau. Avec saint Luc peignant la Vierge, nous sommes donc dans ce dernier cas de figure et ces trois possibilités - nous l'avons vu - peuvent même se cumuler et se combiner. Mais pourquoi ne considère-t-il pas le face à face avec le spectateur de l'une quelconque des figures du tableau comme une « ouverture sur l'extérieur » ? Serait-ce parce qu'il lui faudrait - dans ce cas - introduire l'hypothèse ruineuse à ses yeux d'une analogie avec la parole ? Laissons de côté les stratégies de « fermeture » dans le cadre des conventions naturalistes, lesquelles ne correspondent pas forcément à l'effacement des éléments d'ouverture. Laissons également de côté les caractéristiques d'un espace qui ne correspondrait pas à ces conventions ; mais comment ignorer que « l'apparition » constitue - dans le cadre de ces conventions - une ouverture sur un cadre qui justement n'y correspond pas ? Or il n'y a pas transitivité de l'un à l'autre : dans la toile peinte, une « apparition » devra toujours se transformer en « présence réelle » sans que le contraire soit vrai. Dans ce cas, loin d'ouvrir l'espace intérieur du tableau, le « tableau dans le tableau » referme le « tableau » sur lui-même en le dédoublant, éventuellement à l'infini. C'est très exactement là d'ailleurs - à l'intérieur de la toile - que se noue la question de son origine et de son terme, comme origine et terme du désir (mais de qui ?) dont elle se soutient. Mais au point où nous en sommes comment parler du désir de quiconque - et surtout pas du désir du peintre - sans avoir à considérer qu'il est toujours divisé par la figure de l'autre, y compris et surtout lorsqu'il n'en dit pas un mot ? C'est simple : le peintre baisse désormais les yeux après avoir tenté de soutenir le regard.

*

Nous pouvons maintenant revenir sur tous ces cas de figure. Sauf cas exceptionnel (anamorphoses) jamais le spectateur n'aura à se retrouver - si l'on peut dire - de profil face à la toile. Il lui faudra toujours faire face, en quête du regard de quelqu'un qu'il ne croisera que de manière rarissime. Notons cependant que certaines figures frontales - à condition qu'elles nous regardent - paraissent fréquemment nous suivre dans nos déplacements latéraux si bien que la position frontale du spectateur devant le tableau n'est pas forcément requise. Pline, et d'autres après lui, signalent le phénomène qui - du coup - ne fait qu'accentuer ce que nous voulons souligner ici²¹⁶. Dans la séquence qui nous intéresse, cela se produira rarement. Que le peintre ait quelqu'un d'autre à regarder nous le concevons assez facilement, quoi qu'il arrive qu'il nous regarde, mais dans ce cas le modèle aura disparu et il s'agira d'un autoportrait, signe que nous pourrions toucher juste ; nous y viendrons à propos de Frans Floris. Cela n'excluait pas que la Vierge ait pu le faire, mais jamais elle ne le fera et - au regard de la Vierge - nous ne connaissons que deux exceptions : les deux toiles de van Heemskerck (1532). Restons dans le cas le plus général.

Cela voudrait-il dire que dans le tableau aucun des personnages ne postulerait à la fonction du « Je » que seul le spectateur pourrait lui concéder, et que lui-même serait relégué à la fonction impersonnelle du « il » dont personne dans le tableau ne se préoccuperait ?

²¹⁶ Pline, Histoire naturelle, livre 35

Généralement de profil, et plus rarement de trois quarts, le peintre - nous l'avons vu - regarde la Vierge ou regarde ce qu'il fait. Il ne peut faire les deux, mais il ne fait rien d'autre. Oublions momentanément la présence d'autres personnages et ne pensons pas trop rapidement que le peintre se désintéresse du spectateur.

Seule la Vierge peut faire face au spectateur, encore ne le fait-elle qu'en baissant les yeux et soit elle le fait directement en tant que modèle, soit indirectement - c'est à dire depuis l'intérieur même de la toile peinte - mais, dans ce qui se donne pour le « réel », les deux possibilités ne sont pas compatibles. Face à nous, la Vierge systématiquement s'efface à quoi nous voyons qu'une représentation « de face » qui ne serait pas soutenue par un regard ne saurait suffire à conclure : dans ce cas, elle baissera les yeux sur l'enfant (Van der Weyden, Borneman, Burgmaier, Gossaert, Coecke, Baegert), elle regardera du côté opposé à lui (Giordano), portera son regard sur un fruit (Bouts), vers le sol (Blondeel) etc. et généralement le peintre nous apparaîtra de profil. Il ne faudrait pas croire que la Vierge à l'enfant, systématiquement baisse les yeux et évite de nous regarder. Dans le dernier chapitre nous évoquerons toute une série de circonstance où - représentée seule - la Vierge à l'enfant nous regardera. Simplement, lorsque le peintre la peint, ce n'est pas le cas : le regard que le peintre porte sur elle semble interdire le regard qu'elle pourrait porter sur nous. Or, que la Vierge - même en baissant les yeux - se présente à nous de face et le peintre de profil, cela devrait impliquer que sur la toile peinte (le tableau dans le tableau) la Vierge nous apparaisse de profil puisque le peintre se présente systématiquement de face, perpendiculairement à la surface qu'il peint. Disons le tout de suite : à nouveau ce n'est jamais le cas. La solution la plus communément adoptée va consister à faire en sorte que - sur le dessin ou sur la toile - la Vierge apparaisse bien de face, mais nous ne verrons le dessin ou la toile... que de profil, compte tenu du fait qu'elle ne pouvait pas apparaître de face, tout en étant tenue de le faire. Chaque fois que nous nous trouverons dans ce cas de figure, nous le vérifierons : Baegert, Bouts, Van Heemskerck, Colin de Coter etc. ... et même Van der Weyden.

Présentée face au spectateur, la Vierge aurait pu regarder ce dernier mais dans ce cas, le peintre qui se présentait au spectateur de profil courait le risque que son « modèle » lui échappe. Solution de compromis, au sens où Freud emploie ce terme : le peintre représente la Vierge de face, mais détournant son regard, opération à la fois audacieuse, de provocation et de défi. L'audace consiste en ceci que la Vierge détourne les yeux de son enfant qui naturellement y prétendait. La provocation qu'elle feigne de regarder le vide (rien), et le défi qu'elle regarde un objet (par exemple un fruit) qui fatalement apparaîtra comme le substitut de quelque chose d'autre, que nous ignorerons. Dans la toile de Bouts par exemple (Fig.54) la Vierge tient ce fruit du même geste que celui qui lui permettait d'allaiter son enfant lorsqu'elle en éprouvait le désir, ou que le peintre - à sa place - éprouvait le désir qu'elle le fit. Reste que le peintre accepte que le spectateur arbitre la situation tout en le lui refusant : le modèle lui fait face, mais ne le regarde pas.

A toute situation de compromis il faut un moyen terme. Ce terme, le peintre le refuse au spectateur si le spectateur n'a d'yeux que pour le modèle, et c'est ce que nous avons eu tendance à faire jusqu'à maintenant. Il l'accepte si nous regardons ce qu'il fait : il nous faut donc y venir. Or là, non seulement le peintre s'autorise toutes les audaces - puisqu'il représente de face quelqu'un qui lui apparaît de profil - mais il a l'air de nous indiquer que - en dépit du réel - la place qu'il occupe et celle que nous occupons pourraient être interchangeable puisque nous verrions le modèle sous le même angle, bien que nous n'occupions pas la même place. C'est un tour de force puisque le peintre prend ses distances simultanément avec le modèle et avec le spectateur, pour se rapprocher à la fois de l'un et de

l'autre et que - pour y parvenir - il n'hésite pas à compromettre l'imaginaire, pour mieux toucher au réel.

Au cœur de cette situation (La Vierge de face - le peintre de profil) le symptôme se condense sur une double impossibilité ; à ses franges il est reconduit, mais par déplacement d'indications. Avant d'en venir à l'exception (Van Heemskerck) signalons les trois possibilités les plus caractéristiques : toutes s'articulent autour d'un effacement progressif de la toile peinte. Chez Lancelot Blondeel (Fig.41) tout comme chez Peter Coecke (Fig.55) la Vierge se présente bien à nous de face en baissant les yeux, sur le même plan d'égalité donc que le peintre qui nous apparaît de profil, mais ici l'écran que la toile peinte dresse entre le peintre et son modèle est maximal et la sanction est immédiate : chez Blondeel la toile peinte reste vide ; chez Peter Coecke elle a pivoté sur elle-même et nous n'en voyons plus que l'envers. Cet effacement de la toile peinte dont nous ne voyons plus que l'envers, ne va pas elle-même sans poser de difficultés : sur l'un des pôles - comme chez Sprangler par exemple (Fig.33) - l'envers de la toile s'interpose entre nous et la Vierge qu'elle dissimule en partie et le peintre passe au premier plan. Chez Burgmaier (Fig.x) en revanche, l'envers de la toile s'interpose entre la Vierge et le peintre qu'en partie elle dissimule, mais le peintre passe à l'arrière-plan, et la Vierge au premier. La contrepartie de cette translation est que dans ce cas, sur la toile que nous ne voyons pas, l'enfant devrait apparaître de dos ce qui à nouveau est impossible et c'est pratiquement la seule fois où nous nous trouvons en extérieur.

Avec Jules Ziegler (Fig.45) - mais il est vrai que nous sommes dans un contexte « d'apparition » - la Vierge nous apparaît de face installée sur un nuage dans les hauteurs de la toile et elle baisse les yeux sur le peintre qui, debout face à la toile qu'il peint, nous apparaît de profil. Sur la toile peinte, qui nous apparaît de profil, la Vierge apparaît bien de face, conformément à la situation et entre le modèle et la toile on oscille donc dans l'espace d'un double « face à face » entre le peintre et son modèle d'un côté, le peintre et la toile peinte de l'autre. Seule « l'apparition » en permettant à la Vierge de surplomber la scène rend cette situation possible mais il suffirait que la Vierge abandonne son nuage et se situe de plein pied avec le peintre, pour qu'elle disparaisse derrière lui. Sans aller jusque-là, imaginons simplement qu'elle nous regarde, alors - dans la toile peinte - son regard passerait très largement au-dessus de la tête du peintre, et c'est impossible également.

Jusqu'à maintenant, tout se passe comme si le spectateur interdisait le face à face du peintre avec son modèle et que celui-ci n'avait le choix qu'entre l'interdire à son tour au spectateur (de face la Vierge détourne son regard ou baisse les yeux), le rétablir dans la toile qu'il peint (elle lui apparaît de profil, il la représente de face) ou effacer dans la toile les traces de ce dilemme (la toile reste vide ou alors nous n'en voyons plus que l'envers). Le peintre tutoie la toile qu'il peint, exclusivement ; le modèle refuse la « première personne » et le spectateur est divisé dans une fonction de tiers impersonnel (il) à la fois supposé présent et absent. Seul, nous le verrons, Van Heemskerck échappe à ce schéma.

*

Nous l'avons vu, l'apparition avait justement pour fonction d'inverser ce schéma en instaurant entre le peintre et son modèle un « face à face » que rehaussait l'exigence des « yeux dans les yeux ». L'un et l'autre nous apparaissaient donc de profil mais étaient, l'un vis-à-vis de l'autre, à « tu et à toi ». De ce dialogue muet nous étions donc exclus, mais il nous revenait d'en percevoir l'écho - dans le tableau dans le tableau - où la Vierge « normalement » apparaissait de face. Cette normalité dans ce cas ne faisait que restituer ce que « dans le réel » le peintre voyait, avec ce paradoxe que la Vierge n'appartenait plus au

réel puisqu'il s'agissait d'une « vision ». Dans ce cas et sauf exception (Gossaert) le peintre ne regardait plus sa toile mais son modèle, qu'il fixait du regard. Or cela - en toute rigueur - n'aurait jamais dû se produire. Passe encore que le peintre et son modèle puissent nous ignorer et que la Vierge ne revienne vers nous que par l'intermédiaire de la seule toile peinte ; encore ne revient-elle pas vraiment puisque à nouveau elle baisse les yeux quel que soit le degré d'achèvement de l'oeuvre. Et en effet c'est là que tout se joue. Dans le réel de l'apparition (le tableau), la Vierge regarde le peintre, mais elle le regarde « de haut » si bien qu'ils peuvent se fixer, alors que dans son imaginaire (le tableau dans le tableau) - lequel nous est destiné - elle baissera les yeux, alors qu'elle devrait continuer à regarder le peintre. C'est extrêmement net chez Vasari, chez Luca Giordano (Brest), chez Mignard et même chez le pseudo-Raphaël bien que dans ce cas la disposition des deux protagonistes et la quasi-ignorance dans laquelle le peintre tient ce qu'il esquisse fassent que le réel de l'apparition et l'imaginaire de la toile peinte se chevauchent : l'un vient quasiment empiéter sur l'autre.

Du début à la fin il aura donc fallu que la vierge baisse les yeux et que le peintre écarquille les siens, mais l'apparition aura permis au peintre qu'elle les baisse sur lui sans les baisser sur nous, sur quoi nous fermons les nôtres. Comme l'observe Schapiro « *le contraste comme tel compte plus que la valeur assignée à chaque terme de la paire ; ce qui importe c'est la différence de rang exprimée par une relation distincte au spectateur* »²¹⁷. Or cette « différence » de rang joue aussi bien entre la Vierge et le peintre, qu'entre le peintre et le spectateur, et donc entre la Vierge et le spectateur. La place du spectateur étant supposée immuable, elle s'exprime donc dans le tableau par des effets de « plein pied », de regard plongeant ou de contre-plongée, de premier ou d'arrière plan que le « tableau dans le tableau » répercute ou non à notre adresse. Jusqu'à maintenant jamais le peintre ne nous a regardé de face et dans les yeux. Il est donc temps d'y venir et de retrouver le Sujet, mais par un autre biais.

²¹⁷ Meyer Schapiro, op. cit. p.110.

Chapitre cinq

Autoportraits de l'artiste en Saint Luc peignant la Vierge

Nous avons vu que la question du sujet venait affleurer dans l'alternance face/profil. Il nous faut la retrouver ici mais pour ainsi dire frontalement lorsque Saint Luc peignant la Vierge se donne comme un autoportrait et que donc l'hypothèse d'une identification du peintre à saint Luc est la plus probable. C'est peut-être là que la question de la ressemblance et du rapport de l'image à l'écriture se pose avec le plus d'acuité, et nous retrouvons El Gréco au cœur de la tourmente (§1). Nous y rencontrons également la femme-peintre dont le rapport à l'écriture et à sa propre image pourrait bien inverser les indications que nous avons recueillies antérieurement et c'est sur ce registre que se manifeste la différence des sexes comme objet premier de ce qui, incroyablement, s'offre au regard (§2).

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 »²¹⁸. L'argument du trait « fortement individualisé » n'est pas déterminant - d'où l'hésitation - mais il touche au plus juste en

²¹⁸ Anne Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987. p. 125

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 à 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'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 âge - que de savoir à quoi s'en tenir sur les apparences de la Vierge. Comme l'indique Baxandall, « en dépit de portraits putatifs par saint Luc, il était de tradition de débattre de son apparence »²¹⁹. La question est d'autant plus préoccupante qu'un double risque y est associé : celui d'une confusion toujours possible les 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 : « 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 Enée, 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 Vénus »²²⁰. Notons bien de quelle manière 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, 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 »²²¹. 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 Calliste²²² 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 l'huile, les sourcils noirs arqués discrètement, le nez allongé, les

²¹⁹ Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 91.

²²⁰ *Esto imago Dei genitricis*, cité par de Bruynes, *Etudes d'esthétique médiévale*, De Tempel, Brugges, 1946, t1, p. 283.

²²¹ 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.

²²² 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.

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 grâce »²²³. Or, Nicéphore Calliste ne fait que reproduire « mots pour mots » la description qu'en donnait Epiphane²²⁴ quatre siècles plus tôt, et que reproduira Molanus trois siècle plus tard²²⁵.

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 » des peintres 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 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 auront imposé le nimbe autour de la tête des saints comme signe distinctif de leur sainteté²²⁶. 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

²²³ Nicéphore Calliste, Histoire ecclésiastique, 1. II, chap. 43. PG 145, col. 815c-818a

²²⁴ Epiphane, surnommé le scolastique, dénomination qui signifiait alors juriconsulte, 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, cf : PG 120, 192c-193a. Mingarelli qui édite ce texte en 1783, le datait de 1015 (PG 120, col. 179)

²²⁵ Molanus, Traité des saintes images, Paris, Ed. du Cerf, 1996, livre II, chap. 56. p. 287.

²²⁶ Julius von Schlosser, La littérature artistique, Paris, Flammarion, 1996, p. 53.

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 »²²⁷ - on pourrait presque rajouter « se peint en train de se peindre », et nous aurions le 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 Schapiro consacrait en son temps aux positions de « face et profil comme formes symboliques », lequel n'aura probablement pas rencontré tout l'écho qu'il méritait²²⁸. Parler alors de « forme symbolique », cela faisait référence au travail magistral d'Erwin Panofski sur la perspective²²⁹. On connaît la ligne directrice de l'article de Schapiro : « 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 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 obligé »²³⁰. Nous avons là une tentative assez radicale pour rechercher, à l'intérieur de la peinture puis entre la toile et son spectateur, l'équivalent

²²⁷ Baxandall, *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

²²⁸ Meyer Schapiro, *face et profil comme formes symboliques*, in *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, pp. 93-123

²²⁹ Erwin Panofski, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. Guy Ballangé, Paris, ed. de Minuit, 1976

²³⁰ Meyer Schapiro, *op. cit.* p. 95

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 »²³¹. Contre une logique des « qualités propres », il faisait prévaloir une logique de « positionnement » : « le contraste comme tel, compte plus que la valeur assignée à chaque terme de la paire »²³². 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 »²³³. 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 »²³⁴. 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.

Une double impossibilité.

Dans l’autoportrait de Johannès 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 apparaît l’image qui se réfléchit dans le miroir, par translation pure et simple d’un visage à l’autre. Or cette translation n’est qu’apparente : 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 qui apparaît 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 apparaît 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 peigne comme étant peint par quelqu’un d’autre que lui, 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

²³¹ Meyer Schapiro, op. cit. p.120

²³² Meyer Schapiro, op. cit. p.110

²³³ Meyer Schapiro, op. cit. p.107

²³⁴ Meyer Schapiro, op. cit. p.114

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 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 refusés 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 (oedipiennes ?) 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, et enfin les confronter tous les trois à l'autoportrait de Sofonisba Anguissola 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 conservé 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 même 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 »²³⁵. 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 avoir laissé une trace, dans son prolongement exact.

Aucune indication n'étant donnée sur le livre, nous supposerons 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 le 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 retient 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

²³⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Puf, 1960 (Le Gréco).

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'Etampes, neveu de Philippe le Bon, commanda, en 1454, trois copies à Petrus Christus. Trois années plus tard, le chapitre commandait douze copies à Hayne, peintre bruxellois travaillant à Valenciennes. Un petit tableau (24 x 20) du métropolitain 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 préoccupe ici, il est remarquable que toute trace, même allusive à la chose écrite ait été effacé. 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, et le baiser à l'enfant un réflexe de mère.

Dernier point, si pour faire son autoportrait, Sofonisba fait face au miroir qui donc occupe la place que le spectateur occupe aujourd'hui, non seulement c'est dans le spectateur qu'elle se reconnaît, mais la manière dont le tableau progresse, 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 (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 peigne 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 »²³⁶. 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 ait 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 dérobade. Le peintre apparaît bien, et il s'agit bien d'un autoportrait, mais il apparaît sous les traits de l'apprenti ou du 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 de l'écritoire avec le 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 »²³⁷. 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'écritoire. 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 totalement s'y oppose tout en permettant d'y revenir. Il faudrait pour s'en convaincre aborder le foisonnement des détails. Evoquons 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 ; les feuilles de papier - mais

²³⁶ Anne Marie Lecoq, op. cit. La peinture dans la peinture, p. 76.

²³⁷ La toile de Floris (1556) se trouvait dans « l'ancienne chambre des peintres » de Anvers où le visage de Luc représentait celui de Pieter Aertsz. Cf. Stoichita, L'instauration du tableau, Genève, Droz, 1999, p. 17-27.

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 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 aura été le seul type d'image à associer aussi étroitement un texte à une image de manière toujours strictement biunivoque²³⁸. 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 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

²³⁸ Sur ce point, cf : Henkel (A.) & Schöne (A.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

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 dérobaît ? 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 Régnier 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 qui aura prévalu de la sainte la représente nous présentant ses yeux arrachés posés dans un plateau, ou sur une coupe d'argent. Or le motif n'apparaît guère avant la fin du quatorzième 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 martyr (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 violé 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 et 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 Lucia se serait arraché elle-même les yeux pour les envoyer à son prétendant et qu'ils eussent 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. Lucia commence par demander à sa mère de croire à ce qu'elle entend (lecture des évangiles) 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.

A 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 regarde, 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 aura servi 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 dénegation 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 - 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'autre 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, aura 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, carrément 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 XVII^e 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 manière - 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 comparable, El Gréco ne fait pas que nous proposer un autoportrait dissimulé sous le portrait du saint auquel sa corporation aura 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'aura 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'aura 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'aura 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 peintre : Timarété « fille de Micon », Irène (Eiréné) « fille de Cratinus », Aristarété « fille de Néarchus », mais c'est sur Iaia qu'il s'attarde le plus longuement : « Iaia, 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... »²³⁹. Une vierge, une vieille, un autoportrait et rien d'autre. Chez Plin, les femmes peintres constituent une exception, elles n'ont que des prénoms et toutes sont « filles de peintre » ; 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 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 », consiste 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 El 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 par ce qu'il fait corps avec l'acte de peindre. Le peintre dit avec son corps quelque chose que sa bouche se refuse à articuler. C'est sa composante hystérique.

Que veut montrer la femme ?

Au début du quinzième 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 réunissait 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 »²⁴⁰. 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

²³⁹ Plin, Histoire naturelle, Livre XXXV, chap. XL.

²⁴⁰ Emmanuel Lévinas, Totalité et infini, essai sur l'extériorité, Le livre de poche, n°4120, 1994, p.235

miroir tandis que, de l'autre, Tamar peint derrière son chevalet un portrait de la Vierge à l'enfant, et 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 (Tamar), 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 Tamar est accompagnée du broyeur de couleurs 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 »²⁴¹. 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 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 »²⁴². 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 castration²⁴³.

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 oeil, et cet oeil 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 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 puisse s'identifier de manière satisfaisante, qu'en attendant la sanction de l'autre. 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

²⁴¹ Boccace, *Les dames de renom*, Paris, BN (1360) et Paris, Ombres, 1998.

²⁴² Pierre Legendre, *Dieu au miroir, Leçons III, Etude sur l'institution des images* Paris, Fayard, 1994 p. 67

²⁴³ Jean Clavreul, *Identification et complexe de castration*, in : *L'inconscient*, Paris, Puf, juillet 1968, pp. 67-97.

« identification est sans doute un terme qui doit s'opposer à ressemblance ou imitation »²⁴⁴ 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 ? 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 ».

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 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 du 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 aura 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 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

²⁴⁴ Jean Clavreuil, op. cit. p. 94.

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 certain 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 son succès. Depuis l'Antiquité, c'est la formule la plus générale pour en désigner la perfection²⁴⁵, 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 »²⁴⁶ 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.

Lieu commun d'un désir féminin qui ferait que tout ait 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 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) conjoint à une « double face » (première personne divisée). Or, Tamar (Fig.9) pourrait bien inverser ce schéma, tout en le reconduisant.

*

²⁴⁵ « Il ne lui manque que la parole ». Cf, Ernst Kris & Otto Kurz, L'image de l'artiste, Légende, mythe et magie, Paris, Ed. Rivages, 1979.

²⁴⁶ Augustin, Sur la Trinité, XV,9,16, cité par Pierre Legendre, op. cit. p. 128.

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 parle Françoise Dolto « qui nous faisant prendre nous-mêmes comme objet relais en l'absence d'autrui »²⁴⁷ l'image qu'elle nous donnerait de la Vierge ne serait 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 ressemblance ? 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 Vierge²⁴⁸, 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 phallus²⁴⁹. 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 Schapiro : 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.

²⁴⁷ Françoise Dolto, *Sexualité féminine, libido, érotisme, frigidité*, Paris, Scarabee & Co / AM Metaille, 1983 p. 203.

²⁴⁸ C'est le moment ici de rappeler le mot de Plinie à propos de laia de Cyzique : « elle resta toujours vierge » nous dit-il.

²⁴⁹ 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. France Quéré, *Maris*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

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 de conclure mais quelque chose cloche, et d'abord d'une miniature à l'autre. Mais 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 manoeuvres 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 oeuvres 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 »²⁵⁰ 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 féminité. 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 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 aux 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. 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. Or, et à condition d'en souligner toutes les médiations intermédiaires, la jonction devrait s'opérer là où ces deux exigences se rejoignent et où ces deux tableaux n'en feraient plus qu'un seul : très exactement le cas chez Sofonisba Anguissola.

²⁵⁰ Evangile selon saint Mathieu, Mt 1,3.

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. 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 du 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 »²⁵¹ 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 saussurien²⁵². 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 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.

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.

²⁵¹ Scilicet, n°5, p.97.

²⁵² Jean Wahl, Introduction au discours du tableau, Paris, Seuil, 1996.

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, au risque de s'y perdre ?

transition

« distinction qui en dit long sur le rôle des yeux dans le sentiment du corps et de la personne » (Meyer Schapiro, op. cit. p.109)

« le visage de face est parfois aveugle, masque schématique tourné vers le spectateur, mais dépourvu de regard qui le pénètre » (Meyer Schapiro, op. cit. p. 120)

Chapitre six.

Espaces dérivés, présence du tiers et répétition.

Arrière-salle et autres espaces connexes.

Nous avons vu comment le saint Luc de Van der Weyden (Fig.23) prenait le contre-pied de la Vierge au chancelier Rolin de Van Eyck (Fig.34) que pratiquement il inversait autour de la substitution du dessin au livre sur l'axe gauche droite de l'image. Dans ce cas, un traitement globalement identique de l'espace se chargeait de la dissociation de la lecture et du dessin, de la femme et de l'homme puis du lecteur et du peintre, et la stratégie pouvait paraître simple : aux « figures » près, on traitait l'espace principal dans les mêmes termes. Comparons donc à nouveau le tableau de Van der Weyden avec celui de Van Eyck : la tripartition du premier (espace intérieur - hortus conclusus - paysage fluvial) correspond à la tripartition du second qui en reprend l'ordonnance d'ensemble. Dans l'un et l'autre cas, l'ouverture centrale donnant sur un paysage extérieur est divisée en trois par une triple arcature, à la fois symbole générique unitaire de la peinture (la fenêtre ouverte sur le monde) et symbole particulier de sa double division par la lettre (lecture vs dessin).

Cependant chez Van der Weyden - et contrairement à Van Eyck - un quatrième espace dérivé et subalterne tente de faire prévaloir ses droits : l'arrière-salle. Ni espace intérieur principal (la salle), ni espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur (le jardin) ni espace extérieur secondaire (le paysage fluvial), mais à l'articulation des trois, l'arrière-salle recueille ce qui au regard des trois autres apparaît désormais comme étant « de trop », compte tenu de ce déplacement et du nouveau régime pictural de la représentation : le bœuf et le livre ouvert. L'apprenti ou le broyeur de couleurs ne sont pas encore là : oublions les, nous les retrouverons par la suite. Là, dans l'espace flamand, et jusqu'à Maerten de Vos compris qui en marque le terme (1602), un mouvement étrange se met en place : celui d'une clôture et d'une homogénéisation progressive de l'espace. Cela va de pair - nous l'avons suggéré - avec l'effacement du bœuf. L'intérêt - et cet aspect nous retiendra ici - est que ce mouvement aille également de pair avec une raréfaction de la trace écrite. Bien évidemment - et contrairement au bœuf - la trace de la chose écrite ne disparaîtra jamais complètement, et c'est ce qui en fait l'intérêt. Tout se passe en somme comme si, à partir de l'arrière-salle qui en dictait le mouvement, le seul traitement de l'espace global régissait l'effacement de l'inscription. Or, lorsque l'espace sera entièrement clos et homogène, lorsque l'arrière salle aura disparu et avec elle le jardin ou le paysage d'arrière-plan (Maerten de Vos), le livre ouvert reviendra et avec lui le bœuf. Avant cela nous aurons la série remarquablement homogène des Saints Luc flamands de la fin du XVe siècle.



Dirk Bouts (Fig.54) reprend toutes les indications de Van der Weyden - pratiquement mot pour mot ou « trait pour trait » - mais il les déplace imperceptiblement. Saint Luc dessine encore, mais c'est la dernière fois ; la disposition des protagonistes est quasiment identique et le traitement de l'espace comparable, sauf qu'entre l'espace intérieur et le paysage d'arrière-plan, le jardin clôt a disparu. Une barrière saute, en même temps que les personnages qui l'occupaient, se traduisant par un gain d'espace intérieur, que vient combler un divan où sont disposés des coussins. La contrepartie de ce gain est que l'ouverture donnant sur le paysage extérieur s'est rétrécie. Elle est toujours divisée en trois par une triple colonnade, mais la troisième arcature - sur la gauche - a été réduite au tiers. Il s'agit toujours d'un paysage fluvial mais, alors que chez Van der Weyden le fleuve était perpendiculaire à la surface peinte, dans ce cas il lui est parallèle. Du reste, ce n'est pas là que les choses se jouent, mais précisément dans l'arrière-salle.

En effet, dans cette arrière-salle - toujours située sur la droite - le bœuf a disparu et le livre a été remplacé par un portrait peint de la Vierge ; cette absence du livre - si l'on peut dire - est à peu près la seule trace qu'il aura laissée. Il brille en somme par son absence et par le fait qu'en cet endroit bien précis - strictement identique à celui que Van der Weyden avait peint - le tableau soit venu le remplacer. Lorne Campbell - uniquement attentive à l'opposition créée entre le dessin que le peintre est en train de réaliser et la toile peinte qui dans cette arrière-salle repose sur un chevalet - l'interprète dans un sens « réaliste » comme un document concernant la manière de travailler des peintres : « *On suppose en général que la plupart des peintres commençaient leur travail sur un portrait peint, par un dessin détaillé du modèle. Ils pouvaient alors exécuter la peinture sans infliger au modèle de nombreuses séances de pose, voire aucune autre. Cette théorie est confirmée par diverses représentations de « saint Luc dessinant la vierge », celle d'un disciple de Dierick Bouts par exemple, où l'on voit, au fond à droite, le tableau inachevé sur un chevalet ; la tête de la vierge, laissée en blanc, sera apparemment terminée d'après le dessin à la pointe de métal que fait le saint. On ne peut certifier que les artistes montraient saint Luc utilisant les mêmes méthodes qu'eux, mais la chose est vraisemblable* »²⁵³. D'un strict point de vue « réaliste » et même si dans l'arrière-salle la tête de la Vierge - en effet - a été réservée en blanc, comment imaginer que le dessin puisse succéder à l'usage des couleurs ? La seule manière de le concevoir consisterait à admettre que le peintre « prend des notes » - des indications de nuances ou de teintes - dont il fera usage ensuite, face à la toile. Deuxième trace d'écriture - hypothétique il est vrai - mais qu'il ne fallait pas négliger.

Cet espace va subir une double transformation. D'un côté (Peter Coecke, Colin de Coter, Gossaert) l'ouverture centrale donnant sur un paysage extérieur tend à devenir autonome, et il ne s'agit plus que d'une échappée unique qui insensiblement se rétrécit. Même si le paysage extérieur se diversifie, l'arrière-salle disparaît et l'espace principal se referme sur lui-même. D'un autre côté (Baegert, Maître du retable des Augustin) les ouvertures se latéralisent sur la gauche et sur la droite, l'image pivote autour d'un axe central constitué par du bâti et, même si le frein qui s'oppose à l'enfermement est indéniable, le résultat finalement en est identique : ce ne sont plus que dans les chicanes du bâti qu'il nous faut rechercher la trace de la lettre, de l'inscription, ou de quelque chose qui évoquerait encore la mémoire d'une écriture. Tant que l'espace ne se sera pas entièrement replié sur lui-même (Heemskerck,

²⁵³ Lorne Campbell, *Portraits de la renaissance*, p. 166 et fig 182 p. 168.

De Vos) la lettre ne cessera pas de s'effacer tout en résistant à cet effacement. Allons d'une extrémité à l'autre.

Avec Peter Coecke (Fig.55), le cintre supérieur du tableau épouse la voûte cintrée de l'ouverture centrale autour de laquelle il se construit - reproduisant la forme du tableau qu'il est en train de peindre - mais, de manière étrange, elle ouvre sur un paysage de fortifications, de pièces d'artillerie et de camp militaire. La tentation d'une ouverture centrale unique déjà là se manifeste, mais elle aménage encore - sur les bords latéraux droit et gauche - des ouvertures intéressantes, de part et d'autre d'une enfilade d'arcatures à pilastres. Sur la droite, derrière la Vierge, ce qui n'est déjà plus qu'une petite fenêtre donne toujours sur les fortifications tandis que sur la gauche, ce qui maintenant tient lieu d'arrière-salle - puisque nous y trouvons le broyeur de couleurs - ouvre plus largement encore sur le paysage. Une pomme est posée sur le rebord de la fenêtre de droite. Un promenoir semble même encore séparer le paysage extérieur de l'espace intérieur en partie délabré ou à l'abandon d'où surgit d'ailleurs, à hauteur du visage de la Vierge, un personnage improbable. En termes de composition nous ne sommes pas si éloignés de Van der Weyden même si la contrepartie de cette ouverture est la quasi-cécité du peintre que confirme ici le fait que nous ne voyons pas plus ce qu'il peint, que lui-même ne voit son modèle. Un livre ouvert repose sur la banquette entre le peintre et son modèle renvoyant probablement à la traduction par Peter Coecke de cinq des huit *Livres d'architecture* de l'architecte et théoricien italien Sebastiano Serlio. Nous pouvions nous y attendre, comme nous pouvions nous attendre à une mention même discrète du boeuf. Il n'apparaît pas au premier coup d'œil, mais sa tête surgit finalement, strictement encadrée par le soubassement du chevalet sur lequel travaille le peintre, juste en dessous donc de l'image de la Vierge. Agnès Minazzoli a probablement raison de souligner cette « tension » du peintre et son « effort d'application » de telle sorte que si nous pouvions voir ce qu'il fait, sans doute n'apparaîtrait-il pas qu'il s'agit d'une « *figure projetée d'une image mentale* »²⁵⁴. Ce dont la présence du livre - en espace ouvert - pourrait témoigner.

Nous avons vu qu'avec Colin de Coter (Fig.38), l'espace intérieur s'était considérablement amenuisé de même que l'ouverture centrale donnant sur l'extérieur où toutefois le jardin clôt avait été maintenu : espace intermédiaire où nous avons vu que Joseph avait pris place. Il s'agissait toujours d'un paysage fluvial, mais l'arrière-salle avait été sacrifiée. En revanche c'était là - juste au-dessus de la tête du peintre - que s'étaient réfugiés les signes qui ici nous intéressent : le livre ouvert sur une étagère et, surplombant ce livre, une sorte de petit phylactère rempli d'une fine écriture, enroulé sur lui-même dans sa partie inférieure et retenu dans la tranche d'un livre sur lequel reposait un petit miroir convexe. Notons encore la signature du peintre dans les replis du manteau de la Vierge. Pour le livre ouvert, il pourrait peut-être s'agir d'un livre de comptes, mais rien n'est moins sûr. Quant au phylactère, nous ne sommes pas parvenus à le déchiffrer et peu importe. La conjonction de ces éléments (livre, lettre, miroir, signature) nous intéresse en liaison - en quelque sorte - avec leur caractère « vestigiel ». Relégués dans le coin de plus reculés de la toile et - dirait-on - « à l'abri des regards », ils témoignent encore du fait que la toile - sinon la tête de celui qui la peint - ne cesse d'être traversé par ce qui la hante : l'articulation du texte sur l'image. Pour ce qui concerne le miroir convexe - et un peu comme dans l'anonyme flamand de Londres (Fig.25) - il sera facile de vérifier qu'il reflète bien l'arrière du crâne du peintre, considérablement gonflé dans l'infime. Quand au livre ouvert posé sur l'étagère inférieure, il suffira de prolonger la ligne de sa tranche pour qu'elle traverse la tête du peintre, et d'accentuer notre effort pour qu'elle aboutisse sur sa palette. Tout cela ne saurait nous laisser

²⁵⁴ Agnès Minazzoli, op. cit. p. 143,144.

indifférent. Ajoutons que l'enfant ici joue (se joue) d'un chapelet et que sur la toile qu'il peint, le peintre occulte totalement l'enfant, sa main ayant pris sa place si bien que - à la jonction du tableau et du tableau peint - la Vierge qui tient la main de l'enfant pourrait tenir celle du peintre.

De même, chez Derick Baegert toute trace d'écriture a bel et bien disparu mais dans un parti pris spatial totalement opposé. Daté des environs de 1485/1490 et signé de son nom, le tableau se trouve aujourd'hui au Westfälisches Landesmuseum für Kunst de Münster (Fig.56). Il s'agit toujours d'un peintre peignant une jeune femme retenant un petit enfant dans ses bras qui lui sert de modèle ; dans la partie gauche de l'image, au premier plan, la mère est assise sur un petit tabouret posé à même le dallage et elle regarde son enfant en baissant les yeux, lequel regarde à l'extérieur de l'image, sur notre gauche. La Vierge et l'enfant sont parfaitement installés dans la réalité et rien n'en signale le caractère incorporel, ni même la sainteté : ni l'un ni l'autre ne portent une auréole. Légèrement en retrait et apparaissant de profil, le peintre est assis sur une chaise face à son chevalet et baisse les yeux vers son modèle qu'il peint sur une toile de petit format, déjà encadrée, et nous pouvons voir ce qu'il fait. Serein, méticuleux et précis le peintre domine son sujet, au moins du regard.

Or ici la scène se situe dans un intérieur bourgeois extrêmement différencié et ouvrant largement sur un extérieur urbain d'où provient la lumière, si bien qu'elle induit un parcours du regard poussant à l'examen des détails et faisant que la scène principale n'en confisque pas l'exclusivité. La complexité du système d'ouverture - fenêtres, portes donnant sur l'extérieur, portes donnant sur l'intérieur etc... - attire notre attention sur ce miroir convexe suspendu à la fenêtre à la perpendiculaire du chevalet, et ménage sur l'envers de la toile en train d'être réalisée une visée que nous n'avions pas d'abord soupçonnée. A suivre ce jeu nuancé d'ouverture, nous tombons sur ce petit personnage - un ange - dans l'arrière-salle de la pièce principale qui pourrait bien être en effet l'assistant du peintre, celui qui broie les pigments et que l'on aura généralement identifié comme tel. Alors que tous les autres éléments ou figures sont puisés au registre du réalisme le plus marqué, c'est le seul être « immatériel » de la toile, les ailes dont il est doté ne laissant planer - si l'on peut dire - aucune équivoque. Tout se passe ici comme si l'écriture disparaissait derrière le foisonnement et la complexité des références à l'image.

À l'étape suivante, avec le Maître du retable des Augustins (Fig.57) cette logique que nous venons d'isoler chez Baegert pourrait prendre un tour nouveau, mais paradoxal cette fois-ci puisque la Vierge y est deux fois interdite au regard. À nouveau le peintre peint, et il ne cessera plus de le faire. Debout derrière son chevalet, penché sur sa toile et le visage se détachant dans l'ouverture d'une fenêtre donnant sur l'extérieur - et que ne divise plus qu'une seule colonnette centrale - toute référence à l'écriture s'est effacée pour ne plus ne questionner que la surface de la toile. Nous retrouverons cette écriture de manière inattendue, mais notons qu'ici l'arrière-salle a disparu. Plus exactement l'espace s'est dissocié de telle sorte que, installé dans la partie droite de l'image et séparé de la Vierge par une porte centrale ouvrant sur la pièce où elle se trouve assise en retrait, le peintre semble peindre un modèle qui échapperait à son regard. Cette impression est soulignée par cette frise gothique en arc diaphragme qui - dans le sommet de l'image - semble nous séparer de l'ensemble de la scène. Elle est renforcée par la manière dont les lignes de fuite de la toile qu'il peint, et même l'orientation du pinceau qu'il tient dans la main, reproduisent sur des plans différents, les lignes de fuite de l'embrasure centrale pour aboutir - au-dessus de l'épaule du peintre - sur ce petit personnage qui traverse l'esplanade en courant. D'une certaine manière, l'ouverture centrale qui isole la Vierge à l'enfant en lui donnant un cadre, fait écran à la vision du peintre,

la toile qu'il peint reproduisant cette logique de l'écran - mais en l'inversant - comme pour conclure, au seuil d'une réflexion entièrement rapatriée sur l'acte de peindre, à son impossibilité, bien que la toile soit terminée, et paradoxalement pour cette raison. Nous en trouverions la confirmation dans le fait que le pinceau que le peintre tient d'une main fait - un peu comme chez Blondeel - avec l'appui main qu'il tient de l'autre, une croix telle qu'elle « rature » toute la surface peinte en prenant appui sur les quatre côtés de la toile. Si on nous accordait cette conclusion, serait-ce trop demander que de la lier à ce que nous avons désigné plus haut comme un « *effacement de toute référence à l'écriture* » ? Or ce n'est pas totalement exact. En cherchant bien, nous en trouvons une, résiduelle sans doute, mais qui existe.

Sur le côté gauche de l'image, dans le prolongement du montant de la chaise sur laquelle la Vierge est assise, un vase de fleur a été posé à même le sol, symbole depuis toujours de la virginité de la Vierge. Cela aurait dû suffire pour l'indexer, mais son nom a été écrit sur le vase de telle manière qu'il soit coupé en deux, et que n'en subsiste plus que la fin : RIA. Concluons qu'il n'a été écrit que pour être coupé en deux et - comme si cela ne suffisait pas - deux tiges de fleurs ont été disposées en croix devant le vase, reproduisant celle que le pinceau faisait avec l'appui-main, sur la surface de la toile peinte. Tous ces détails se surdéterminent mutuellement, mais le plus remarquable est qu'ils y soient conduits par le seul traitement de l'espace. Victor Stoichita qui n'en tire pas les mêmes conclusions que nous, y est sensible : « *le peintre est assis à son chevalet dans une pièce séparée de celle où se tient son modèle par un seuil et une embrasure. Le tableau, auquel il travaille, se trouve en face de cette ouverture, parallèlement à elle. Il montre au spectateur une réduction picturale de la scène située au-delà du seuil de la pièce : entre l'embrasure et les limites du tableau, le dialogue et la consonance sont parfaits. Le caractère intimiste de toute la représentation et l'atmosphère domestique de la chambre de Marie transforment ce tableau en une pseudo séance de pose (...). Mais ce qui fait de cette œuvre un document de premier ordre concernant le rapport de l'image à son cadre, c'est la façon dont le peintre a amplifié son discours pictural. A travers les deux fenêtres on peut voir des paysages qui ne sont que les signes d'une conscience bien assumée de la fonction encadrante de la fenêtre. La fenêtre de Marie dialogue avec l'embrasure de la porte, celle de Luc avec le cadre du tableau même. Ce dernier peut être perçu comme paroi absente ou bien comme une invisible porte ouverte. La manière dont la porte de la chambre de Marie est raccordée - à l'extrémité gauche - au cadre du tableau laisse supposer que le dialogue des espaces a été l'un des soucis majeurs du maître* »²⁵⁵. Tout cela nous donne à penser qu'en fin de compte, cette pièce dans laquelle la Vierge aura pris place pourrait bien jouer le rôle de cette arrière-salle dont nous étions partis, en y rapatriant ses enjeux.

Réceptacle en somme de ce que la toile laissait pour compte ou reléguait dans ses profondeurs, cette arrière-salle aura joué un rôle pivot. Chez Van der Weyden, nous y trouvons un livre ouvert et chez Dierick Bouts un portrait inachevé posé sur un chevalet, mais personne encore ne s'y trouvait. Chez Baegert, nous y trouvons un ange qui surgit donc au lieu où vient de s'opérer la substitution du livre par la toile, et c'est l'ange donc qui occupe les fonctions du broyeur de couleurs auquel cet espace « naturellement » était réservé. Toujours dans ce rôle nous retrouvons ce personnage chez Coecke, Blondeel, Vasari etc.. mais progressivement il va se rapprocher de la scène principale et du premier plan. Nous avons vu que Frans Floris s'identifiait à lui et dans ce cas il occupait une place importante au premier plan de l'image, mais la Vierge avait disparu et c'est probablement à cette quasi-

²⁵⁵ Panofski, op. cit. p. 553.

absence de la Vierge que l'on devait à Nicolas Deutsch de le faire figurer si tôt dans le même espace que le peintre. En fin de parcours, avec Maerten de Vos, nous le trouvons - à l'arrière-plan il est vrai et sur le côté gauche de l'image - mais de plein-pied avec le peintre et la Vierge, que d'ailleurs il regarde. Or, la promotion de ce personnage s'accompagne d'une diversification des groupes et des présences qui relance l'articulation de la lettre sur l'image. Ce sont ces hiérarchies qu'il nous faut maintenant aborder.

Le broyeur de couleurs, l'ange et le spectateur.

Tout se passe comme si - à partir du moment où le broyeur de couleurs surgissait dans l'espace de la toile, il lui ait fallu un temps considérable pour se rapprocher de la Vierge dont - sauf exception - il restera toujours séparé par le corps du peintre. Venu du fond du moyen âge, ce personnage a une histoire témoignant ici - au sein de l'atelier - de la division technique des tâches et peut-être également du fait que nous sommes bien dans un atelier, et pas ailleurs. Cependant, témoin aveugle auquel on aura longtemps refusé de témoigner, fallait-il qu'il manquât à ce point de dignité pour que ce rôle jusqu'alors lui ait été interdit, et que se passera-t-il lorsqu'on feindra de le lui accorder ?

Le broyeur de couleur ne tombe pas du ciel. Penché sur son établi et absorbé par sa tâche, il peine. Il réduit en fine poudre les matières colorantes en les concassant et en frottant les uns contre les autres, et contre son plan de travail, les fragments bruts que le peintre se procure chez l'apothicaire : tâche peu glorieuse, répétitive, besogneuse. Dans l'atelier, on confie également à l'apprenti d'autres tâches plus valorisantes mais là ce n'est jamais le cas : il broie uniquement. Toujours il exécute, il exécute toujours la tâche la plus subalterne, et c'est de lui que vient l'expression « *broyer du noir* ». La plupart du temps, il est habillé de façon rustique : en pantalon de velours et chemise, avec les manches retroussées. À l'opposé, le maître qui l'ignore conçoit, élabore et pense. Il dispose de l'idée qui régit le tracé et la composition. Seul à bénéficier d'un accès direct au modèle et auréolé d'un prestige d'autant plus éclatant que son modèle lui-même est plus prestigieux - et peut-on concevoir un modèle plus prestigieux que la Vierge ? - il est richement vêtu d'étoffes amples et soyeuses qui donnent à son geste une aisance faisant écho à celle de son rang, et à la noblesse de sa condition. Le broyeur de couleurs est au « noble peintre » ce que le serf est à son seigneur, cette opposition se nouant - en dernière analyse - sur le commerce que l'un et l'autre entretiennent avec la lettre, avec les lettrés, et avec la chose écrite. Sujet d'une image dont la restitution exigeait un commerce étroit avec l'écriture, on comprendra que le broyeur de couleur ait été tenu d'autant plus éloigné de la Vierge, que le peintre désirait s'en montrer plus proche. Sous cet angle, il nous faut donc interpréter le rapprochement du peintre et de l'apprenti comme l'effet - dans ce cadre - d'un affaiblissement de l'impact de la lettre sur le peintre, lié à une revalorisation du coloris sur le dessin. Nous y reviendrons, mais cela ne rend que plus intéressantes les solutions intermédiaires.

Jamais dans l'espace flamand, quelqu'un d'autre que l'apprenti n'interviendra et l'apprenti n'interviendra jamais autrement que sous les aspects du broyeur de couleurs. À cela il n'y a guère que trois exceptions : le couple qui dans les profondeurs du tableau de Van der Weyden se penchait au-dessus du parapet et tournait le dos au spectateur en regardant le paysage. Le petit personnage (Joseph) qui dans le saint Luc de Colin de Coter était absorbé par des travaux de menuiserie et celui qui, dans le tableau de Van Heemskerck conservé à Harlem, se penchera sur son épaule pour regarder la toile. Nous allons très nettement ici dans le sens d'un rapatriement au premier plan de l'image d'un regard tiers, mais oublions les deux derniers et revenons à Van der Weyden.

Dans le couple du tableau de Van der Weyden, Panofsky - qui est surtout attentif à la manière dont il se démarque de Van Eyck - propose de reconnaître saint Joachim et sainte Anne, les parents de la Vierge, mais il ne dit pas pourquoi : « *le décor tout entier (...) procède de la vierge au chancelier Rollin (...), jusque dans le détail des deux petits personnages qui regardent l'horizon, par-dessus le parapet (...). Notons que les deux jeunes gens à la mode que l'on voit dans le tableau de Jan sont remplacés ici par des personnes d'aspect respectables, représentant peut-être saint Joachim et sainte Anne* »²⁵⁶.

L'hypothèse n'est pas à écarter, mais est-elle nécessaire et - si nous la retenons - qu'elles en seraient les conséquences sur la réinterprétation d'ensemble de la toile ? Disons qu'il s'agit d'un couple vieillissant - probablement en effet le mari et la femme - qui se détourne de la scène en fixant du regard ce qui la rend possible : très exactement l'unique point de fuite de l'image que l'homme d'ailleurs pourrait indiquer du doigt à sa compagne. Dans ce cas, il nous faudrait mettre ce double regard dirigé vers ce point unique, en rapport avec le simple regard que le peintre - au détriment de son dessin - porte sur son modèle qui lui-même se découple puisque la mère regarde son enfant dont le regard lui échappe. Trois manières donc d'associer par le regard deux personnes autour d'un objet unique qui - à chacune de ses extrémités - perd son objet de vue et se dérobe. À condition de remarquer que le peintre n'a pas besoin de voir ce qu'il dessine pour dessiner ce qu'il voit, questionner ces trois couples (le mari et la femme - le peintre et son modèle - la mère et son enfant) reviendrait à poser le travail du peintre (le dessin) comme « work in progress » commun, du peintre et de son modèle, selon un schéma d'enfantement. Le couple de spectateurs dans le lointain n'aurait donc d'autre fonction ici que d'assumer le bouclage du cycle du regard sur l'infini de sa perte (Green) en se portant garant de sa consistance intermédiaire. Mais nous voyons ce qu'aurait de catastrophique dans ce schéma, l'hypothèse de Panofsky selon laquelle il s'agirait des parents du modèle, et nous nous demandons ce qui aura bien pu le pousser à en faire état ? Bornons nous à faire remarquer que - sous cette hypothèse - les parents se seraient défendus de voir ce qui, à leurs yeux, n'avait pas lieu d'être. L'équivoque involontaire de Panofsky selon laquelle, le peintre et son modèle vivraient sous le même toit, irait dans le même sens. Sans aller jusque-là, c'est sous cet angle nouveau qu'il nous faudrait réinterpréter la présence du livre ouvert, dans l'arrière-salle, sur la droite. Sa substitution par le portrait inachevé de Bouts nous avait d'abord permis de l'interpréter comme son « complémentaire » équivalent ; il nous faudrait maintenant y voir son antagonique strict et c'est probablement de la même manière qu'il nous faudrait interpréter la substitution du broyeur de couleurs (Pieter Coecke) par l'ange (Baegert). Que dans cet espace et que dans la toile de Baegert, un ange soit préposé au broyage des couleurs, cela en effet n'allait pas de soi. Il spiritualise la matière et intellectualise un acte manuel.

*

L'ange est un personnage complexe ; ni homme ni femme, ni céleste ni terrestre, ni écrivain ni peintre, il est généralement musicien et s'emploie à faire le lien entre tout ce qu'il n'est pas : là il broie des couleurs. Dans la peinture du nord, l'ange intervient encore au moins à trois ou quatre reprises. Tout d'abord dans la toile de Gossaert datée de 1515 (Fig.60) et dans ce cas son intervention est loin d'être négligeable puisqu'il guide la main du peintre qui est en train de dessiner. C'est un pas supplémentaire mais, dans cet espace, Gossaert fait exception puisque c'est une des rares fois où l'on aura représenté saint Luc peignant une

²⁵⁶ Ibidem

« apparition ». Du reste dans cette toile, les anges sont nombreux à intervenir ; ils virevoltent dans le nuage où la Vierge « apparaît » et deux d'entre eux maintiennent une couronne au-dessus de sa tête. Nous les retrouvons ensuite - mais de manière incompréhensible - dans la toile de Maerten de Vos (Fig.66). Alors que le broyeur de couleur participe de l'espace que le peintre occupe avec la Vierge, que la Vierge pose « d'après nature », et que l'espace s'est entièrement refermé sur lui-même ou presque, sept d'entre eux (sept petits putti) flottent toujours sur un nuage, dans le sommet de la composition. Bien qu'il s'agisse d'une statue nous trouvons encore un ange dans le Van Heemskerck de Haarlem (Fig.62) et dans ce cas il tient un flambeau. Enfin, mais de façon plus tardive, nous le trouvons dans une toile de Spranger (Fig.33). Il s'agit encore d'une apparition ; le peintre est assis au premier plan face à son chevalet et nous ne voyons pas ce qu'il fait, tandis qu'il regarde la Vierge qui lui apparaît dans le coin supérieur droit de l'image et que le bœuf est allongé au premier plan. Or très curieusement, derrière lui, un ange aux ailes déployées détourne son regard de la scène.

Broyer des couleurs, guider la main du peintre, illuminer la scène ou en détourner son regard, l'ange pourrait bien avoir maille à partir avec l'élaboration de l'image, tout en nous permettant de faire le lien avec l'espace « italien » : et c'est d'ailleurs son rôle que de lier. Au terme du processus - mais avec Giordano - ce sont les anges qui non seulement vont broyer les couleurs, mais également peindre, laissant au peintre le seul soin de dessiner, uniquement et exclusivement. Anne Marie Lecoq a très bien vu cet enchaînement qui - aux deux extrémités de la division technique des tâches - faisait que le peintre était finalement dessaisi de ce dont il avait voulu se départir, sous couvert que son travail soit reconnu comme « angélique ». Et pourquoi pas « divin » ? La description que l'auteur nous donne de la toile de Giordano (Fig.31) - qui est donc à peu près contemporaine de celle de Mignard (Fig.59) et qui toutes les deux marquent le terme de ce qui nous préoccupe ici - tombe comme un couperet : « *le saint travaille au dessin seulement. Les petits anges qui tout autour de lui broient les couleurs et tiennent la palette, la canne et les pinceaux, vont se charger du reste* »²⁵⁷. Le reste, à proprement parler, c'est ici la peinture. Commencant par lui confier ce dont il ne voulait plus entendre parler (une tâche subalterne) pour finalement être dessaisi par lui de ce qui faisait sa grandeur (la peinture) et alors que - dans l'intervalle - il lui aura pris la main pour guider son dessin, l'ange n'aurait-il pas parcouru le cycle de ce à quoi le peintre pouvait prétendre, pour finalement ne lui concéder, que ce à quoi il rêvait depuis toujours, mais à titre de « reste » : se hisser par le dessin au rang de l'écrivain ?

Or, à scruter l'espace italien, l'ange n'exerce pas d'autre fonction vraiment significative et nous n'avons hélas aucun exemple italien de portrait de la Vierge à l'enfant « d'après nature ». Au total l'ange n'aura donc fait qu'une apparition fugitive mais remarquablement décisive en ce sens que, privant le peintre de ce dont ce dernier avait privé son aide, après qu'il en eut pris la place, il l'aura finalement cantonné dans l'équivalent pictural d'une écriture (le dessin) tout en l'identifiant à sa propre division. Lanfranco (Fig.17) ici fait le lien puisqu'il écrit en regardant les anges au-dessus de lui et qu'un portrait de la Vierge - posé sur sa table - rappelle qu'il est aussi peintre. Mais ni l'ange, ni le broyeur de couleurs n'épuisent cette logique.

*

Progressivement nous avons vu le broyeur de couleur se rapprocher de la scène puis l'ange - après s'être substitué à lui - y prendre le peintre en otage. Avec les premières « apparitions » - et sans doute ceci est-il lié à cela - un troisième personnage apparaît : le

²⁵⁷ Anne Marie Lecoq, op. cit. note : 59

spectateur. Supérieur en dignité au broyeur de couleur mais inférieur à l'ange, jamais il n'interviendra autrement que pour voir et il nous faut probablement le considérer comme « l'ambassadeur du spectateur » dans la toile, celui dont le regard - alternativement - va se porter sur le travail en cours et/ou sur le modèle. Mais comment interpréter ce surgissement - et cet isolement - de la fonction du regard dans la toile ?

Finalement, et contrairement à toute attente, il est rare que - dans un Saint Luc peignant la Vierge - des personnages surgissent dont la seule fonction soit de voir, et de voir uniquement. Le broyeur de couleurs se rendait utile, mais dans cette tâche exclusivement, même si par la suite il parvenait à émanciper son regard ; l'ange intervenait à chaque pôle extrême de la fabrication de l'image, et nous avons vu dans quelles conditions. Le personnage auquel nous nous intéressons maintenant regarde, et il ne fait que regarder. Qui, quand, comment et pourquoi ? Nous pourrions penser que cet isolement de la fonction du regard aille de pair avec une accentuation d'autant plus marquée de la référence à la chose écrite, que nous nous trouvons dans le contexte d'une « apparition » : c'est en partie vrai, même si cela ne saute pas immédiatement aux yeux. Inversement, nous pourrions penser aussi que cet isolement aille de pair avec un effacement d'autant plus marqué de cette référence, que nous nous trouvons dans le contexte d'un portrait « d'après nature » et ce n'est pas totalement faux non plus, bien que ces deux aspects soient contradictoires.

À la vérité, dans un contexte d'apparition (Raphaël, Vasari, Mignard) l'image paraît se déconstruire - sous le postulat (apparent) d'une ignorance commune de la lettre dans ce qui oppose le regard de celui qui la fait, au regard de celui qui la regarde. Inversement, dans un contexte « d'après nature » (Van der Weyden, Heemskerck) elle paraît se construire dans une mise en perspective ou encore en abîme des regards de tous, sous le postulat (manifeste cette fois) de son articulation sur le texte. C'est à proprement parler inouï et - en tous les cas - paradoxal. Cependant il y a mieux encore puisque chacune des séries est divisée par chacun des personnages qui la précède (le broyeur, l'ange) et que les deux séries - ensembles - paraissent s'articuler et s'unifier autour d'une toile unique mais qui en brise la chronologie (Heemskerck) comme la toile d'El Gréco brisait la chronologie de la séquence thématique.

Dans la toile du pseudo Raphaël (Fig.36) le personnage se tient seul en retrait derrière le peintre - clairement identifié à saint Luc puisqu'il porte une auréole - et il considère la scène, c'est-à-dire à la fois le tableau en train de se faire et l'apparition, mais quelque chose dans cette toile nous dérange sans que nous sachions encore dire quoi. Chez Vasari (Fig.58) ils sont deux à occuper cette position, mais le tableau leur masque l'apparition et - dans l'arrière-salle - le broyeur de couleurs est toujours là. Enfin chez Mignard (Fig.59), à nouveau il est seul, derrière le peintre, mais cette fois il nous regarde. Bien que tous ces personnages exercent la même fonction - regarder - nous n'avons pas cependant le sentiment qu'il s'agisse de la même personne, même si nous avons le sentiment que - chaque fois - cette fonction se dédouble. Commençons par tenter de les identifier.

*

La toile du pseudo Raphaël (Fig.36) inverse celle de Van der Weyden en faisant du spectateur un double du peintre, et quasiment son frère. Le regard du Luc de Van der Weyden était dissocié entre son modèle qu'il regardait et son dessin qu'il ne regardait pas. C'est à nouveau le cas ici, mais l'absence de regard que le peintre porte sur ce qu'il fait est compensé par le regard que lui porte le spectateur. Van der Weyden localisait cette dissociation entre deux infinis : le regard des parents qui à l'arrière-plan se portait sur l'horizon et celui de

l'enfant qui au premier plan se perdait dans le vague. Le pseudo Raphaël l'internalise entièrement autour de la toile et d'ailleurs la Vierge - tout comme l'enfant - regarde le spectateur dont nous avons vu qu'il regardait la toile. Autre indice, il s'agit bien d'une toile mais pas encore d'une peinture et plus exactement du stade intermédiaire entre l'esquisse et la détrempe qui situe donc ce travail à mi-chemin entre le dessin et la couleur. Dorothee Klein a eu l'intuition de ce rapprochement entre le peintre et le spectateur, mais a écarté l'hypothèse du « double ». À ses yeux celui qui regarde et dans lequel elle distingue un adolescent ou un éphèbe (jungling) s'est substitué à celui qui préparait les couleurs, et si elle est amenée à faire du préparateur un précurseur (vorläufer) de celui qui regarde, c'est probablement qu'elle considère que le « sens de l'histoire » épouse les hiérarchies d'ateliers. Ricci pour sa part (1920) y voit un portrait de Raphaël et c'est beaucoup plus probable, bien qu'il ne s'agisse pas d'un autoportrait, et cela relancerait la difficulté. Mais dans ce cas, le peintre Luc travaillerait sous le regard du peintre Raphaël et la notion de « double » se spécifierait dans le couple « maître-élève », tout en se dédoublant puisque quelqu'un qui aurait désiré qu'on le prenne pour Raphaël (le pseudo Raphaël) aurait représenté son « maître » comme s'il était l'élève de Luc. Du point de vue de ce qui nous intéresse ici nous serions dans une stricte relation didactique qui passerait uniquement par le regard, et qui donc se passerait de mots, absolument. L'élève apprend en regardant le maître travailler et le travail progresse sans un mot dans une circulation interne des regards.

Ici les choses pourraient se compliquer. Même si l'hypothèse de Zuccari est probable, nous ne savons pas qui est ce « pseudo Raphaël » ni d'où il sort, c'est une chose. Or non seulement sa toile ne paraît pas avoir tiré les leçons du maître qu'elle pourrait bien tourner en dérision, mais si c'était le cas, alors elle nous « dirait » absolument le contraire de ce qu'elle nous « montre » et là ce serait beaucoup plus préoccupant : pire que de conclure à l'échec d'une didactique du regard, il nous faudrait alors conclure à son succès.. mais par l'absurde. Ce tableau à vrai dire est plus que « maladroit », il ne tient pas debout et c'est à ce « défaut » que Vasari aura probablement tenté de fournir une solution.

Avec Vasari (Fig.58), l'hypothèse de la substitution du broyeur par l'élève ne tient plus puisque le broyeur apparaît encore dans l'arrière-salle, occupé à la besogne que nous lui connaissons déjà ; nous trouvons même un « apprenti broyeur » dans la deuxième arrière-salle. L'hypothèse de l'élève s'amenuise au bénéfice de l'amateur d'art, d'autant que ce dernier se dédouble - ils sont deux maintenant - et que, situés derrière le peintre, la toile qu'il peint leur dissimule en partie le modèle, mais pas totalement. Les bras croisés sur la poitrine, le regard du premier passe au-dessus de la toile et s'est fixé sur le visage de la Vierge alors que le second, qui tient le premier par l'épaule, regarde la toile. Tout semble ici à nouveau se nouer dans les regards - à l'exclusion d'une référence à la chose écrite - puisque le peintre regarde la Vierge qui le regarde, touchant même du doigt la toile qu'il peint ; et jusqu'au bœuf qui s'est retourné pour voir qu'il ne verrait rien. Le regard que le peintre porte sur la Vierge s'inscrit dans le prolongement strict du regard qu'il porte sur la toile, de même que le regard que la Vierge lui porte s'inscrit dans le prolongement du doigt qu'elle dirige sur la toile. L'unité de l'un à l'autre ne peut pas être plus étroite, et elle se traduit d'ailleurs dans une toile monochrome à dominantes roses. Cette unité s'oppose à la dualité du regard des amateurs - l'un regarde la toile et l'autre le modèle - de telle sorte qu'il semblerait que le peintre ne puisse que leur tourner le dos.

Robert Forhr - qui bizarrement n'est attentif qu'à la présence du broyeur de couleurs et à cette logique de l'apparition qui placerait le peintre dans une situation exceptionnelle - y voit de manière étrange le témoignage le plus éloquent de la suffisance et des prétentions de

l'artiste. Il serait témoin d'un miracle : « *cette infatuation du rôle de l'artiste culmine dans un tableau de Giorgio Vasari, où saint Luc se hâte de transcrire sur la toile, avec une sorte d'ardeur héroïque, l'apparition de la Madone et de l'enfant avec des anges, dont il est le témoin. Au fond, dans l'ouverture d'une porte, on aperçoit un artisan broyant des couleurs, qui est là pour signifier que cette besogne « mécanique » est dorénavant indigne du peintre visionnaire et inspiré* »²⁵⁸. Il y a longtemps en effet que cette besogne est indigne du peintre, mais pour d'autres raisons qui font que désormais il se voit, en effet, comme un « visionnaire inspiré ». Mais comment feindre ici d'ignorer que Vasari, à la fois peintre et écrivain - et même le premier historien de sa discipline - alors même qu'il paraît l'avoir totalement écarté, nous propulse au cœur de ce qui nous préoccupe par ce que lui-même - plus que d'autres - a quelques bonnes raisons de s'identifier à saint Luc, peintre et écrivain comme lui. Mais comment nous dissimule-t-il ici le rapport qu'il entretient avec l'écriture ?

Nous sommes en 1567 et Vasari peint son saint Luc pour l'Eglise de la Santa Annunziata (Florence) la veille donc de publier la seconde version de ses *Vite...* dont la première livraison remontait dix-sept ans plus tôt. Cette fois elle comprend des artistes qui sont ses contemporains mais, théoricien de la suprématie du dessin sur la couleur, on y discerne un sentiment de renoncement, lié à la constatation du fait que la grandeur de l'art florentin, qui à ses yeux culminait avec Michel-Ange, est un phénomène qui ne pourra jamais plus se reproduire, ni être égalé. Le peintre a cinquante-six ans et mourra sept ans plus tard. En 1560 il avait été chargé par Cosme de l'aménagement des Offices et, en 1561, de la direction de la première Académie italienne du genre - l'Accademia del Disegno - qui n'avait pas progressé selon ses vœux et qui s'était constituée en marge du patronage de Luc. Voilà les conditions dans lesquelles Vasari se représente lui-même - car il s'agit d'un autoportrait - sous les traits de saint Luc peignant la Vierge. Or il compose, mais au sens où on passe des compromis. L'esquisse monochrome - mais au pinceau et à la palette, comme dans la toile du pseudo Raphaël - est un compromis entre la peinture et le dessin. C'est indéniable. Le broyeur de couleurs est relégué dans son arrière-salle, mais c'est l'ordre des choses et même - à y regarder de plus près - niché dans une troisième ouverture, on croirait voir derrière lui un ange qui dessine. C'est peut-être la première fois que nous voyons le bœuf demander à voir et - à tout prendre - parmi les cinq anges qui soutiennent la Vierge, l'un d'entre eux nous regarde fixement en portant son index sur la tempe. Tout cela est exact ; tout cela atténue et minimise la portée de son propos et tout cela mettrait - si c'était vraiment nécessaire - un bémol à l'appréciation de Robert Forhr. Mais à nouveau comment ne pas voir que là n'est pas l'essentiel ?

L'essentiel est que si le peintre n'est pas divisé d'avec son modèle - et qu'au contraire il met tout en œuvre pour en signifier l'unité - l'écrivain en revanche est divisé d'avec lui-même dans la manière d'apprécier les œuvres des autres²⁵⁹. Sous cet angle il nous faut considérer que les deux « amateurs » qui se trouvent derrière lui - et bien qu'ils soient liés dans une sorte de corps à corps homosexuel, et sûrement pour cette raison - ne sont autres que les doubles de lui-même. L'un travaille dans l'unité qu'il établit avec son modèle alors que les deux autres sont divisés dans les regards qu'ils portent : l'un sur le modèle, l'autre sur l'image. Seul le bœuf - emblème de l'écrivain - regarde le peintre, mais de dos. Notre idée est que les deux « amateurs » regardent pour écrire quelque chose sur ce que le premier peint,

²⁵⁸ Robert Forhr, Autoportrait, Encyclopédia Universalis, 3, p. 574c.

²⁵⁹ Vasari (G.) *Le Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori ed architetti*, scritte da Giorgio Vasari, Pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Florence, 1878-1885, 9 tomes.

alors que les trois ne font qu'un : unis deux à deux mais en alternance de couple (homo/hétéro) puis, divisés dans ce qui les unit, ils s'opposent mais comme s'opposent deux termes (l'image et l'écriture) que divise un troisième (le regard). Après tout, lire met en jeu le regard.

Avec Mignard (Fig.59), celui que nous prenions pour « l'ambassadeur du spectateur » dans la toile, regarde le spectateur de la toile et le cycle est bouclé. Il s'agit toujours d'une apparition ; auréolée et assise sur un nuage, la Vierge a surgi sur la droite et c'est ainsi que le peintre la représente, pratiquement « grandeur nature », le genou fléchi et la regardant dans les yeux, tout en continuant à peindre. Dans l'apparition la Vierge et l'enfant regardent le peintre, si bien que dans la toile à laquelle il travaille - et jouant sur les décalages de plans - elle paraît baisser les yeux, alors que l'enfant s'est détourné pour nous regarder, et que c'est le seul à nous regarder, avec donc le spectateur qui maintenant se tient debout derrière le peintre. Appuyé sur une sorte de tabouret, dans l'ombre, et pris en quelque sorte dans le drapé de la tenture qui tombe sur le mur du fond, il s'est désintéressé de la scène, pour ne s'intéresser qu'à nous et cela a quelque chose d'incompréhensible. Ces deux regards - liés à la déposition du regard de la Vierge - d'une certaine manière brisent le cercle de la représentation au moment où jamais l'espace ne se sera - à ce point - replié, refermé et verrouillé sur lui-même, la seule source de lumière provenant de l'auréole de la Vierge qui se répercute sur la toile.

Ce personnage qui pourrait bien être l'assistant du peintre se tient droit et nous fixe d'un regard éteint, vaguement inquiet. Bien qu'il paraisse vouloir nous prendre à témoin, nous hésitons à croire qu'il puisse encore nous représenter dans cette toile, tant l'issue en paraît incertaine : si le jeu des éclairages avait été respecté, il aurait dû plonger dans l'ombre. Est-ce notre désir qu'il se maintienne dans ce rôle qui attire notre attention sur l'objet qu'il tient dans la main gauche et qu'il semble nous présenter, ou bien ce compas ouvert au pied du chevalet qui pourrait nous le désigner et qui, dans le cas contraire, n'aurait pas lieu d'être ? Il s'agit autant que nous puissions en juger d'une image, mais minuscule, dont la lecture est d'autant plus difficile qu'il nous la présente à l'envers, mais qui incontestablement représente une Vierge à l'enfant, la même donc que celle à laquelle le peintre travaille, mais réduite à un format insignifiant, compte tenu des dimensions du premier tableau. En même temps que l'image se dédouble, elle se réduit et s'inverse.

L'hypothèse de l'observateur qui n'observait pas a été écartée et celle de l'assistant qui n'assisterait pas perd en crédibilité. En fait il s'agit d'un peintre - ils sont donc deux maintenant - et chacun nous présente une image qui représente la même chose l'autre, sans être identique : l'une inverse la première en la réduisant, ou le contraire puisque la seconde pourrait rétablir la première en l'agrandissant. Cela pose le problème du rapport que ces deux images entretiennent avec le modèle mais également, celui du rapport que les deux peintres entretiennent entre eux, et pourquoi pas sur le modèle du rapport que les images entretiendraient entre elles ?

Progressons dans cette direction. Cet homme en retrait sur la gauche de l'image, qui nous prend à témoin et qui désormais s'efface tout en essayant encore de s'imposer à notre regard, cet homme c'est le peintre lui-même - Pierre Mignard en personne - soit un autoportrait surgi du fond de la toile et qui - tout en se dissimulant - persiste toujours, insiste et signe : P. Mignard pinxit. Très rapidement le constat de l'autoportrait n'a laissé planer aucun doute et si les contemporains - mieux à même que nous d'en juger - ne s'y sont pas trompés, c'est l'interprétation de sa présence qui restait délicate : l'opinion qui aura prévalu

est que Mignard se trouvait là pour « superviser » le travail de Luc. On ferait donc un pas de plus dans l'infatuation.

Nous ne pouvons que rester perplexe devant ce retournement de situation permettant de passer de l'assistant au maître, au vu de l'interprétation de cette seule position de retrait. La vérité est que la toile est quasiment terminée, que nous en sommes au stade des finitions et que le maître en conserve l'initiative. Le maître - à supposer que ce soit lui - c'est donc Luc, et Mignard n'est là ni pour contrôler son travail, ni pour l'assister : il est là pour témoigner de l'ampleur d'une catastrophe dont il a été l'artisan et dont on aura conservé la trace écrite.

La toile est datée de 1695, l'année même de sa mort. Né en 1612 il a donc 83 ans et c'est un peintre officiel et au comble des honneurs - bien que durement controversé par ses pairs - qui met ici la main à l'une de ses dernières toiles. D'une certaine manière c'est une toile testamentaire et du testament elle en présente en effet toute l'aura crépusculaire. Frère de Nicolas et de six ans son aîné, Pierre se forme d'abord chez Simon Vouet, puis effectue un long séjour de vingt-trois ans en Italie (1634-1657). Il rentre donc en France à l'âge de 45 ans et, pendant près de quarante ans, jouissant des faveurs de Louis XIV, il va s'imposer comme le peintre de la cour et bénéficiaire de nombreuses et prestigieuses commandes. Réputé pour ses peintures d'histoire mais également apprécié de la haute aristocratie pour ses portraits à la fois habiles et flatteurs, réputé le meilleur coloriste de son temps et loué pour son « moelleux », la grâce de son pinceau, sa qualité d'exécution et le soin apporté à la finition de ses toiles, celui dont Diderot contribuera à disqualifier la mémoire allie le sens de l'ostentation somptuaire à celui du décorum et du faste. Même si aujourd'hui on se souvient encore - pour des raisons probablement inavouables - de *La marquise de Seignelay en Thétis* (National Gallery), de *Louis XIV à cheval* (Louvre) ou encore d'une *Vierge présentant une grappe à l'enfant Jésus* dont l'obscénité n'a d'égale que l'insignifiance, reste que cet homme - au seuil de son existence - nous livre une toile au premier abord pathétique : celle d'un enfermement dans ce qu'il avait combattu. A la mort de Le Brun (1690), il avait été nommé premier peintre du roi et directeur de l'Académie fondée par Mazarin en 1648 : cette académie des beaux-arts que les peintres français, et lui à leur tête, devaient combattre sous la bannière de saint Luc. C'est donc un désaveu. Dix ans plus tard, Roger de Piles (1704) qui retient la leçon de Le Brun ne dit pas un mot de Mignard.

La répétition : l'autre et le même.

Patere legem, quam ipse tulisti
Il te faut subir la Loi que tu as toi-même proposée

A une quinzaine d'années d'intervalle (1515/1532) deux peintres s'y prennent chacun à deux reprises différentes, pour finalement peindre la même chose. D'abord en 1515 puis en 1525 Jan Gossaert nous propose deux versions différentes du *Saint Luc peignant la Vierge* et sept ans plus tard - mais la même année (1532) - Maerten Van Heemskerck réitère la performance en nous proposant à nouveau deux versions différentes du même thème. Pourquoi s'y reprendre à deux fois pour peindre la même chose et s'il s'agit de choses différentes, comment aborder ce paradoxe qui ferait que les différences entre deux toiles peintes la même année par le même peintre, seraient bientôt plus importantes que les différences entre deux toiles peintes par deux peintres différents, à trente ans d'intervalle ? Notre hypothèse est que le fantasme de ce qui est gravé ou enfoui dans la pierre depuis

l'Antiquité y fait concurrence avec ce qui est gravé nouvellement dans le livre, précisant de l'accent qui y convient que ce sont les « beaux-arts chrétiens » qui y sont en balance, ni plus ni moins, et saint Luc avec eux. Encore cet accent serait-il prodigué en vain si, dans une logique de l'automatisme de répétition, la question n'était pas ici d'avoir à englober dans une similitude (identité) du double, la différence (altérité) du même. Nous avons dit que ces toiles faisaient exception, mais d'abord de qui s'agit-il ? Fions-nous pour cela à ce que nous disent les manuels, et voyons s'ils peuvent nous être sur ce point d'une quelconque utilité.

*

Peintre flamand au plein sens du terme Jan Gossaert - dit Mabuse - naît à Maubeuge vers 1478 et meurt à Middelbourg en 1532. Nous ignorons où il se forme et l'analyse critique de ses oeuvres ne permet pas vraiment de le dire ; nous savons simplement que de 1503 à 1507 il est maître à Anvers et qu'entre 1508-1509 il voyage à Rome. Là il dessine des ruines et des sculptures pour le compte de Philippe de Bourgogne pour lequel il exercera plus tard à Suybourg et à Utrecht ; à son retour, nous savons encore qu'il copie des oeuvres de Van Eyck et que - appelé en 1515 par P. de Bourgogne pour décorer le château de Suybourg (près de Middelbourg), il se consacre aux commandes de la cour sans être lié aux règles de la corporation. On s'accorde à reconnaître qu'à partir de 1515, l'expérience italienne porte ses fruits, notamment dans la représentation de bâtiments, de personnages en trois dimensions, ou encore de silhouettes « statufiées » et on associe par exemple Neptune et Amphitrite (1516) au regard porté sur la Sixtine. A partir de 1524, il travaille à Middelbourg au service d'Adolphe de Bourgogne, tout en recevant des commandes de Christian II de Danemark ou de la cour de Malines.

A travers les influences de la tradition flamande, celle de Dürer et de Lucas de Leyde notamment, on associe son art aux premières manifestations du maniérisme flamand. Après ses premiers ouvrages parmi lesquels le Jardin de Gethsémani (Berlin) et le Triptyque de Malvagna (Palerme) il peint de nombreux sujets mythologiques « *surchargés de décorations antiques pleines de fantaisies et d'invraisemblances, représentant des nus intellectualistes aux contours tourmentés* » (Hercule et Déjanire, 1517 / Danae 1527). On admet que le saint Luc peignant la Vierge (ca 1515) dans lequel les influences italiennes sont évidentes, et le Neptune et Amphitrite (1516, Berlin) auront une influence déterminante dans le développement de la peinture flamande par les nouveaux rapports de couleurs qu'ils instaurent et surtout par leur composition spatiale. En revanche, dans ses portraits il suit la tradition flamande « *qui tend à définir analytiquement le modèle à travers l'expression énergique du relief peint en clair obscur* » : Jean Carondelet (Paris), Vieux époux (Londres) Couple de donateurs (Bruxelles). Tout cela est bien peu de chose et sans consistance réelle, mais donne une idée du personnage que van Mander décrit comme étant de « moeurs dissolues ». Retenons cette fascination pour les architectures antiques²⁶⁰.

Peintre et graveur hollandais, la personnalité de Maerten van Heemskerck (1498 - 1574) est peut-être plus complexe, mais son profil est sensiblement identique. Après des apprentissages divers à Haarlem et à Delft, il entre en 1527 dans l'atelier de Van Scorel, de quelques années son aîné. Il reste là jusqu'en 1529 où - en raison de son âge - il est certainement plus un collaborateur qu'un élève, mais on admet que ce dernier l'influencera de manière déterminante. Par la suite il séjourne à Rome (1532-36) où il étudie les oeuvres de Michel-Ange et de Raphaël ainsi que les monuments antiques. Il en ramène - dit-on - des

²⁶⁰ Cat de l'exp. Jan Gossaert dit Mabuse, Rotterdam et Bruges, 1965.

dessins d'une exactitude archéologique scrupuleuse (album de croquis de Berlin). Déjà influencé par l'art italien dans ses premières oeuvres qui restent attachées au style de Van Scorel, il retient de son séjour en Italie la « force terrible » des figures de Michel-Ange qui transforma profondément son style, lui permettant de devenir le chef de file du maniérisme hollandais (grand autel de la Passion ca 1540 Linköping / Déposition 1554, Turin / Lamentation sur le Christ mort 1566, Delft / Calvaire, Gand). Des influences de Pontormo et du Parmesan se manifestent en revanche dans ses oeuvres à sujets mythologiques (Sybille d'Erythrée 1564, Amsterdam) et dans ses gravures. En 1538, il obtient un contrat pour un retable représentant des scènes de la passion du Christ et de la légende de saint Laurent. Son crédit ne cesse alors de croître et il fréquente les cercles humanistes de Haarlem : on pense pouvoir attribuer à ses fréquentations les représentations « cryptées » de certains de ses tableaux. En 1540, il est doyen de la Guilde de saint Luc de Haarlem et en 1572 ses prestations lui vaudront d'être exonéré d'impôts. On le surnommera le « Michel-Ange du nord » et on discerne l'influence de Michel-Ange dans le modelage tridimensionnel de ses figures, bien que ses couleurs - « *souvent froides, lisses et réservées* » - soit mise au compte de sa préférence pour les panneaux de bois, plutôt que la toile²⁶¹.

C'est bien peu de choses, mais voilà en quelque sorte ces deux personnages qui - indépendamment l'un de l'autre - et à quelques années d'intervalle s'y prennent chacun à deux reprises différentes pour traiter le thème de saint Luc peignant la Vierge. Tous deux ont fait le voyage en Italie ; le premier aborde la difficulté à son retour de voyage (1515) et réitère l'expérience dix ans plus tard (1525), le second l'aborde la même année, mais avant de partir en voyage (1532) et l'année même où le premier meurt. L'un est donné comme un précurseur du « maniérisme » hollandais et l'autre comme son chef de file²⁶². Avant d'aller plus loin, jetons un coup d'œil même rapide sur ces quatre toiles.

*

Dans la première que Gossaert réalise à son retour d'Italie (Fig.60) - aujourd'hui conservée à Vienne - le peintre agenouillé derrière un pupitre dessine la Vierge qui apparaît devant lui sur un nuage. Il dessine donc et ne peint pas ; il est à genoux alors qu'il pourrait être debout ou assis ; il s'agit d'un pupitre et non d'un chevalet et le bœuf n'est pas là. Il a ôté ses chaussures que nous voyons posées au premier plan, et derrière lui un ange qui le tient par l'épaule guide sa main. Nous sommes dans un riche palais « à l'italienne », sans ouverture extérieure et l'image en fin de compte est divisée en deux par un pilastre central qui répartit de part et d'autre (à gauche et à droite) la dualité du motif dans deux (niches ?) architecturées, en arcature monumentale, que l'on pourrait penser symétrique. Dans celle de gauche, la Vierge apparaît sur un nuage en serrant l'enfant dans ses bras ; elle est entourée d'angelots qui virevoltent autour d'elle et paraissent la soutenir, alors que deux d'entre eux - au-dessus de sa tête - maintiennent une couronne. Dans celle de droite, du côté où le peintre aura pris place avec l'ange qui le guide, nous trouvons la statue de Moïse avec les tables de la loi, juste avant qu'il ne les brise ; ces tables mêmes qui interdisaient toutes représentations peintes ou sculptées, et la raison pour laquelle il les brisera dans l'instant qui va suivre, pour conjurer tout risque d'idolâtrie, en donnant cours à l'interdit de l'image.

²⁶¹ Sur van Heemskerck, cf, R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin, 1980.

²⁶² Bousquet Jacques, Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620, Bruckmann, München, 1985.

De ce tableau nous pouvons toujours retenir l'un de ses détails, et c'est ce que fait Anne Marie Lecoq, uniquement attentive au geste de l'ange. En effet l'ange « guide » la main du peintre, et cela ne peut nous laisser indifférent. Elle interprète ce geste dans le sens d'une concession à la « dévotion » des fidèles, allant à l'encontre des prérogatives esthétiques de l'artiste. Écoutons la : « *il n'est pas si facile de cerner la signification de cette nouvelle iconographie pour la « conscience de soi » des artistes. Elle pourrait très bien indiquer l'acquiescement des peintres eux-mêmes aux traditionnelles réticences et méfiances religieuses à l'égard de leur art. L'exemple du tableau de Gossaert est évidemment le plus frappant. L'évangéliste qui ne travaille pas dans un atelier ne s'occupe pas des couleurs et laisse guider sa main par un autre n'a apparemment rien de commun avec un peintre de chair et d'os. Ne faut-il y voir alors qu'une image destinée à satisfaire des dévots de l'icône miraculeuse vénérée à Sainte Marie Majeure, où rien ne parle de l'art ni de l'artiste réel ?* »²⁶³. C'est tout à fait envisageable en effet bien que ce soit un peu mince. De Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange du Caravage (Fig.18), l'auteur n'aurait sans doute pas eu l'idée de dire qu'il n'avait rien de commun avec un écrivain « de chair et d'os ». Passons : c'est moins les détails qui nous intéressent ici que leur « systématique ».

Le dessin et non la peinture, le pupitre et non le chevalet, le livre placé dans les sous-basement du pupitre, le modèle « imaginaire » (apparition) et non « réel », l'intercession de l'ange et surtout la statue de Moïse, mais avant qu'il ne brise la loi écrite dans la pierre interdisant l'image, tout cela fait système. Mais un système que déséquilibre le regard baissé du peintre : il ne dessine pas ce qu'il voit et ne voit que ce que l'ange dessine - lequel ne voit pas non plus, sinon ce qu'il fait - si bien que le regard de l'ange, celui du peintre et le dessin les enferment sur eux-mêmes, laissant subsister l'antagonisme entre la statue de Moïse et l'apparition, mais en décalage de préséance. En effet, si sur la droite l'enfermement du peintre et de l'ange semble régi par la loi écrite (Le Pentateuque), sur la gauche la question reste entière de savoir ce que l'apparition de la Vierge dissimule qui soit au moins l'équivalent de ce que la statue de Moïse montrait, et tel que cela fut concevable. La statue d'un autre prophète probablement mais lequel ? N'excluons pas que ce fut Abraham dont l'ange avait retenu la main au moment où, selon la parole divine destinée à le mettre à l'épreuve, le prophète s'apprêtait à sacrifier son fils en lieu et place du boeuf. Finalement le mouton fera l'affaire.

L'interprétation est délicate. N'oublions pas que nous sommes dans les pays du nord et à la veille de la réforme²⁶⁴. Le piège intellectualiste - ou mieux encore maniériste - menace de se refermer sur les peintres captifs d'une vue de l'esprit (l'ange/le dessin) qui les dessaisit d'eux-mêmes, et sur ce point la description d'Anne Marie Lecoq toucherait au plus juste : il y aurait enfermement et peut-être concession. Mais à l'inverse, la pierre (sculpture et architecture) qui tenterait d'imposer sa loi, n'y parviendrait pas entièrement : « l'apparition » - même si elle cesse d'être regardé - continue à rivaliser avec la figure lapidaire de celui (Moïse) qui dans les Ecritures aura interdit l'image. On ne comprend pas que Freud - dans la statue de saint Pierre aux liens - n'y ait pas été plus attentif, et nous avons noté l'influence de Michel-Ange sur Gossaert. La conclusion est immédiate : la pierre ici (architecture et sculpture) - et même si le peintre se place sous la protection de l'ange, c'est-à-dire de l'Esprit

²⁶³ Lecoq, op. cit. p. 79.

²⁶⁴ Michalski (S.), *The reformation and the visual arts. The protestant image Question in Western and Eastern Europe*, Londres/New York, 1993. Également, Stirm (M.), *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1971.

- tente de circonvenir la forme la plus élaborée du rapport du peintre à l'écriture : le dessin. Au peintre inspiré, la sculpture lance la première pierre.

Dix ans plus tard - la deuxième toile de Gossaert ne prend pas le contre-pied de la première mais au contraire en tire toutes les conséquences : elle nous propose un saint Luc dessinant la Vierge « d'après nature » et - pour ainsi dire - sur le motif (Fig.61). Le nuage a disparu en même temps que le bœuf, mais il avait déjà disparu de la première. La Vierge se situe de plein-pied dans le même espace que le peintre qui, légèrement en retrait, la dessine - sans toutefois la peindre - et tout se passe comme si, au moins du point de vue de l'architecture et du décor sculpté dans lequel les deux personnages prenaient place, cette image exténuait la première. Les détails qui complexifiaient la toile précédente ont été éliminés, et nous avons le sentiment que désormais la pierre seule (l'architecture) impose sa loi à l'image : une architecture monumentale et baroque, organisée sur un point de fuite central unique qui paraît absorber les personnages, ou du moins les écraser.

Bien entendu le peintre dessine et peut être ne peut-il plus faire que cela mais - dans cette logique - il appartenait à Gossaert de parvenir à éliminer toute trace d'écriture, fusse au prix d'un écrasement architectural et d'une profusion sculptée que nous ne retrouverons jamais plus ailleurs. La pierre a gagné en pesanteur et en simplification. Dans le tableau de Prague daté de 1525 et en dehors du dessin, c'est en vain que nous rechercherions la moindre allusion au livre, à la chose écrite ou à l'inscription. Ici l'espace intérieur s'est considérablement dilaté en même temps que l'ouverture en perspective centrée ne cessait de s'amenuiser. Nous sommes à l'intérieur d'une architecture monumentale, asymétrique et faite de colonnades, de socles, de bas-reliefs et de statues. La notion même d'espaces dérochés n'y a plus de sens : c'est une longue succession de pièces immenses, vides et froides où résonnent les pas.

Ce quinconce d'escaliers, de marches, de plans inclinés et de dallage à damier n'est pas de nature à améliorer les choses, d'autant que l'ouverture sur l'extérieur donne sur une architecture tout aussi baroque et impossible, ménageant à peine un petit espace de ciel bleu qui se reproduit sur la droite, dans les étages. A tout bien considérer deux petits personnages pourraient surgir dans le lointain - et peut être même un seul - mais rien n'est acquis et il se confond avec la pierre, de même que les seuls personnages, en dehors des trois protagonistes, sont des statues. C'est peut-être de là que pourrait venir la surprise : quatre statues et trois bas-reliefs. Nous retrouverons cette indication chez Van Heemskerck et sans doute nous faut-il admettre qu'à l'articulation de la double absence du texte et du dessin, la sculpture aura joué un rôle non négligeable d'effacement.

Cet escalier sur lequel la Vierge s'est assise paraît ne mener nulle part, sinon au pied d'une statue au poing levé dans sa direction. Sa longue robe bleue s'est répandue au sol et elle donne le sein à l'enfant qui pour le coup s'en désintéresse. Le geste des doigts de sa main gauche - faisant un cercle du pouce et de l'index pincés, les trois autres levés - est totalement inattendu. En retrait derrière elle, le peintre est assis sur le socle d'une colonnade, la tête penchée sur le côté, mais il ne peint pas, sans que nous puissions dire qu'il dessine : il a renoncé. Une feuille blanche posée sur les genoux, la tête penchée, il a l'air de considérer la vacuité des lieux. On pourrait penser qu'il rêve, d'autant qu'une de ses sandales traîne auprès de lui. D'une toile à l'autre, le retour de cette sandale, nous préoccupe.

Dans la première toile, privée de perspective extérieure, le pilastre central coupait l'image en deux en répartissant chacun des motifs (le peintre et son modèle) dans des niches

latérales. Dans celle-ci, les deux personnages se répartissent de part et d'autre d'une trouée centrale - probablement dans le même « palais à l'italienne » mais dans une aile extérieure - et saisis sous un angle tel que la trouée centrale en dicte l'issue de manière systématiquement asymétrique. Le peintre - assis en retrait au pied d'une colonne - est isolé, un peu comme s'il écrivait ; la Vierge, assise également au pied de quelques marches et son enfant dans les bras, apparaît de profil. Tout le reste les oppose. Toute référence à l'écriture - même allusive et sauf celle que nous venons d'indiquer - a disparu et, si c'était le cas, nous ne verrions pas ce que l'artiste aurait dessiné. La composition architecturale a pris le dessus sur la scène qui tente de s'y découper, comme si elle annulait le rapport de l'écriture à la peinture, qu'en toute perspective elle met en fuite. Finalement - si nous voulions entrer dans la complexité de ce qui se joue dans cette toile, il nous faudrait peut-être détailler l'inventaire des sculptures, ou la logique des ouvertures qui, de part et d'autres paraissent en spécifier les enjeux. Ne l'excluons pas mais, dans l'immédiat et n'ayant pas pu consulter l'original, ce serait peine perdue. Pour autant que nous puissions en juger il s'agit pour l'essentiel d'une statuaire antique puisée au registre de la mythologie grecque qui suffirait à indiquer la perte progressive d'influence du modèle que proposait Luc. Retenons simplement cette chouette qui, au-dessus de la tête de la Vierge semble vouloir se libérer de sa niche pour prendre son vol. S'il s'agissait de l'oiseau de Minerve, il s'envolerait à la nuit tombée - la nuit que la réforme faisait peser sur l'image - et le modèle antique dans ce cas proposerait une alternative.

Revenons maintenant sur ces deux sandales. Que dans l'un et l'autre cas le peintre les ait enlevées et que ce détail ne revienne que chez lui exclusivement et nulle part ailleurs, ne peut que nous inciter à y discerner un mécanisme de condensation. Avançons prudemment, mais c'est le geste par lequel les musulmans se disposent à prier et dès cette période le rapprochement entre la réforme et l'Islam qui également interdisait l'image aura constitué pour les peintres un sujet constant de préoccupations et de réflexion.

*

Nous l'avons dit, sept ans plus tard Van Heemskerck à son tour prend la relève en peignant deux toiles la même année, coup sur coup. Dans la première (Fig.62), assis à droite sur un trône de pierre devant la toile qu'il est en train de réaliser, le peintre fait face à la Vierge qui - également assise sur une sorte de piédestal - tient l'enfant dans ses bras et nous regarde. Au lieu de dessiner le peintre peint, nous pouvons voir ce qu'il fait, et la toile est posée sur un chevalet que surmonte une tête sculptée « à l'antique ». Tenant une sorte de torche dans ses deux mains, la statue d'un ange s'intercale entre la toile et la Vierge qu'il regarde tandis que, derrière le peintre et levant le bras au ciel, un quatrième personnage regarde par-dessus son épaule ce que le premier est en train de faire. La scène se détache sur un mur monochrome neutre ; nous pourrions bien nous trouver dans l'atelier du peintre et trois détails attirent encore notre attention : sur le socle du piédestal où la Vierge est assise on aura punaisé une feuille de papier couverte d'une fine écriture ; le siège sur lequel le peintre est assis présente un bas-relief sculpté représentant un taureau bondissant que chevauche un personnage. Enfin, l'enfant ouvre largement les bras et regarde le peintre, bien que la toile fonctionne entre eux deux comme un écran. C'est lui que le peintre est en train de peindre et ce que nous voyons sur la toile respecte la disposition des personnages compte tenu de sa position de regard. Il porte un bonnet phrygien et des lunettes et en apparence le bœuf a disparu.

Van Mander s'est tout particulièrement intéressé à cette toile, et dans son ouvrage c'est une des descriptions les plus détaillée qu'il nous laisse : « *saint Luc est représenté*

peignant l'enfant Jésus, œuvre excellente, peinte d'une manière supérieure et d'un très grand effet, à laquelle on ne pourrait reprocher qu'une certaine dureté dans les clairs, comme chez Scorel. La Vierge dont le visage est d'une grande douceur est bien posé, et l'enfant Jésus est aimable et souriant. Les genoux de la Madone sont drapés d'une étoffe indienne multicolore semée de beaux ornements et qu'il ne serait pas possible de mieux peindre. Le saint Luc exécuté d'après nature et pour lequel avait posé un boulanger, est une fort belle figure, attentive à l'ouvrage et s'appliquant avec une extrême conscience à rendre son modèle. La main gauche armée de la palette, semble sortir du panneau. Le point de vue est pris de manière à faire voir les objets un peu d'en bas. (...) Il y a aussi un ange tenant un flambeau allumé, figure très bien traitée. Je doute que l'on puisse voir de Martin une œuvre où apparaissent de plus charmants visages. L'architecture montre de grands murs nus »²⁶⁵. Tout cela nous l'avions noté, même si notre appréciation n'allait pas dans le même sens. Cependant l'auteur ajoute des précisions supplémentaires en évoquant notamment la présence d'un perroquet qui, pour des raisons obscures, nous a échappé.

On pourra ne pas partager les conclusions de l'auteur, mais nous ne pouvons que souscrire à la manière dont Panofsky réagit devant ce tableau. Nous savons bien évidemment d'où vient l'historien et où il veut en venir : son œil - attentif au moindre détail - ne laisse rien passer qui puisse servir son propos, lequel est d'argumenter l'influence du néoplatonisme sur la peinture renaissante. Par ordre d'importance qu'il leur accorde, il s'appuie pour cela sur trois éléments : l'ange qui à proprement parler « illumine » la vierge ; le personnage en retrait du peintre qu'il identifie comme son « inspirateur » et dans lequel il discerne « sans équivoque » une « *personnification de la furor poeticus* » et enfin le fameux bas relief qu'il assimile à l'enlèvement d'Europe. S'appuyant ensuite sur l'interprétation que *l'Ovide moralisé* donne du motif, il en conclut que « *de même que Luc l'évangéliste obéit aux inspirations du saint esprit, Luc le peintre, comme tout véritable artiste, obéit aux inspirations de la fureur divine de Platon* »²⁶⁶. Le clivage entre l'écrivain (l'évangéliste) et le peintre passerait donc ici par l'opposition entre le saint Esprit et le poète antique.

Oublions l'ange qui en effet « illumine » la Vierge, mais dont il n'est pas indifférent qu'il s'agisse d'une statue aux ailes déployées, laquelle constitue la seule source de lumière interne : son concours est essentiel car sans lui la Vierge serait plongée dans l'obscurité. Le personnage en retrait dont l'identification lui est fournie par Mander pourrait être en effet une personnification de la *furor poeticus* (bras montrant le ciel et couronne de lierre) mais pourquoi supposer qu'il soit son « inspirateur » ? Au pire le peintre travaille sous son contrôle, au mieux il s'agit d'un autoportrait et si c'était le cas, derrière saint Luc (le boulanger), le peintre aurait pris la place de l'écrivain (le poète). L'interprétation en serait légèrement infléchie vers l'articulation texte-image. C'est ce que suggère Mander qui cependant évite de trancher : « *derrière saint Luc apparaît un personnage qui a l'aspect d'un poète, le front ceint de lierre, et que l'on pourrait prendre pour un portrait de Martin à cette époque de sa vie. A-t-il voulu dire que la peinture et la poésie sont soeurs, que les peintres doivent être doués d'un génie poétique et inventif, ou bien songeait-il à indiquer que cette création elle-même était une fiction, je l'ignore* »²⁶⁷. Évitions de trancher sur l'autoportrait même si nous retenons ce rapprochement entre peinture et écriture, remarquons qu'Anne

²⁶⁵ Karl van Mander, op. cit. p. 241-242.

²⁶⁶ Panofski, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, p. 337.

²⁶⁷ Karl van Mander, op. cit. p. 241.

Marie Lecoq discerne dans cette figure « *l'équivalent antique de l'ange de Gossaert* »²⁶⁸ et venons en au bas-relief de l'enlèvement d'Europe.

C'est sur ce point que l'argumentation de Panofsky se resserre en se fragilisant : « *il (saint Luc) est assis sur un bloc de marbre en forme de cippes, orné d'un bas-relief représentant son symbole, le bœuf, transformé en un fougueux animal qui emporte son maître comme le taureau emporte Europe (...). Etant donné nous nous en souvenons, que l'Ovide moralisé interprète Europe comme l'âme humaine et le taureau comme le Christ, ces deux variations par rapport à la tradition ne sont pas si étranges qu'elles peuvent le paraître...* »²⁶⁹. Il en tire la conclusion que nous avons indiqué plus haut : l'âme de l'écrivain (le bœuf dans le bas-relief) est sous la tutelle de l'esprit saint (le Christ) ; la main du peintre (dans la toile) est sous la tutelle du poète antique (la personnification de *furor poeticus*). Nous en serions presque gêné si la virtuosité de l'historien ne nous avait habitué à des analyses autrement plus pénétrantes et, en premier lieu, ce détour par *l'Ovide moralisé* était-il nécessaire ? Reprenons chacun de ces éléments et tentons de voir comment les autres s'y articulent.

La Vierge assise nous regarde et pose pour saint Luc assis en face d'elle sur un fauteuil de pierre dont le bas-relief sculpté le représente en effet chevauchant son symbole (ou étant emporté par lui), et il s'agit bien de lui puisqu'il dispose d'une auréole, laquelle disparaît lorsqu'il (mais s'agit-il encore de lui ?) se trouve devant la toile. A supposer que nous maintenions la référence à l'enlèvement d'Europe - la fille d'Agénor et de Téléphassa - Luc aurait donc pris, comme écrivain, la place de Zeus, mais pour y déchoir aussitôt puisque le peintre s'assoit dessus : très nettement le peintre est assis sur le symbole sculpté de la grandeur chrétienne de l'écrivain déchu. Au-dessus de la toile peinte, ce masque de satyre sculpté, mais aux yeux clos, en aurait donc pris le relais - une déchéance de l'écriture en contrepartie d'un aveuglement du désir - mais contrebalancé aussitôt par l'ange photophore, chrétien et sculpté, atténué à nouveau par ce visage sculpté de harpie sur l'accoudoir droit du siège de la Vierge dont la patte de rapace forme l'un des pieds verticaux. Circulation donc des éléments sculptés qui, mêlant les thèmes chrétiens et antiques, tenterait mais en vain de circonvenir l'écriture et-ou le regard des uns (l'écrivain chrétien, l'ange porteur de lumière) par l'écriture et-ou le regard des autres (le satyre/la harpie). Les harpies (littéralement les ravisseuses) étaient au nombre de trois et leur nom signifiait respectivement bourrasque (Aello), vole vite (Ocypété) et Obscure (Célaéno) comme le ciel nous dit Grimal « *que traverse une nuée d'orages* » et Virgile les hébergera dans le vestibule des enfers. C'étaient des ravisseuses d'âmes et l'on plaçait parfois leur image sur les tombeaux, emportant l'âme du défunt dans leurs serres. Les satyres quant à eux représentaient la force obscure du désir.

Or tous ces éléments pourraient bien contaminer le sujet principal. Revenons à la Vierge : celle-ci a été placée sur une sorte d'estrade, de socle ou de piédestal qui l'assimile à une statue vivante et nous en venons à nous demander - considérant plus attentivement l'enfant qu'elle tient dans ses bras - s'il ne s'agirait pas également d'une statue ? le modelé du visage et des cheveux, la gestuelle exubérante mais figée, le déséquilibre dans lequel il se trouve, mais qui cependant ne le compromet pas : tout semble l'indiquer. Or il regarde le peintre alors que la vierge nous regarde et le peintre - qui a mis des lunettes pour cela - le regarde, tout en travaillant à le restituer : lui et pas sa mère. La encore, mais autrement, le travail du peintre est confronté à celui du sculpteur. Dans le tableau, tous les personnages (le

²⁶⁸ Anne Marie Lecoq, op. cit. p. 79.

²⁶⁹ Panofski, op. cit. p. 337.

poète antique, le peintre, le satyre, l'ange et l'enfant) nous apparaissent de profil à l'exception de la Vierge qui nous regarde de face. Cette disposition « conformément au réel », est inversée dans le tableau peint.

Inversement le poète antique superviserait le travail du peintre par le regard et le prolongement de ces deux regards viendrait très exactement trouver une conclusion dans la seule mention directe que la toile ferait à l'écriture, où d'ailleurs le peintre s'adresse au spectateur comme si c'était le spectateur qui s'adressait à lui. Le poète antique apparaîtrait alors comme l'ambassadeur du spectateur dans la toile. Écoutons van Mander : « *Au bas est un écriteau fixé à l'architecture comme par un cachet, avec cette inscription : « Ce tableau est un souvenir de Martin Heemsherck, qui le peignit en l'honneur de saint Luc, et en fit hommage à ses confrères. Remercions le soir et matin de sa générosité et prions de tout notre cœur que la grâce de Dieu l'accompagne. Il fut parachevé le 23 mai 1532 »*²⁷⁰.

Comme si au moment de signer - car c'est d'une signature qu'il s'agit²⁷¹ - le peintre s'était substitué à ses commanditaires en les mettant en quelque sorte « à sa place », il leur fait déclarer - mais en parlant de lui à la troisième personne du singulier - son intention de le remercier (lui Heemskerck) « *jour et nuit de son aimable présent* » et de prier « *de toutes leurs forces que la grâce de Dieu l'assiste* ». Se mettant à la place de l'autre, il s'écrit en somme à lui-même ce qui est une manière de ne pas dire un mot tout en exigeant ce qu'il aurait aimé s'entendre dire : une reconnaissance de dette. Ce n'est donc pas une « commande » mais un don que le peintre adresse à la guilde pour la chapelle saint Luc de l'église saint Bavon, avant de partir pour l'Italie ; un don dont il entend qu'il ne reste pas lettre morte. Il reste cinq ans en Italie (1532-37) et, pratiquement à son retour (1540) il est nommé doyen de la guilde. Sans doute cette notation n'épuise-t-elle pas le rapport de l'image à l'écriture, ni de l'écriture à la parole. Louis Réau qui confirme que ce tableau a été coupé en deux pour former un diptyque nous indique après Mander que « *primitivement on voyait au-dessus de la vierge un perroquet en cage, qui était censé dire Ave Maria* ». De ce perroquet nous aimerions savoir plus de choses mais - par le détour du livre - il pourrait bien nous conduire au tableau suivant. La difficulté bien évidemment serait qu'il fut « en cage ».

Dans la deuxième toile (Fig.63) nous revenons à la logique du dessin ou - plus exactement - à celle de la détrempe sur papier, réalisée avec des couleurs, stade intermédiaire entre le dessin et la peinture, et simultanément le lieu a changé. Nous avons abandonné l'atelier d'Haarlem, pour nous retrouver à l'intérieur d'une d'académie d'art comme l'indiquent les statues (et les statues uniquement) qui surgissent à l'arrière-plan, de même que le sculpteur qui - à hauteur de la palette que le peintre retient dans sa main gauche - continue de travailler. Le peintre est assis sur la gauche - une jambe repliée sous lui et l'autre avancée vers le devant de la toile - et le bœuf dont la tête surgit maintenant dans le coin inférieur gauche de l'image lui tient lieu de siège ; il travaille à main levée en regardant ce qu'il fait et nous pouvons voir ce qu'il fait. Nous notons ce hiatus que nous avons déjà relevé chez Marcia : alors que la Vierge lui apparaît de profil, il la représente de face. En effet, face à nous, également assise sur un siège et les jambes croisées l'une sur l'autre, la Vierge nous regarde en retenant d'une main l'enfant debout à côté d'elle. Là encore une foule de détails nous sautent aux yeux. Retenons les principaux : un astrolabe a été posé dans une niche

²⁷⁰ Karl van Mander, op. cit. p. 241.

²⁷¹ Sur la question de la signature dans le tableau cf : Calabrese O. & Gigante B., La signature du peintre », La part de l'œil, 5, 1989, pp. 27-43. Également, Fraenkel (B.) La signature, Genèse d'un signe. Paris, 1992.

murale juste au-dessus de la tête de la Vierge ; aux pieds des deux personnages deux livres ouverts reposent sur le sol alors qu'à côté du premier nous trouvons un verre renversé, l'enfant retient dans sa main un perroquet avec lequel il semble jouer etc.

Quelque chose d'essentiel ici semble s'être noué des rapports de la peinture à la sculpture et des deux, non seulement au réel mais également à l'écriture, qui pourrait reprendre les indications de la première, mais en déplaçant ses enjeux.

Ce qui nous frappe en premier lieu c'est la manière dont le triangle que forme l'esquisse inachevée avec les deux livres posés à terre au premier plan, s'inverse dans l'arrière salle accueillant des sculptures finies avec - à leur jonction - cette juxtaposition du travail en cours du peintre avec celui, également en cours, du sculpteur. Les deux livres jetés au sol, s'opposent aux sculptures érigées dans leurs niches. A leur articulation, Daniel Arasse qui a l'œil aiguisé discerne un détail supplémentaire mais qu'il interprète dans le sens conventionnel d'une suprématie de la peinture sur la sculpture : « *à peine visible sur la palette, c'est la petite masse de gelée transparente qui constitue le médium que le peintre glisse dans ses couleurs en peignant. Notation seulement technique ? Sans doute pas. Avec ce médium le peintre donne à ses figures l'apparence de la vie qui anime ses modèles. Or, sur la surface de ce tableau, le détail est placé au plus près de la silhouette d'un sculpteur en train de tailler violemment le marbre d'un Christ mort. Cette infime goutte de vie sur la palette du peintre en montre (presque) aussi long sur le prestige de la peinture par rapport à la sculpture que n'en disaient les pages célèbres que Léonard de Vinci avait consacrées au thème* »²⁷². Il y a probablement de cela, mais si la coupure entre sculpture et peinture est nettement signifiée (elles sont dans deux salles différentes) tout en exigeant que le lien soit fait (conjonction du gisant avec la gelée), les livres bien que posés au sol se trouvent dans la salle où l'on peint.

Or il ne s'agit pas de n'importe quels livres mais de deux livres d'anatomie modernes²⁷³ : le bœuf avec sa patte maintient ouvertes les pages du premier alors que le second repose aux pieds de la Vierge. Cela nous incite à en rechercher d'autres ; nous les trouvons cette fois - et ce seront les derniers - juste au-dessus de la tête de l'enfant, dans une niche murale à côté de l'astrolabe qui surplombe la tête de la Vierge (lequel sous cet angle pourrait quasiment lui tenir lieu d'auréole). Il y en a quatre ou cinq mais deux d'entre eux particulièrement retiennent notre attention : le premier et le plus petit semble être une bible alors que - sur la tranche du second qui est aussi le plus volumineux - nous pouvons lire distinctement en lettres grecques majuscules DIOSKORID. Médecin grec du premier siècle de notre ère, il a laissé six livres sur la matière médicale qui pendant longtemps sont restés la source principale des connaissances anatomiques des anciens²⁷⁴. Par comparaison avec la toile d'Haarlem, cela incite Anne Marie Lecoq, à considérer que nous avons complètement changé d'univers, interprétation que favorise une erreur sur la datation : « *cette conception est à l'opposé du Saint Luc peignant la Vierge de Rennes dont, plus de vingt ans après, le peintre allait faire un manifeste de l'art science. Peindre est pour Van Heemskerck, après 1550, une*

²⁷² Daniel Arasse, Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture, op. cit. p.12.

²⁷³ Sur le tableau de Rennes et ses livres d'anatomie, cf. I. Veldman, « Martin van Heemskerck and St Luke's medical books, in Simiolus, 7, 1974, 2, p. 91sv. Voir également F. Bergot, cat. de l'exp. Le dossier d'un tableau : Saint luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck, Rennes, musée des Beaux Arts, 1974.

²⁷⁴ Les Aldes les avaient édités à Venise en 1518 ; Marcellus Vergilius les édite à Cologne en 1529 ; il seront traduits en français en 1559 (Mathée, Lyon) et nous sommes en 1532.

opération de pure raison et de pure connaissance intellectuelle»²⁷⁵. Il ne s'agit pas uniquement de faire remarquer qu'il s'agit d'ouvrages anciens, encore faut-il montrer de quelle manière, ils s'articulent à la fois sur l'image et sur la sculpture.

Dans ce cas, c'est extrêmement net : la Vierge est piégée par l'écriture mais pas de n'importe quelle manière. L'image qui cependant reste en dehors s'élabore tangentiellement à ce piège et la sculpture dont on pourrait croire qu'elle en a été écartée, le referme. Reprenons chacun des points.

Le Dioscoride, avec les deux ouvrages d'anatomie posés à terre et qui en forment la base, décrit un triangle dans lequel s'inscrivent la Vierge et l'enfant ; le premier ouvrage à gauche est relié au Dioscoride par une diagonale parallèle au bord vertical de l'image que peint saint Luc, alors que ce dernier est relié au deuxième ouvrage à droite par une parallèle au bord vertical de la composition. Or, la diagonale coupe la tête de la Vierge de même que la verticale coupe les mains de l'enfant, en faisant disparaître ce perroquet qui décidément est préoccupant. L'écriture cerne le modèle de l'image et le compromet, tandis que l'image (esquisse) y échappe.

En dehors de cette logique, l'image s'élabore très exactement dans la diagonale reliant le coin inférieur gauche de la toile à son coin supérieur droit virtuel, et donc tangentiellement à ce que nous venons de décrire comme le piège que l'écriture tendait au « réel », c'est à dire au modèle - alors que dans l'arrière salle, les statues (de femmes) disposées dans leur niche - de profil, de face, de dos - paraissent vouloir nous donner un aperçu complet des points de vue possibles : cintrées dans leur partie supérieure, les niches dans lesquelles elles se trouvent anticipent dans le mur aveugle la forme même de la toile qui nous les donne à considérer.

Inversement, la statue qui dans l'arrière salle se trouve sur un piédestal - et très précisément à la perpendiculaire de la tête du gisant - reproduit avec une précision minutieuse la posture de la Vierge du premier plan, sauf qu'elle est amputée du bras droit, ce bras que la Vierge fige ici dans le geste d'une pose qui la pétrifie, la même que le peintre utilise pour peintre et dont l'ombre portée sur le croquis pourrait apparaître comme une restitution, si justement le dessin ne l'avait amputée également. Au regard de cette main coupée, la statue de l'arrière salle est à la Vierge et vis-à-vis du dessin, ce que le Dioscoride pour l'enfant était au deuxième traité d'anatomie, vis-à-vis du perroquet.

Ce perroquet disions-nous est troublant. Est-il fortuit qu'ayant disparu de la toile d'Haarlem au moment où elle aura été coupée en deux - « *pour en faire un diptyque* » disait Réau - il disparaisse ici en ce point bien précis où le piège de l'écriture se refermerait sur le modèle en coupant la main de l'enfant, et très exactement en contrepoint de la double mutilation (par la sculpture et par l'esquisse) de la main de la Vierge ? Dans la première toile, disions-nous, il était en cage.

Dans l'iconographie ancienne, non seulement ce perroquet est bien celui qui parle mais, par une tournure de parole bien particulière, il est toujours là pour faire le lien entre Eve et Marie (la femme ancienne - la nouvelle femme) au bénéfice d'une inversion de lettres qui exemplifie l'inversion des figures (nue/habillée) et qui annonce la réversibilité de l'instant de l'image sur la durée textuelle. Ce perroquet dit toujours Ave (salut) ce qui - lu à l'envers - restitue le prénom d'Eva (Eve) toujours interpellée en ces termes (Ave Maria etc.). Dans un

²⁷⁵ Lecoq, op. cit. p. 79

contexte d'antagonisme et/ou de complémentarité entre le texte et l'image, cet oiseau ne remplira jamais d'autres fonctions que de tenter de faire entendre sa parole²⁷⁶. D'une toile à l'autre de Van Heemskerck, et un peu comme pour la sandale dans les toiles de Gossaert, le perroquet condense ici ce qui nous tient le plus à cœur : la manière dont une parole excentrique - mais à condition qu'elle se donne comme parole - se doit de faire le lien entre l'écriture et l'image, lorsque la sculpture s'en mêle. Soyons clairs : la sculpture s'offre simultanément à l'œil et à la main ce qui - en toute rigueur - exige une « excentricité » qui soit de nature à conjoindre l'image avec l'écriture : ici le perroquet, comme ailleurs la distribution des espaces : toujours excentriques²⁷⁷. Le plus étonnant de tout - mais cela exigerait d'autres développements que nous ne pouvons pas ici nous permettre - est que toutes les images auxquelles nous nous intéressons ici soient « excentriques » : littéralement, elles défient le repérage de ce qui constituerait le centre de la toile.

Nous disions que Gossaert et Van Heemskerck faisaient exception ; probablement par la manière dont ils auront tenté, l'un et l'autre, de circonvenir les rapports entre textes et images dans un cadre lapidaire (sculpture et architecture) faisant ainsi peser sur Luc tout le poids de l'antique.

²⁷⁶ Concernant la symbolique du perroquet (lat. Psittacus), cf Raban Maur, *De universo Liber VIII*, in MPL, vol 111, sp 246.

²⁷⁷ Harbison (R.) *Eccentric spaces*, New York, 1977.

Chapitre sept

L'emblème, le dessin et l'enfant mort.

À plusieurs reprises nous nous sommes interrogés sur le rôle du bœuf et nous avons entrevu l'importance qu'il y avait à faire la distinction entre le dessin et la peinture en liaison avec les modes d'être du modèle et le degré d'achèvement du « tableau dans le tableau ». Nous ferons ici l'hypothèse que tous ces aspects sont liés et qu'ils torsadent les rapports entre écriture et image sur la « temporalité » de l'oeuvre.

Il ne suffit pas en effet de noter la présence ou l'absence de l'emblème sans en périodiser les occurrences ni les mettre en rapport avec ce que le peintre fait ou encore les conditions dans lesquelles il le réalise. Sur ce plan, nous sommes contraints de faire l'hypothèse d'une liaison étroite entre la période concernée, le fait qu'il s'agisse d'un dessin ou d'une peinture et la présence de l'emblème (§1). Cela nous conduira à discerner dans la présence du dessin sur le coloris tout à la fois un des effets de la tyrannie du logos sur l'image, son ancrage sur la question des origines et son destin « historique » (§2). Concernant l'enfant, c'est ce qu'indique le fait qu'étant nu, il apparaisse très souvent comme étant déjà mort (§3)

Nous en avons désormais la conviction. Pour ce segment d'histoire qui nous préoccupe – qui est celle dans l'image des rapports entre le texte et l'image - tout est affaire de tempo, c'est-à-dire de rythme, de syncope, de reprise, d'abandon et de boucle. Mais pourquoi nier que tout cela est difficile à concevoir et à élaborer ? Pourquoi feindre la certitude alors que nous ne pouvons progresser qu'en tâtonnant, mais pourquoi nous priver d'affirmer haut et fort que certaines pistes - plus que d'autres - nous paraissent sans issues ? La nouvelle offensive positiviste dans les sciences humaines sur ce plan ne nous aura rien épargné : se lancer sur une piste avec l'idée naïve qu'on trouvera d'autant mieux ce que l'on cherche qu'on sera allé plus loin mais toujours dans la même direction, n'est-ce pas à proprement parler délirant ? Revenons sans cesse aux images et prenons comme point de départ deux miniatures : la première dite « Luc à son pupitre » de l'Évangile selon saint Luc de Jean Colombe, datée de la fin du XVe siècle et la seconde, non légendée, tirée du Livre d'heures de Jacques Cœur et approximativement datée du début du XVIe.

Dans *Luc à son pupitre* de Jean Colombe (Fig.64) le bœuf est absent et le saint est assis à gauche de l'image sur un fauteuil de bois imposant et dans un intérieur dont les détails s'estompent, mais dont les lignes de fuite du carrelage contrarient celles du siège. Son « pupitre » - ou plus exactement le plan incliné sur lequel il se penche attentivement - est fixé aux accoudoirs du fauteuil mais orienté de telle sorte que nous ne pouvons pas voir ce qu'il fait, si bien que, même s'il écrivait, nous pourrions tout aussi bien penser qu'il dessine, tout témoignant du fait qu'il ne peint pas. Au-dessus de sa tête, la colombe prise dans un faisceau de rayons provenant du coin supérieur droit de l'image, et donc du ciel, indique qu'il travaille

sous l'inspiration de l'Esprit saint. Il pourrait s'agir de la colombe de l'annonciation si nous n'avions le sentiment qu'elle fonctionne également ici comme une signature (Jean Colombe) qui dans ce cas placerait l'écrivain sous la tutelle directe du peintre. La scène paraît figée sur un instant qui s'éterniserait, et rien dans l'image ne suggère ne fût-ce qu'un écart qui lui donnerait, avec de la profondeur de champs, une perspective temporelle.

Dans la miniature du Livre d'heures de Jacques Cœur (Fig.65) à nouveau le bœuf est absent ; le saint est assis sur un banc derrière une table et il dessine (ou il peint) une Vierge bien réelle, debout devant lui, les yeux baissés et les mains jointes, mais sans enfant. Le saint est donc assis comme dans la miniature précédente, mais sur un simple banc et avec beaucoup moins de faste, derrière une table basse où se trouvent un verre d'eau ainsi que des godets - ce qui pourrait nous donner à penser qu'il peint - et il retient de la main une large feuille posée sur un carton à dessins qui lui sert de plan incliné. Le carton repose à la fois sur ses genoux et sur la table basse. Comme dans la miniature précédente il n'a d'yeux que pour ce qu'il fait et le plan incliné est orienté de telle sorte que nous pourrions presque voir ce qu'il fait, mais ce n'est pas le cas. En revanche l'instrument qu'il utilise, posé à la perpendiculaire de la feuille, pourrait être un stylet, ce qui contredirait la notation précédente. Son travail est en cours, mais nous ne saurions dire maintenant s'il peint ou s'il dessine. Contre le mur, à la perpendiculaire de Luc, la statue d'un saint retenant un livre sous le bras est posée sur un cul-de-lampe, tandis qu'au-dessus de la statue se profile une ouverture en ogive. L'espace s'est considérablement élargi, la profondeur de champs s'est accrue, les lignes de fuite (carrelage, mobilier, murs) concordent davantage et si la Vierge n'a pas d'enfant, une scène d'annonciation derrière elle et à l'arrière-plan - deuxième « tableau dans le tableau » ou le premier si nous considérons que celui-ci était un dessin - rappelle qu'il s'agit d'elle.

Mais ce n'est pas ce rappel qui est intéressant, au sens où il s'agirait d'un « rappel de mémoire » facilitant la reconnaissance. C'est la manière dont le traitement de l'espace autorise un traitement du temps sans compter que - dans ce cas - il placerait le travail du peintre ou du dessinateur sous la tutelle directe de « l'annonce » donc, alternativement ou de manière conjointe, de la colombe et de l'ange Gabriel. D'un côté, le traitement de l'espace autorise ce télescopage de deux moments bien distincts de la vie de la Vierge : celui de l'annonciation avec celui de la pose. Notons ici que ce « rappel » est abordé dans l'image comme articulation du réel (la pose) sur l'imaginaire (le tableau de l'annonce). D'un autre côté, il impose que le travail de l'artiste (dessin ou peinture) - mais pas exactement de la même manière - se loge à l'enseigne de la parole dite (l'annonce) c'est-à-dire du pacte symbolique liant l'ange à Marie, à condition qu'il apparaisse comme une scission de l'imaginaire : ce tableau en effet (l'annonciation) n'a lieu d'être que comme représentant d'une chose dite. Ainsi et tout à la fois nous avons le sentiment d'être sur l'un des pôles qui nous préoccupe ici, et à son opposé strict.

Le processus auquel serait mis un terme serait celui que Dorothee Klein décrivait avec beaucoup de précision comme étant celui de la double substitution de « *l'écrivain écrivant sur ses genoux* » par « *le peintre dessinant sur ses genoux* », auquel succédera le remplacement de l'écrivoire par le chevalet. Le tableau peint (ou dessiné) se substitue à la page écrite, de même que le chevalet se substitue à l'écrivoire, le « *dessin sur les genoux* » constituant entre les deux une sorte de point d'équilibre : par rapport à l'écrivoire (pupitre) les genoux sont donc au chevalet, ce que le dessin était à la peinture : un terme médian ou d'équilibre. Il est difficile de faire le tour de la combinatoire à laquelle cette structure aura donné lieu et nous ne pouvons guère faire mieux ici que d'en baliser les extrêmes, en indiquant leur récurrence cyclique : peindre ou dessiner derrière l'écrivoire, dessiner sur les genoux ou peindre au

chevalet ou derrière l'écritoire, avec toutes les variantes intermédiaires de l'œuvre terminée ou à l'état d'ébauche. Il est remarquable que dans les deux premiers cas de figure, le bœuf soit toujours absent et que dans certains cas limite nous ne puissions décider si le saint écrit, s'il dessine ou s'il peint.

Le processus qui pourrait s'inaugurer ici est celui qui - pour un temps au moins - va conduire à la disparition du bœuf qui dans ce cas a déjà eu lieu. Ensuite - et chaque fois que le bœuf réapparaîtra - nous assisterons au retour paradoxal des effets de sa présence : substitution « écriture - dessin - peinture » liée à l'alternance « écritoire - chevalet », compte tenu de l'état d'achèvement de l'œuvre. Chaque fois que cela adviendra, l'espace va s'y plier - ou le favoriser - de telle sorte que s'y introduise la temporalité propre de l'œuvre, à condition de désigner ici le « propre » comme une sorte de compromis précaire - et quasiment un symptôme - entre la fulgurance d'un geste et la reprise répétitive du même. Resterait alors à en retrouver le moment collectif qui en constitue la basse continue : ce mouvement à propos duquel Pierre Bourdieu proposait de discerner une double logique « *d'intériorisation de l'extériorité et d'extériorisation de l'intériorité* » et pour lequel - à l'enseigne du sujet - Lacan aura promu la bande de Moebius au rang de schème directeur.

L'emblème.

Les césures ne sont jamais nettes et nous observons des périodes de chevauchement mais - pour ce qui concerne la Hollande - nous avons le sentiment que trois périodes au moins se succèdent et s'articulent : la première de 1430 à 1500 où, contrairement à toute attente, le bœuf est toujours là. La deuxième qui va de 1500 à 1550 au cours de laquelle des efforts considérables et systématiques sont déployés pour qu'il disparaisse ; ces efforts aboutissent. Enfin, le bœuf réapparaît vers 1550, comme un élément dont on ne serait pas parvenu à se débarrasser²⁷⁸.

Or le bœuf revient, mais d'Italie cette fois, et tout se passe alors comme si son retour coïncidait avec la mise en scène de la vision médusante, cette vision qui vous prive de la parole et dont le peuple de Jérusalem croyait que Zacharie avait fait les frais²⁷⁹. Ici et pour cette période - c'est-à-dire de 1510 à 1650 - nous ne serons jamais dans un contexte « d'apparition » sans que le bœuf ne soit présent. Or à partir de là il disparaît, y compris dans un contexte d'apparition. Cependant les cas particuliers sont nombreux, notamment dans les périodes charnières ou les espaces intermédiaires.

Progressons par ordre de difficulté croissante et revenons en arrière : D'un côté il aurait fallu un temps considérable pour s'en débarrasser et de l'autre un temps considérable pour le maintenir, puis les situations s'inverseraient en phases contrariées. Sous cet angle, tout se passerait comme si une image « d'après nature » (portrait) était associée au nord à l'absence du bœuf qui la dénaturait, alors qu'au sud une image « surnaturelle » (apparition) était associée à sa présence, qui la « naturalisait ». D'une situation à l'autre la variante s'inverserait et la structure se maintiendrait mais ce n'est plus dans l'emblème lui-même, son origine et son histoire, que nous aurions alors à rechercher les causes ambivalentes de l'usage qui en aurait été fait.

²⁷⁸ Nous le retrouverons en effet chez Spranger, Floris, Maerten de Vos, Ziegler etc...

²⁷⁹ Il s'agit d'abord du pseudo Raphaël, puis de Vasari, Lanfranco, Castiglione etc..

Si l'hypothèse que nous avons formulée au chapitre deux est juste - première annonce à Zacharie interdisant le désir de voir et symbolisée par le boeuf, deuxième annonce à Marie le rendant licite et symbolisée par la toile - alors il nous faut la spécifier au regard du statut de la « présence » de Marie : l'apparition ayant valeur ici d'une « présence absente ». Mais nous voyons aussitôt la dissymétrie des situations : si Marie croit ce que l'ange lui dit et que Zacharie n'y croit pas, dans les deux cas l'ange leur apparaît et chacun d'eux « croit » à l'apparition. La confiance accordée au regard prime sur la confiance accordée à la parole et la précède, la Vierge apparaissant à saint Luc comme Gabriel est apparu à la Vierge ou à Zacharie. Mais, outre que cette « apparition qui parle », constitue la métaphore dérivée du tableau « *auquel rien ne manque* », comment ne pas voir que - dans le cas contraire - c'est la présence même du bœuf qui devient à proprement parler « irréaliste » ? Pour la Vierge, nous avons vu qu'il était facile de faire la différence entre « espace réel » et « espace imaginaire » : la fonction du nuage était d'en tracer les contours, même s'il arrivait qu'il puisse signifier une absence. Mais le bœuf ne se prête pas à un traitement identique ; soit il est présent, soit il est absent et dans ce cas, quel sens donner à cette « absence » ? Symétriquement, lorsque la Vierge « apparaît » à saint Luc - d'une certaine manière - elle reproduit la situation dans laquelle l'ange lui était apparu à elle, ou à Zacharie. Elle place ainsi le peintre (saint Luc) dans la situation d'avoir à réagir comme elle - ou comme Zacharie a réagi - et de sa réaction va dépendre la tournure de ce qu'il peint : une « vue de l'esprit » à laquelle il va demander des garanties de réalité, ou alors une réalité dont il va garantir le caractère spirituel.

Chaque élément s'étaye sur l'absence ou sur la présence de l'autre, mais de manière inversée : les Hollandais nous montrent l'absence du bœuf alors que les Italiens ne nous dissimulent pas sa présence. La conclusion s'impose d'elle-même : derrière la présence toujours un peu irréaliste et incongrue du bœuf, se joue en permanence la présence accordée à la parole sur le regard, mais une présence inquiète de son issue. Inversement, on pourrait penser que lorsque le peintre « naturalise » la présence de la vierge auprès de Luc en faisant disparaître le bœuf, il restitue au seul regard la plénitude de ses droits et coupe court à l'exigence verbale de la garantie.

Mais outre que la situation pourrait à nouveau ici se nouer sur la différence des sexes (devant l'apparition l'homme (Zacharie) exigerait toujours un supplément de paroles pour mieux voir, alors que la femme (Marie) accepterait sans phrases ce qu'elle verrait) comment ne pas voir que les Hollandais, même lorsqu'ils paraissent vouloir y couper court, n'en ont toujours pas terminé avec le texte qui précède ou qui sous-tend l'image qu'ils peignent ? Simplement de ce texte, ils ne retiennent que le premier volet (celui de l'annonce à Marie) et ils ignorent le second (celui de l'annonce à Zacharie) en accréditant la thèse de la rencontre « réelle », ce qui revient à rejeter l'apparition comme un fantasme à composante hallucinatoire.

Paradoxalement - si l'on se fie à la thèse de Svetlana Alpers - on aurait donc eu tendance dans les pays du nord, à gommer la référence au bœuf pour restituer tous ses droits au regard et à la demande « d'y voir » (sur ce point, elle aurait raison). Simultanément et du même coup, on reconstituait toute la confiance donnée à la parole dans la stricte observance de l'annonce faite à Marie (et sur ce point, elle aurait tort). Inversement on aurait eu tendance dans les pays du sud à promouvoir le rôle du bœuf et donc à restituer toute la légitimité de la demande de voir en se méfiant de la parole (stratégie zacharienne) quitte à se désolidariser de la lettre de l'annonce à Marie qui reposait sur une confiance aveugle. À la fois écrivain et peintre, selon les périodes et les lieux, Luc oscillerait d'une position de vérité, à l'autre.

Or ces deux tendances en apparence opposées s'inversent pour finalement s'équivaloir en attirant notre curiosité sur la manière dont elles auront trouvé une solution dans les situations intermédiaires, exceptionnelles ou atypiques. À la vérité, tout va dépendre de la manière dont ce détail - la présence ou l'absence du bœuf - va se révéler capable de redistribuer la signification de tous les autres éléments, ou du moins de certains d'entre eux.

Le critère discriminant pourrait être ici le fait que saint Luc dessine au lieu de peindre à condition de le lier, dans chaque cas, au degré d'achèvement de l'oeuvre. Jusqu'à maintenant nous avons noté - selon les cas - qu'il utilisait les couleurs ou qu'il dessinait, mais sans accorder à cet aspect une importance particulière. La règle la plus générale voulait qu'il peigne, qu'il soit installé derrière son chevalet et que son oeuvre soit terminée, ou quasiment terminée. La plupart du temps d'ailleurs et alors qu'il y travaillait encore, l'oeuvre était déjà encadrée. Or, à y regarder de plus près, toute une série de glissements imperceptibles viennent modifier les enjeux de cette situation en liaison avec la présence ou l'absence du bœuf, et donc en liaison avec le fait qu'il peigne ou qu'il dessine une apparition ou une présence réelle. Revenons vers les images et restons dans l'espace flamand.

*

Nous nous étonnions qu'en début de période - même si l'animal chez lui était devenu pratiquement imperceptible - Van der Weyden (Fig.23) n'en ait pas fait l'économie, purement et simplement : il est vrai qu'il est discret ; nous ne voyons plus que sa tête et il a été relégué dans l'arrière-salle, mais il est toujours là. Cependant Luc ici ne peint pas, il dessine à la pointe d'argent sur un petit calepin, debout, le genou légèrement fléchi et ce dessin est à peine ébauché. L'anonyme Flamand de Dijon (Fig.35) dessine également debout, mais cette fois en s'appuyant sur un livre : la tête du bœuf est toujours là, le dessin est toujours ébauché et nous pourrions faire la même observation pour Borneman (Fig.69). Chez Dierick Bouts (Fig.54), il dessine encore - pratiquement dans la position du saint Luc de Van der Weyden - et le dessin est encore à l'état d'ébauche, mais déjà le bœuf a disparu. Chez Colin de Coter (fig.38) - soixante et dix ans après Van der Weyden - le peintre est installé derrière son chevalet et il peint, mais le bœuf est toujours là est c'est incompréhensible. Il est devenu imperceptible, il nous faut longuement le rechercher, il est prêt à s'envoler et nous n'en voyons plus d'ailleurs que les ailes. À l'étape suivante, le bœuf disparaît et désormais - pour une assez longue période - le peintre peint derrière son chevalet et la toile est pratiquement toujours achevée et encadrée. Par la suite et toujours dans les pays du nord, le bœuf reviendra dans la toile (Spranger, Floris, De vos, Ziegler) mais dans une tout autre logique : celle, disions-nous, du retour du refoulé.

Chaque fois que nous rencontrons une exception, nous revenons à cette logique du « dessin à peine ébauché », mais dans un processus deux fois inversé, de substitution et de déplacement : retour du dessin inachevé sans le bœuf et là nous sommes sur l'un des pôles du cycle. Surgissement de la « toile inachevée » compatible avec le retour du bœuf et là nous sommes sur le pôle opposé.

En revanche, pour la période-charnière, Gossaert et Van Heemskerck sont nettement atypiques, et deux fois atypiques si nous considérons qu'ils s'y reprennent par deux fois pour peindre saint Luc, et que c'est exceptionnel. Tous deux paraissent aller « à rebours de l'histoire ». En 1525, Gossaert (Fig.61) peint Saint Luc dessinant la Vierge d'après nature dans un immense palais vide et la toile s'inscrit dans le droit-fil de la tendance que nous venons de dégager mais le bœuf a disparu, et nous sommes dans un contexte « naturaliste » de

vis-à-vis. Cependant, dix ans plus tôt (Fig.60) il avait peint une « apparition » dans laquelle saint Luc dessinait sous la direction de l'ange un croquis inachevé, à genoux et installé derrière un pupitre où le bœuf aurait dû apparaître, ou alors il n'aurait pas dû peindre une apparition. Avec Van Heemskerck, tout bascule à nouveau mais en sens opposé. Dans le tableau de Rennes (Fig.63) le peintre est carrément assis sur l'échine du bœuf et nous pourrions croire qu'il dessine, mais ce n'est déjà plus le cas. Il s'agit d'une esquisse inachevée, au lavis brun sur une grande feuille de papier retenue sur un support incliné qui repose sur ses genoux. La même année, mais dans le tableau d'Haarlem (Fig.62), il est plus délicat de se rendre compte qu'en fait, il est à nouveau assis sur le bœuf, mais cette fois devant son chevalet et - pour la première fois - devant une toile inachevée et non encore encadré. Chez Blondeel (Fig.42) la toile est déjà encadrée alors qu'elle est encore vierge et que le bœuf a disparu, mais il peint.

Peut-on tenter de renouer les fils de tout ce qui précède ? Nous avons vu comment la présence ou l'absence du bœuf dans un contexte d'apparition ou de présence réelle fixait le cadre du peintre en train de peindre. Elle l'articule de manière contradictoire sur un texte divisé (les deux annonces) par le rapport du regard à la parole, mais un texte écrit de la main même de celui qui peignait (saint Luc). Pour rendre compte des exceptions à ce cadre, nous avons fait intervenir deux aspects : l'opposition entre le dessin et la peinture, et le degré d'achèvement de l'œuvre. Reste à montrer que ces deux aspects - à nouveau - se torsadent sur l'opposition entre l'image et l'écriture en ouvrant sur une problématique de la temporalité de l'œuvre. D'un côté en effet, l'opposition entre le dessin et la couleur va venir se greffer sur l'opposition plus ancienne entre l'esprit et le corps en versant le dessin au compte de l'écriture (esprit), et le coloris au compte de la matière, du regard et des sens (l'œil). De l'autre, elle va épouser l'opposition entre la linéarité temporelle de l'écriture et la simultanéité spatiale de l'image peinte. La difficulté consiste à saisir la manière dont le rapport entre le dessin et le coloris d'un côté, l'écriture et le regard de l'autre s'articulent sur cette temporalité.

Du dessin « lu » à la couleur « vue ».

Pendant très longtemps - et cela se maintient tout au long de l'âge classique - on aura tenté d'articuler la peinture et l'écriture selon le schéma d'une double incomplétude que la formule de l'*Ut pictura poesis* résume assez bien : selon une indication qui nous venait d'Horace, la peinture est une « poésie muette », tandis que la poésie passe pour une « peinture parlante ». À la fin du XVIIIe siècle tout cela bascule : désormais, c'est un des lieux communs de la théorie de l'art que d'opposer l'instantanéité de la saisie spatiale de l'image à la durée temporelle de la lecture. Ce que le regard percevrait simultanément dans l'espace, le langage l'étalerait successivement dans le temps. Le geste du peintre suspendrait le cours du temps, celui de l'écrivain s'y articulerait. L'instant du regard s'oppose au temps pour comprendre ; bref dans un cas, interminable dans l'autre. Selon la remarque judicieuse de Bernard Vouilloux, « *tout se passe, comme si la temporalité perceptive était résorbée par l'analyse dans l'intemporalité spatiale du tableau* »²⁸⁰.

Parallèlement, depuis le début de la Renaissance et au moins jusqu'à la fin de la période qui nous intéresse ici, la théorie de la peinture est divisée sur la prééminence à accorder au dessin par rapport à la couleur. De Giotto à Raphaël et Michel-Ange l'excellence de la représentation picturale se fonde sur la prééminence de la forme dessinée sur la couleur,

²⁸⁰ Bernard Vouilloux, p. 58.

pour s'inverser ensuite dans la suprématie du coloris sur la ligne dessinée, et les deux aspects sont liés puisque le dessin va apparaître comme l'ambassadeur de l'écriture dans le tableau.

Au moyen âge, en même temps que se met en place l'idée que l'image puisse être une sorte d'écriture qui nous dirait en un clin d'œil ce que le livre mettrait un temps infini à nous dire, la démarche symbolique offre cet outil irremplaçable permettant de passer du dessin à la couleur et de la couleur au dessin, sans quitter un registre homogène de sens. Jamais sans doute la codification de l'enjeu symbolique des couleurs n'aura pris l'importance qu'elle acquiert alors²⁸¹.

Cette sophistication sans précédent de la symbolique des couleurs et le carcan sémantique auquel elle soumettait leur usage, permet en grande partie de comprendre la réaction intellectuelle et cultivée des peintres humanistes des XVe et XVIe siècles posant la priorité intellectuelle de la forme dessinée sur la surface peinte. À la couleur, dont l'usage paraissait régi par des règles et des enjeux extrêmement précis de sens, ils opposent le primat du dessin qui désormais paraît reposer sur la science de la perspective, et le premier donc à se dédouaner de prescriptions éthiques.

Élaboré par les philosophes à l'enseigne commune de la mimésis, ce parallélisme entre le texte et l'image et cette idée que le dessin et la couleur seraient à l'image ce que l'intrigue et les caractères sont au texte, puis l'idée que l'intrigue doit prendre le pas sur la « peinture » des caractères, vont régir une bonne part des discours sur l'art que l'on va tenir à partir de la deuxième moitié du XVe siècle et restera en vigueur tant que la peinture aura pour mission d'imiter le réel.

En même temps que se forge ou que se restaure l'idée selon laquelle - dans l'image - le dessin aurait à prendre en charge ce que l'écriture jusqu'alors véhiculait (l'idée, la pensée, l'esprit ou la proposition) s'impose également le point de vue selon lequel le coloris ne serait que l'enveloppe extérieure du dessin, son habit corporel ou matériel. Bref, le dessin s'adresserait à l'esprit et la couleur s'adresserait aux sens ; le dessin nous renverrait vers l'intériorité mentale de la chose pensée ou conçue, la couleur n'en étant que le revêtement extérieur et inessentiel : au mieux un surcroît décoratif - qui à son tour exigerait d'être repris et réélabore dans le champ juridictionnel du symbole - au pire un masque.

Chaque fois que l'on observera dans la peinture une poussée intellectualiste, et c'est le cas pour toute la période maniériste, le dessin prendra le pas sur la couleur et inversement. Même s'il considère que le concept dérive de l'observation de la réalité - ce qui complique un peu les choses - Vasari qui sur ce point prépare le terrain aux conceptions maniéristes, interprète le dessin comme l'expression visible du concept formé dans l'esprit²⁸². Dans

²⁸¹ Mario Brusatin,

²⁸² « Etant donné que le dessin, père de nos trois arts... extrait d'une multiplicité de choses un jugement universel analogue à une forme où mieux à une idée des choses de la nature, laquelle est tout à fait régulière en ses proportions, on connaît par là même les proportions caractéristiques non seulement des corps humains et animaux, mais encore des plantes, des objets fabriqués, des sculptures et des peintures, proportions qui définissent le rapport du tout avec les parties ainsi que des parties entre elles et avec le tout. Et comme cette connaissance forme dans l'esprit cette réalité qui, lorsqu'elle est exprimée par la main s'appelle le dessin, on peut en conclure que le dessin lui-même n'est rien d'autre que l'expression et la

l'image, le dessin se présente comme un substitut de l'écriture ; comme elle il véhicule le concept ou l'Idée et à ce propos Panofsky est tout à fait fondé à faire observer que « *le dessin n'est rien d'autre que la création d'une forme intuitivement claire et correspondant au concept que l'esprit porte en lui et se représente, et dont l'idée est en quelque sorte le produit* »²⁸³.

Le plus symptomatique n'est pas tellement que - dans la peinture - le dessin ait été considéré comme un substitut de l'écriture et un support de la pensée ou du concept, fondant du même coup sa suprématie sur la couleur, mais que lorsque cette suprématie sera contestée, elle ne puisse l'être qu'au nom des principes qui la fondaient. On ne conteste pas alors que le dessin traduise la pensée ; on conteste simplement que la pensée s'impose à la peinture. C'est dans ses grandes lignes ce qui oppose l'Arétin à Vasari dans le *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* du vénitien Ludovico Dolce : l'enjeu de ce dialogue était la suprématie du Titien coloriste, sur Michel-Ange ou Raphaël dessinateurs, que la question divisait²⁸⁴. C'est dans ce contexte qu'il nous faut placer l'opposition entre Saint Luc peignant ou Saint Luc dessinant la Vierge. Or, ce n'est ni plus ni moins que la question de la temporalité de l'œuvre qui est ici en jeu.

Cette temporalité, nous sommes proche de penser qu'il s'agit presque invariablement d'une anachronie, ne serait-ce que parce que la toile se présente toujours comme une utopie. Dans ce cas, l'opposition entre la durée (de l'écriture) et l'instant (du regard) volerait en éclat. Elle rapatrierait sur la durée du regard, la dialectique entre le tout et le détail : regarder un tableau est interminable, et rarement un regard chasse l'autre. C'est une piste qu'Agnès Minazzoli effleure, mais qu'elle ne développe pas vraiment : « *si l'on veut sortir du labyrinthe de l'indécidable séparation entre l'avant et l'après, on peut dire que la dialectique de l'achevé et de l'inachevé remet ici en cause le rapport de la partie au tout, du détail à ce qui est communément nommé le « sujet* »²⁸⁵.

Sur ce plan en effet, une régression à l'infini de cette torsade de l'écriture sur l'image, et du détail sur la totalité, paraît inévitable. La reconstitution (dans la toile) de la conscience du passé dans la conscience du présent, exigeant en toute rigueur une troisième strate (éventuellement écrite) constitutive de cette double constitution, il nous faudrait la retrouver dans la quatrième, mais « déplacé » et ainsi de suite, à l'infini. Encore nous faudrait-il, dans l'un et l'autre cas, trouver ce terme tiers qui nous permettrait à chaque fois d'en renouer les enjeux et d'accompagner leurs déplacements, seule manière de passer d'une strate à l'autre, tout en maintenant l'autonomie de chacune. Un vrai travail de bénédictin.

C'est probablement cette « folie » de la torsade à l'infini du détail sur la totalité, et de l'écriture sur l'image dont Michel Foucault aura eu l'intuition pendant tout le temps qu'il aura consacré à « regarder » les Ménines de Vélasquez²⁸⁶.

*

manifestation évidentes du concept qui est dans notre esprit et que les autres ont imaginés et produits dans le leur » (Vasari, I, 168 cité par Panofski note 143).

²⁸³ Erwin Panofsky *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, p. 80.

²⁸⁴ Ludovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, 1557, présentation et notes de Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996.

²⁸⁵ Agnès Minazzoli, op. cit. p. 145.

²⁸⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

Que dans *Saint Luc peignant la Vierge* le geste soit redoublé et que le peintre nous montre ici un tableau en train de se peindre, non seulement cela est de nature à immerger le tableau qu'il nous destine dans la durée de sa propre élaboration mais, à un pur espace qui serait un pur présent, cela vient opposer un espace dédoublé qui en déploie la temporalité. Tout le monde en conviendra : en engendrant une configuration propre de l'espace qu'il habite, le « tableau dans le tableau » fixe « l'origine » dont le tableau final fournit la « finition », sinon la « solution » : parlerons-nous ici de « *temps de l'évidence anticipée* » au sens où l'évidence serait au regard, ce que la certitude serait à l'argument, et comment ici ne pas décevoir ceux qui garderaient encore quelque goût de conclure ? Tout porte sur l'hésitation à conclure, sachant qu'on est toujours pris - à la fois - dans le regard de l'autre, et dans les déductions qu'on lui prête. Le temps d'arrêt sera celui de l'évidence et de l'attente qu'il piège, ni plus ni moins : un laps du temps comme on le dirait d'un lapsus du mot, par paliers de dégradation successive : « *l'instant du regard, le temps pour comprendre et le moment de conclure* »²⁸⁷. Bien évidemment ici il n'y aura jamais « urgence à conclure » ; il pourrait même être urgent de s'y dérober.

Or, derrière la linéarité triviale de la chronologie que cependant il ne faut jamais oublier, nous avons bien le sentiment que les images s'organisent autour de deux pôles en rotation cyclique, torsadés l'un sur l'autre. Le peintre ayant le choix de peindre les deux tableaux, en prolongement ou en rupture l'un de l'autre, en prolongement ou en rupture des actes qui s'y trouvent impliqués (voir/peindre), en prolongement ou en rupture avec les interprétations picturales antérieures, il interdit du même coup « *cette intuition immédiate qui dévoilerait d'un seul coup aux yeux du spectateur le sens de l'objet figuratif* »²⁸⁸. Revenons donc à l'image.

D'un côté nous aurons une peinture finie dans une peinture finie, où l'acte de peindre s'inscrit durablement dans le prolongement de l'acte de voir, la toile faisant (ou non) écran entre le peintre et son modèle. Nous sommes ici dans un espace de labeur durable, qui effacerait celui des repentirs, le temps d'une durée immobile ou le peintre aura tout le temps de regarder et de prendre son temps, et où il pourra voir en même temps le modèle et la toile. À ces toiles, nous pourrions appliquer l'appréciation que Louis Marin en son temps portait sur *Le temps calme* de Nicolas Poussin : « *j'ai tout le temps de regarder parce que ce qui m'est donné à voir est totalisé dans un ordre spatial sans reste ni manque (...) temps de la beauté sans passé ni futur, présent de la co-présence du regard aux co-présences des choses peintes dans l'ordre de leur lieu* »²⁸⁹. La toile de Maerten de Vos en fournirait un très bon exemple (Fig.66). À cela s'opposerait tout à la fois le renoncement à l'acte qui hors de la toile éterniserait l'instant d'un regard médusé et donc improductif, à la saisie de sa fulgurance dans un inachèvement forcément toujours définitif : Annibal Carrache d'un côté, Castiglione de l'autre.

Il est remarquable que dans *l'Apparition de la Vierge à saint Luc et à sainte Catherine* (Fig.67) Annibal Carrache ait eu l'intuition que le regard même interdisait de peindre. Il était nécessaire donc que ce fut une « apparition » et dans ce cas, la Vierge à l'enfant surgit au

²⁸⁷ Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 204.

²⁸⁸ Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris Denoel-Gonthier, coll. Médiations, 1977, pp. 11.

²⁸⁹ À propos du *Temps calme* de Poussin, cf : Louis Marin, *Déposition du temps dans la représentation peinte*, in : *De la représentation*, Gallimard, Le Seuil, Paris 1994, pp. 282-300.

sommet de l'image d'un nuage céleste où se groupent des angelots. Agenouillé au premier plan dans le coin inférieur gauche et les deux bras écartés en signe de remerciement, saint Luc la regarde tandis qu'en retrait, assise dans un fauteuil situé sur la droite, sainte Catherine qui porte son regard vers nous, et qui donc ne le regarde pas, nous le désigne du doigt. À l'articulation des trois personnages et au centre géométrique de la toile, une ouverture paysagée surmontée d'une trouée de ciel bleu fait le lien. Or saint Luc a abandonné le chevalet qui a disparu, ainsi que la palette qui maintenant repose au premier plan à ses pieds pour se contenter de voir, et de voir uniquement : cette apparition ne sera pas peinte, le bœuf est toujours présent mais il se fond dans le paysage et il est probable que la palette fonctionne ici (pour une fois) comme emblème du saint.

Vis-à-vis de lui - mais est-il fortuit qu'il s'agisse à nouveau d'elle ? - sainte Catherine qui d'une main nous désigne la Vierge, de l'autre maintient un livre ouvert sur ses genoux. Cette vision dont elle se détourne se confond avec celle de Luc dont elle constituerait l'équivalent, suggérant que la conversion dont elle est redevable²⁹⁰ serait à l'écriture ce que le renoncement à l'image serait pour son vis-à-vis, à condition que chaque geste s'accommode d'une permutation des regards : saint Luc qui a renoncé à peindre ne détourne pas son regard de la Vierge tandis que Catherine qui n'a pas renoncé à lire, le fait. Jamais personne n'aura été converti par la lecture d'un livre.

Or dans le haut de l'image, la Vierge et l'enfant regardent saint Luc qui les regarde : le regard appelle donc le regard et s'il devait se vérifier que, dans ce dispositif, la toile était de trop, alors probablement annoncerait-elle a contrario sa fonction d'écran. Luc occupant dans ce montage la place de Catherine qui occupe celle du lecteur, l'acte de peindre nous renverrait à une conversion préalable à laquelle le livre ferait obstacle. Montrer d'une main mais en détournant son regard pour tenir le livre de l'autre main, s'opposerait trait pour trait à l'ouverture des deux bras (en un geste d'action de grâce), à la fixité des regards et au rejet de l'image. Cela à nouveau s'articulerait sur la différence des sexes mais par permutation d'un élément puisque l'homme (saint Luc) se désolidariserait de l'image, tandis que la femme (sainte Catherine) se solidariserait de l'écrit.

Que pour Luc cette conversion ait eu lieu, c'est ce que semble indiquer dans le nuage de l'apparition, la présence des quatre évangélistes au rang desquels, fatalement, il nous faut le compter, quoique nous le retrouvions au premier plan. Nous savons désormais que, chaque fois qu'un personnage revient à deux ou plusieurs reprises dans la même toile, la marque du temps s'y imprime de manière inéluctable. Or invariablement, ces quatre personnages sont associés à l'écriture, avec cette simple différence que le dernier, totalement à droite de l'image, est associé à un phylactère qu'il retient dans ses mains et que donc il nous faut identifier à Luc, puisque nous retrouvons ce phylactère aux pieds de ce dernier, jeté sur le sol, à côté de la palette. De l'un à l'autre il y a donc bien eu un abandon de la lettre puis un abandon de l'image, au bénéfice d'un abandon du regard.

À cela s'opposerait la fulgurance liée à la vision que le dessin de Castiglione (Fig.68) nous propose de manière exemplaire : le temps de la saisie au vol, celui de l'impétus de l'apparition violente et soudaine qui tout à coup dissocie le peintre entre ce qu'il voit et ce qu'il peint. La dissociation des regards et la torsion du corps de l'artiste en fait symptôme :

²⁹⁰ Sainte Catherine aurait été convertie en regardant un portrait de la Vierge.

« aspiré entre l'instant de son début et la hâte de sa fin, (l'esquisse) paraît éclater ici comme une bulle »²⁹¹.

Tout repose ici sur la disjonction des deux moments - le regard qui précède et le geste qui suit - pour tenter d'en figurer l'intervalle. Ici l'apparition est instantanée, immédiate, et l'imminence de sa disparition explique le geste de l'ébauche, le dessin non-fini, l'esquisse et la rapidité d'exécution. Sa réitération sous une forme hallucinatoire - mais à condition d'interpréter ce terme non pas comme un déni du réel mais comme sa « sublimation » dans l'imaginaire du passage à l'acte de peindre - correspond ici au fait qu'un « *investissement trop intense de l'image produit le même « indice de réalité » qu'une perception* »²⁹². N'oublions pas que dans la philosophie première, Husserl se livre à une analyse des strates de la temporalité justement à la lumière de l'apparition (*erscheinung*). Rapatriée au foyer de la toile dans une vision « confuse », l'esquisse de Castiglione est « non-figurative » en ce sens que nous ne pouvons pas la dériver de son modèle imaginaire par une translation continue, et qu'à son tour, elle vient inquiéter le modèle puis - de proche en proche - la totalité de la toile dans son ensemble. Ici le tableau n'a plus pour fonction de représenter quoi que ce soit et ne vaut plus que par la seule configuration du « trait », lequel déchire la toile en deux. Le rythme de la ligne est ici au dessin ce que l'intonation est à la voix - pratiquement incantatoire - et la zone d'incertitude laissée à la forme par la figuration piège les mécanismes de la reconnaissance, en exigeant un laps de temps supplémentaire ; et cela à l'infini parce que ce trait - littéralement - ne ressemble à rien. Piégée dans le méconnaissable, l'attente d'une reconnaissance nous renvoie vers ce « supplément de temps » que le « jamais vu » exige pour être regardé, sans que nous ne puissions jamais, définitivement, en décider.

En paraphrasant Lacan, nous pourrions dire que l'esquisse se manifeste dans cette forme comme avançant le tableau et s'avancant seule dans l'acte qui engendre son évidence. Inversement, le tableau « fini » (Maerten de Vos) se manifeste comme se confirmant de son inertie et se finissant mal de ne pas suivre l'initiative conquérante de l'esquisse. En effet - à supposer que l'on accepte de réduire le moment de conclure au temps de comprendre - comment accepter que ce dernier dure aussi peu que l'instant d'un regard, ou bien qu'il s'éternise ? Dans l'intervalle, la toile n'aurait pas lieu d'être : tache aveugle qui en creuserait le centre (Blondeel) elle se donnerait comme supérieure, par tout ce qui en elle serait devenu aveugle. Si le comble était « ce qui tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine », bien évidemment c'en serait le comble.

Nous avons vu comment une interrogation sur la présence ou l'absence de l'emblème figuratif permettait d'amorcer une réflexion sur la temporalité propre de l'œuvre, nouée sur ce qui - de tout temps - permettait d'opposer l'image à l'écriture sur le modèle de l'antagonisme entre le corps et l'esprit, le dessin et le coloris etc. À cela nous avons deux exceptions, probablement exceptionnelles du fait que la répétition y était en jeu : Gossaert et Van Heemskerck. Mais il se pourrait que la répétition apparaisse comme l'une des figures les plus générale de cette temporalité que nous tentons ici de cerner. L'autre serait la boucle, ou la spirale. Intéressons nous ici à ce qui - de cette boucle - en fait le symptôme : l'équivalence du « moment » de la naissance avec le « moment » de la mort. Dans l'image, la nudité fait le lien.

²⁹¹ Lacan, op. cit. p. 209.

²⁹² Laplanche & Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, art. Hallucination.

On tue un enfant nu.

« La première mort, celle que nous avons à traverser dès l'instant que nous sommes nés »
Serge Leclaire²⁹³.

Nous avons trop eu tendance, jusqu'à maintenant, à considérer que la Vierge et l'enfant formaient une entité homogène. Or chaque fois que - sous le regard du peintre - nous poussions un peu plus l'analyse, la relation de l'une à l'autre se décrochait, et ce « décrochage » faisait symptôme. Refusant la première personne, la Vierge n'aurait-elle d'autre fonction que d'y faire accéder l'enfant, par le biais du miroir inversé que lui tendrait le peintre, ou bien s'agirait-il de le préserver de cette traversée, ce qui serait une manière plus subtile de l'y condamner ?

Lorsque la Vierge « présente » l'enfant, une fois sur deux il est tout nu, mais il peut être habillé ou simplement langé. Elle peut le retenir contre elle et qu'il tourne le dos au peintre ou qu'il se retourne vers lui. Elle peut encore le lui présenter de profil ou de face avec toutes les contorsions intermédiaires faisant que l'enfant nous apparaîtra - ou qu'il apparaîtra au peintre - en partie ou en totalité. Devant le peintre, la Vierge peut également allaiter l'enfant, mais c'est beaucoup plus rare (Van der Weyden, anonyme de Dijon) et une chose est certaine : dans le « réel » jamais l'enfant ne porte les marques ou les signes de sa mort prochaine. Au total cette « présentation » balaye un éventail allant de la préservation à l'exposition sans que jamais le regard de la mère ne fige l'enfant dans une coïncidence avec elle-même dont il serait captif : toujours il y a écart. Qu'elle le préserve ou qu'elle l'expose, la question est de savoir de quoi, ou à quoi ? À quoi peut-elle exposer l'enfant, ou de quoi peut-elle le préserver, sinon du regard du peintre, ou alors du nôtre puisqu'ils ne coïncident pas forcément, à moins qu'il ne s'agisse également de se préserver elle-même ? Une autre certitude s'impose : c'est toujours dans le tableau à l'intérieur du tableau que surgissent les signes de la mort à venir du fils, et cela en raison inverse de sa nudité.

Sur quoi le peintre voudrait-il nous ouvrir les yeux, ou de quoi voudrait-il détourner notre regard ? Notre hypothèse est que d'emblée la nudité de l'enfant est liée à la mort prochaine de l'adulte par le regard du peintre et que - par contrecoup - cela rejaillit sur (contamine) l'image du corps de la mère... car tout cela était « écrit ». Le peintre ici ne fait que se conformer à la dualité des deux Ecritures (ancien et nouveau testament) qu'il lui faut conjoindre dans la figure même de celui qu'il fait advenir.. dans l'image : à la fois vif, et déjà mort. D'emblée l'image a partie liée avec la mort en exhibant la vérité du réel : tout comme la vérité, le réel ne peut être que nu. C'est d'ailleurs ce qui fait que - pour n'importe qui d'autre que le peintre - le réel est insupportable. Nous reconnaitrons donc le réel à ceci qu'il est insupportable, et le peintre à cela qu'il l'affronte : crûment, mais par le biais de l'imaginaire. C'est ainsi et nous n'y pouvons rien : la vérité est toujours nue, et crue.

De sa naissance à sa mort - mais jamais dans l'intervalle - le Christ n'aura cessé de s'exposer nu à notre regard au point que la chrétienté aura hésité sur le chapitre de savoir ce qui lui était le plus insupportable : qu'il soit mort, ou qu'il fut nu. Comme si le sexe n'était pas lié à la mort et que nous puissions regarder la mort en face mais pas le sexe, elle fera tout pour dissimuler sa nudité, mais rien pour dissimuler sa mort. Plus exactement, et si les

²⁹³ Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975, p. 13.

hypothèses de Léo Steinberg sur ce point sont exactes, c'est sur ces deux registres, principalement, que se jouerait l'affirmation de son « incarnation » et le fait qu'il soit devenu homme, acceptant en quelque sorte la blessure narcissique (les plaies) et l'inéluctable de la castration²⁹⁴. Les deux aspects sont liés, mais liés également à la figuration de la Vierge : on connaît déjà dans les représentations de la Vierge à l'enfant la fréquence des anticipations de la mort du Christ. Sans doute, faut-il lier ces anticipations d'une part aux parallèles établis entre Eve et Marie, d'autre part au parallélisme des sept joies et des sept douleurs. Considérons les choses à leurs extrémités les plus éloignées.

Dans la face interne du volet gauche du retable de saint Luc de la basilique saint Jacques de Hambourg par Hinrik Borneman le jeune (Fig.69) l'enfant habillé et blotti dans les bras de sa mère sourit en nous regardant droit dans les yeux ; dans le volet droit, et dans le tableau que Luc est en train de peindre, il apparaît tout nu portant déjà sa croix sur ses épaules. Comme souvent en pareil cas, posé sur le chevalet, le panneau est déjà orné de son cadre simplement mouluré, mais il y a mieux : « *l'observateur attentif est obligé de noter que la surface plane limitée par ce cadre, ne coïncide pas avec l'espace habité par les personnages sacrés. Vers la droite, en effet, ces derniers la débordent nettement : l'extrémité de la croix, le bras gauche de l'enfant passé autour d'elle, et le bras gauche de la Vierge enveloppée dans le manteau, sortent du cadre de façon très visible, même si la main du peintre, à cet endroit très précis, masque un peu le détail* »²⁹⁵. L'auteur note que cette sortie du cadre n'est pas isolée : en effet dans l'église romaine de sainte Marie du peuple, vers 1509, Pinturicchio a recherché dans son saint Luc un effet semblable : tout le bras droit de la madone, dans le manteau bleu, vient nettement en avant du cadre doré²⁹⁶. Mais l'essentiel ne tient-il pas à ce déshabillage permettant de passer de l'original à sa reproduction ; au fait que, déshabillé, il ait à porter sa croix puis au fait que - déshabillé et portant sa croix - il ait enfin à « sortir du cadre » où, enfermé, il n'était plus que l'ombre de lui-même ? Dans ce cas, le déshabillage, la nudité, le portement de croix et la sortie du cadre iraient dans le même sens d'une mise à nu qui serait l'équivalent d'une mise à mort, suivis par une « sortie du cadre » qui apparaîtrait comme l'équivalent d'une résurrection. De resurgere, le fait de se relever, de rejaillir, de se lever de son siège ou de réapparaître après avoir disparu, la résurrection apparaîtrait ici comme l'inverse de l'incarnation dont l'image et son cadre constitueraient le pivot. Deux éléments nous inciteraient à approfondir dans cette direction. Le fait - tout d'abord - que lorsque nous passons de l'original du volet gauche à la reproduction du volet droit, nous passons d'une « apparition » à une « présence réelle ». Le fait ensuite que dans le volet droit, l'ombre portée sur le mur par le profil du peintre que son auréole accuse comme source de lumière ne peut s'interpréter autrement que comme une allusion au mythe antique de l'origine de l'image : celui de Dibutade et Polémon.

À l'autre extrémité, et bien après qu'il soit mort, mais avant qu'il ne ressuscite, le Christ en croix surgit face à nous sur un fond uniformément sombre, ocre et délavé ; dans cette toile « ténébriste » - et c'est le moins que nous puissions en dire - toute perspective ou

²⁹⁴ « Par définition l'éternel ne connaît ni mort ni génération. Si la divinité s'incarne pour souffrir un destin humain, elle le fait donc à la double condition d'être soumise à la mort et sexuée » Léo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*, p. 32. Cf notamment les excursus X (le signe de l'enfant au sein), XII (sur la nécessaire nudité du Christ souffrant), XVII (de la nudité de l'enfant Jésus), XXVI (le sang comme trait d'union) etc...

²⁹⁵ Anne Marie Lecoq op. cit. p. 73.

²⁹⁶ Ibidem, p.73.

presque a été abolie parce qu'en ce moment - en effet - il n'y a plus de perspective pour personne. Les bras étendus, la tête inclinée, les yeux baissés, retenu par quatre clous et un linge dissimulant vaguement son bas-ventre, plus nu que jamais le Christ est mort et plus aucune image n'est désormais possible : la chair se dérobe et le Verbe attend sa deuxième heure. Coupé en deux à mi-taille, de profil et levant les yeux vers lui, le saint Luc de Zurbaran (Fig.70) est au pied de la croix comme on serait au pied d'un mur, pour un ultime hommage et un renoncement, qui cependant n'en est pas un, ou pas totalement. Soyons acquis à cette idée qu'il s'agit d'un autoportrait. Or le peintre tient encore sa palette et ses pinceaux dans la main gauche, mais son chevalet et sa toile ont disparu. Peut-on installer son chevalet au pied de la croix ? Il fixe du regard ce visage qui progressivement se désincarne et la Vierge à qui il doit d'être peintre, à également disparu. Sur cette croix, de l'enfant, il ne reste que l'adulte, aussi nu que lui et aussi démuné, sinon davantage. L'abandon de la mère, dans le fantasme du Christ que le peintre partage, redouble celui du père : « Mère, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Que cette toile soit « anachronique » ou - mieux que cela - « inactuelle » ou mieux encore « intempestive » (intempestivus) - au sens où elle se produirait « à contre-temps » - tout en témoigne. La main droite sur le cœur - celle avec laquelle il peint, mais également celle du repentir - Zurbaran représente un peintre - saint Luc, c'est-à-dire lui-même - qui n'aurait plus qu'à se repentir d'avoir peint, sans même désormais pouvoir peindre ce repentir : la mort même de l'image, au pied de l'image de la mort, même. Aveu d'impuissance ou impuissance de l'aveu, il puise désormais sa force dans le regard qu'il porte sur cet homme nu et mort qui pourrait être son fils, et dont il pourrait être le père, mais un père abandonné par son fils. Normalement, le peintre devrait être nu.

Qu'il n'y ait pour Zurbaran d'autre image possible à penser que celle du Christ mort, toute son œuvre en témoigne et nous ne les comptons plus. L'intérêt chez lui est cette torsion qu'il inflige aux images de la nudité et de la mort, en liaison avec la peinture et l'écriture. Retenons simplement un exemple qui pourrait en condenser tous les enjeux. Dans sa *Visite de saint Thomas d'Aquin à saint Bonaventure* aujourd'hui détruit (1629), les deux plus grands théoriciens médiévaux de l'image et strictement contemporain l'un de l'autre²⁹⁷ se rencontrent dans la bibliothèque du second. Au premier plan, une table de travail parsemée de livres fait écho aux rayonnages d'arrière-plan, que surmonte une tête de mort. Or Bonaventure dévoile à Thomas d'Aquin un tableau du Christ crucifié, dissimulé derrière un rideau. Symétriquement, lorsqu'il peint les quatre évangélistes, scrupuleusement, saint Luc rédige et n'a d'yeux que pour ce qu'il écrit. Il était inconcevable que Zurbaran puisse imaginer l'écrivain au pied de la croix, mais s'il était nécessaire qu'il y conçoive le peintre, alors il fallait qu'il fut démuné de lui-même, que ce ne soit pas saint Luc et que la Vierge disparaisse.

*

Mortelle mais vouée comme son fils à l'immortalité, jamais la Vierge ne courra le risque de la nudité, et comment pouvait-il en être autrement ? Que la Vierge fut nue et tout s'écroulait - non pas tellement de la croyance en général, mais de celle que l'on pouvait accorder au regard - puisque d'emblée elle se serait exposée au désir auquel - comme chacun sait - rien ni personne ne résiste. Exonéré du péché originel, vierge donc et mère d'une humanité régénérée, le parallèle entre Marie et Eve s'imposait, comme nous l'avons déjà vu dans la toile de Van der Weyden : Eve mère primordiale d'une humanité qui par sa faute avait dégénéré. On mit donc l'obéissance de Marie en regard de la désobéissance d'Eve. Saint

²⁹⁷ Saint Bonaventure (1221-1274) – on aura trop eu tendance à l'oublier - est un contemporain strict de Thomas Aquin (1227-1274).

Justin le philosophe - mort en 163 - observait déjà que le Christ était né d'une vierge afin que le mal fût réparé par une femme, de même qu'une femme l'avait initié en engendrant la mort²⁹⁸. Le parallèle est repris par saint Irénée qui observe que « *Eve, par sa désobéissance, fut pour elle-même et pour tout le genre humain une cause de mort ; Marie, par son obéissance, fut pour elle-même et pour tout le genre humain une cause de salut* »²⁹⁹. Ce rapprochement entre Eve et Marie - noué sur l'antagonisme entre pulsion de mort et pulsion de vie - qui va constituer un lieu commun de toute l'exégèse médiévale et renaissante est extrêmement précoce. Écoutons encore saint Augustin : « *la mort nous est venue par une femme dit-il, et c'est par une femme que la vie nous est née* »³⁰⁰. Eve sera toujours représentée nue, mais on ne la représentera jamais morte. Marie sera toujours représentée habillée et la représentation de sa mort - parallèle à celle de son fils et suivie du même destin (résurrection) - passera rapidement au premier plan, à condition nous l'avons déjà vu, de faire le lien.

Or, derrière cet antagonisme entre la vie et la mort, que métaphorise l'opposition entre la nudité et l'habillement, d'autres enjeux autrement plus subtils et déterminants viennent s'articuler : ceux ni plus ni moins que du désir, du plaisir et de la connaissance dont nous avons vu qu'ils pouvaient passer par l'image, mais qui pourraient également passer par la nudité.

Selon un texte fameux d'Augustin commenté jusqu'à l'infini par les scolastiques, avant la faute nous dit-on, Adam vivait au Paradis exempt de la mort et dispensé du travail. S'il avait conservé l'innocence de son état, il eût ignoré le désir au point que, dans l'acte procréateur, il n'eut pas éprouvé plus de plaisir « *qu'en touchant une pierre de la main* ». Il aurait alors engendré une race pure et sainte. Mais survinrent la tentation et la faute initiée par la femme, d'où procède le mal et la mort pour l'humanité tout entière qui désormais subit la condition peu enviable de son géniteur initial. Leur forfait consommé, nos premiers parents connurent la honte de se voir nus et - conséquence immédiate de la faute - les organes génitaux furent à jamais corrompus, devenus maintenant le siège du plaisir. C'est cette malédiction que la Vierge avait pour tâche d'abolir en rétablissant la vie dans ses droits. Mais à bien y réfléchir, cette opération était délicate à acheminer : en effet cette perte (du paradis) et cette malédiction (travailler, mourir) n'était pas sans contrepartie puisque à perdre le paradis on y gagnait la jouissance et le savoir auxquels il va falloir, inévitablement, trouver une place dans la nouvelle économie du salut. En réintroduisant l'opposition entre principe de plaisir et principe de réalité, c'est à cette difficulté que va tenter de fournir une réponse le thème des sept joies (ou quinze) et des sept douleurs de la Vierge (compassion). N'entrons pas dans le détail de cette élaboration complexe : toutes les peines et toutes les joies de la Vierge tournent autour de la maternité et de la relation mère-fils, avec cette particularité que la crucifixion figure sur les deux registres : la plus profonde douleur se confond ici avec la joie la plus grande³⁰¹. Rien de ce que la mère peut attendre de son fils, et elle en attend tout,

²⁹⁸ S. Justin, *Dialogus cum Triphone*, 100, PG VI 710.

²⁹⁹ S. Irénée, *Contra Haer.* III, xxii, 4. PG VII 959.

³⁰⁰ S. Augustin, *De agone christiano*, 22 (alias 24) PL XL 303. Sur la doctrine de saint Augustin touchant l'immaculée conception Cf : Dom Capelle, O.S.B. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, Louvain, tome IV, 1932, pp. 361-370.

³⁰¹ Au registre des joies nous trouvons l'Annonciation, la Visitation, les premiers mouvements de l'enfant, la nativité, la visite des bergers, l'adoration des mages, la présentation, le recouvrement au temple, les noces de Cana, la multiplication des pains, la crucifixion, la résurrection, l'ascension, la Pentecôte et l'assomption. Au registre des douleurs nous trouvons

n'est aussi profondément désiré et/ou redouté que sa mort et sur le registre de ce qu'elle éprouve « dans son corps » nous ne trouvons guère que les premiers mouvements de l'enfant et la nativité.

Que la Vierge ne fut pas exposée au désir, nous le concevons assez facilement ; mais inversement était-il indigne de son état de désirer ? Il nous faudrait ici entrer dans le détail en partant de l'épisode des noces de Cana rapporté par saint Jean où, attentive au manque (« *Ils n'ont plus de vin* »), Marie adresse une demande à son fils que ce dernier semble aussitôt récuser de manière humiliante (« *Femme que me veux-tu ?* »). N'entrons pas dans les subtilités d'une demande qui eut été intempestive (« *mon heure n'est pas encore arrivée* »), de la certitude de la mère que son fils ne pouvait que répondre à son désir (« *tout ce qu'il vous dira faites le* ») ou de l'annonce précipitant ce que le Christ avait à faire : les noces de Cana seront son premier miracle. C'est l'aspect « nourricier » (oral) de ce désir qui nous intéresse et qui ramasse dans un raccourci fulgurant, à la fois son image et son histoire de mère. C'est également cette position de retranchement (ou d'avancée) dans l'amour de l'image que son fils donnera aux autres : il fait des merveilles.

Cet aspect nous le retrouvons dans les Vierges allaitant qui précisément mettent en jeu la nudité de son corps de mère, quitte à y défailir sous le regard du peintre. Nous avons dit que - sauf exception, mais elle est de taille (Van der Weyden) - les saints Luc peignant une Vierge allaitant étaient rares. Il nous faut donc revenir légèrement en arrière en soulignant d'abord les obstacles que cette situation aura présentés : très rapidement en effet elle relèvera de l'obscène. Il est vrai que nous sommes dans un contexte de contre-réforme mais, dans son *Traité des saintes images*, Molanus est formel : « *ceux qui dirigent le peuple doivent travailler avec la plus grande diligence à ce qu'on n'introduise pas dans les images une figure, une attitude, un ornement qui formeraient les hommes non pas à la piété, mais au contraire à la lubricité, l'orgueil, la curiosité et autres vices* »³⁰². Le sein nu de la Vierge fait partie de ces attitudes. Le danger cependant pourrait venir d'ailleurs.

À considérer toutes les Vierges allaitant (Madona lactans) qui lui passent sous les yeux, Murielle Gagnebin fait trois observations : la mère et l'enfant se regardent rarement, la plupart du temps leurs regards se portent à l'extérieur du tableau et lorsqu'ils se regardent le corps de l'enfant est monstrueux. Ce dernier point est beaucoup plus délicat à établir, mais les deux premiers paraissent exacts. Ensuite l'auteur s'intéresse au sein de la Vierge et là, elle ne voit plus que cela : le sein est difforme et mal attaché, la plupart du temps, il sort du cou, il est rattaché à l'épaule et sa morphologie est extravagante. Elle n'y va pas par quatre chemins : « *toutes les espèces de cucurbitacées, des plus enflées aux plus allongées se retrouvent sous les pinceaux* »³⁰³. L'observation à nouveau paraît exacte. Pour en rendre compte, l'auteur élimine l'absence de modèle, la maladresse technique ou la méconnaissance anatomique, et elle fait l'hypothèse d'une vengeance masculine inconsciente « *devant le destin glorieux de Marie où la part de l'homme ne joue aucun rôle* » : c'est probablement aller un peu vite en besogne, d'autant que cela reviendrait à ne pas considérer son fils comme un homme. Devant la Vierge, le peintre s'identifierait à Joseph ou identifierait la Vierge à son époux sur le modèle de la mère oedipienne phallique : objet sécable, substitut du pénis, le sein susciterait

la prophétie de Siméon, la fuite en Egypte, la visite de Jésus aux docteurs de la Loi (disparition), le portement de croix, la crucifixion, la déposition et la mise au tombeau.

³⁰² Molanus, *Traité des saintes images*, Livre II, chap. 37, 1^{ère} ed. 1570. Réed. Par François Boespflug, Paris, Cerf, 1996, tome 1, p. 230.

³⁰³ Murielle Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique*, Paris, Puf, 1994, p. 70.

autant la convoitise que l'outrage. Disons les choses ainsi. Nous restons ici dans le domaine des Vierges allaitant l'enfant, mais il n'y a pas que l'enfant à avoir été allaité par la Vierge. Des adultes également auront eu ce privilège.

En s'appuyant sur la *Lactation (ou vision) de saint Bernard* par Cano (Fig.71) l'auteur nous propose de « *débusquer le mystère de ces représentations insolites* ». On en connaît le motif : une Vierge à l'enfant apparaissant sur un autel au pied duquel le saint est agenouillé, presse son sein droit et lance un jet de lait dans la bouche de ce dernier qui le reçoit les bras écartés et la bouche ouverte sous le regard d'un ecclésiastique qui, les mains jointes, observe la scène. On ne saurait juger de la morphologie du sein qui surgit dans l'échancrure de la tunique mais dans l'interprétation tout est convoqué : érotique orale, retour de la pulsion urétrale, nostalgie de la fusion avec la mère compatible avec l'établissement d'une relation « à distance », virilité d'emprunt etc. auprès de quoi l'approche biblique par le télescopage mère-épouse pâli en son prestige. L'interprétation s'emballa sans convaincre d'autant qu'y voir *le modèle épistémologique d'une théorie du regard et de l'œuvre*, achève de nous décontenancer. La naïveté seule excuse l'approximation et ce n'est pas sa simplicité psychanalytiquement évangélique qui fait l'insuffisance de cette interprétation mais le fait, d'une part qu'il n'y ait pas de mots pour le dire et le fait, d'autre part qu'elle paraisse s'épuiser dans la logique seule de ce qui nous est donné à voir. Nous aurions tendance, pour ce qui nous concerne, à y voir le mythe inversé et symétrique - dans le cas de l'écrivain - de la relation qui lie le peintre à la Vierge : dans les deux cas, il s'agit d'une apparition.

La symétrie ne fait aucun doute : cette famille de représentation est à mettre en parallèle avec les *Visions de saint Bernard* beaucoup plus fréquemment traitées dans lesquelles, la plupart du temps, les yeux dirigés vers le ciel et agenouillé devant un pupitre, saint Bernard rédige l'un de ses fameux sermons consacrés à la Vierge. Dans la lignée de la directive donnée à saint Jean à Patmos³⁰⁴, Bernard qui apparaîtra comme le théoricien de l'austérité visuelle, écrit sous l'emprise du regard. Du reste, l'incertitude sur la légende de la toile (lactation/vision) devrait nous inciter à ce rapprochement.

Par ailleurs, la légende d'origine bourguignonne « *composée de récits se contaminant les uns les autres progressivement depuis 1225* » que l'auteur évoque à l'appui de sa thèse mais sans vraiment en tirer parti, met très clairement l'accent sur l'aspect onirique (vision) de l'accès au savoir des Ecritures : « *le saint, pendant son sommeil, aurait « sucé » la mamelle de la Vierge et obtenu ainsi la science des Ecritures* »³⁰⁵. Il nous faut donc faire ici l'hypothèse d'une conjonction étroite entre l'image mentale (vision), l'écriture primordiale (Les Ecritures) et les écritures dérivées (commentaires / sermons) par l'intermédiaire du lait qui, fatalement, avait à faire l'économie d'une « succion » trop directement en prise sur la satisfaction des pulsions orales et qui eut « raté » le rayon lumineux dont il se soutenait.

Enfin, le lait de la Mère-épouse était tout à fait approprié - par le regard - à métaphoriser ce rapport au savoir et à l'écriture dont le peintre ne pouvait faire l'économie, tout en se donnant comme l'équivalent du « rayon » dont ce dernier saurait se satisfaire ; l'intelligence « charnelle » des Ecritures se soutenant ici d'une intelligence spirituelle que la « vision » garantissait, appelait un abord spirituel de l'image que la matérialité des nourritures

³⁰⁴ A Patmos, la directive donnée par l'ange à saint Jean est sans équivoque : « j'entendis derrière moi une voix clamer comme une trompette : ta vision écrit là dans un livre » (Apocalypse 1,11)

³⁰⁵ Muriel Gagnebin, Pour une esthétique psychanalytique, Paris, Puf, 1994, p. 74.

lactées assurait. Les épithètes qui décriront le ratage de cette articulation se transmettront à la postérité : violens, pravus, perversus. Pour prendre toute la mesure du geste que la Vierge accomplit il faut remonter à la métaphore médiévale des « mamelles pressées » qui, tout au long du moyen âge aura permis de penser la stratégie appropriée pour l'interprétation des quatre sens de l'écriture jusqu'à exiger finalement d'avoir à les « scruter ». Telle quelle, mais dans l'image, nous la retrouvons transposée ici au passage de l'écriture à l'image. La source - si l'on peut dire - de cette métaphore, se trouvait dans Proverbes XXX,33 : « *car en pressant le lait on extrait le beurre, en pressant le nez on extrait le sang* »³⁰⁶ ou nous retrouvons cet antagonisme entre pulsion de vie et pulsion de mort.

³⁰⁶ « Qui fortiter premit ubera ad eliciendum lac, exprimit butyrum ; qui vehementer emungit, elicit sanguinem ». Proverbe XXX,33.

Chapitre huit.

Du livre dans le tableau au tableau dans le livre.

Il est quand même assez extraordinaire que - parallèlement au cycle que nous venons de décrire - la vierge à l'enfant se soit portée candidate à sa propre autonomie. D'un côté donc, nous avons des peintres représentant saint Luc en train de peindre la Vierge à l'enfant, avec toutes les vicissitudes que nous avons tenté de décrire. Le rapport avec l'écriture en constituait le pivot. De l'autre, le tableau qu'ils étaient amenés à peindre à l'intérieur du tableau qu'ils peignaient postulait à sa propre indépendance. Très rapidement donc - et sans autre forme de médiation - un tableau va représenter le tableau d'une vierge à l'enfant. Autrement dit, le cadre va se dédoubler jusqu'à ce que - en tant qu'image - la vierge à l'enfant périclité. Cette tendance nous fascine d'autant plus que le livre - à nouveau - semble en constituer le pivot. Le livre, c'est-à-dire sa présence physique à l'intérieur de la toile.

Que la seule « présence physique » du livre à l'intérieur du tableau n'y suffise pas, tout ce que nous avons avancé jusque-là aura suffi à le faire entendre. Cette présence va donc se combiner avec tous les éléments susceptibles de métaphoriser la toile - mais principalement la tenture de fond, le muret, la fenêtre et la guirlande - tout en se démultipliant elle-même. Tous ces éléments, il nous faut donc tenter maintenant de les conjoindre en nous portant en début de cycle c'est-à-dire en ce moment où - sans l'être encore vraiment - la Vierge à l'enfant, devient candidate à sa propre indépendance.

Le début du cycle.

Tout nous porte à penser que - à l'intérieur de la toile - le jeu combiné d'un certain nombre d'éléments va progressivement concourir au surgissement de la Vierge à l'enfant comme « tableau dans le tableau » en délimitant le cadre fictif - puis réel - à l'intérieur duquel elle va s'imposer. Ces éléments ne sont pas nombreux : il s'agit du muret de premier plan qui va isoler le spectateur de la scène peinte ; de la « tenture d'honneur » qui isolera la Vierge de l'arrière-plan en faisant écran au regard, et enfin de la fenêtre qui - en découpant à l'intérieur du tableau l'espace d'un paysage - va préfigurer le cadre à l'intérieur duquel la Vierge va s'installer. Tout cela exigerait une démonstration plus soutenue, mais va jouer dans le même sens : faire surgir la Vierge à l'enfant comme « tableau dans le tableau ». L'intérêt, pour ce qui nous préoccupe ici, est de saisir de quelle manière la présence du livre va régir cette combinatoire.

Or de même qu'autour du livre se met en place une logique du détail qui dicte les cheminements du regard à l'intérieur du tableau, ces détails eux-mêmes semblent s'inscrire dans des partis pris de composition qui, progressivement, vont prendre le dessus pour aboutir

- avec l'élimination du livre - au dédoublement du tableau comme « tableau à l'intérieur du tableau ». Jusqu'à maintenant ces partis pris étaient dispersés ou n'effleuraient qu'incidemment à la surface de la toile. Ils vont se faire plus systématiques, se combiner entre eux et s'agencer de telle sorte que la présence du livre pourra paraître y succomber : si le livre constitue bien le pivot et comme le centre de gravité à partir duquel ces partis pris se dessinent et prennent forme, en revanche il disparaît totalement du « tableau dans le tableau ».

Ce muret, ou ce rebord de fenêtre courant au premier plan sur toute la largeur de la composition va jouer un rôle considérable : tout à la fois il accueille le livre, et il préfigure le cadre qui - dans le tableau - va permettre au portrait de la Vierge de se construire comme tableau. Chaque fois qu'il surgit sa fonction est immuable : dissocier la Vierge à l'enfant du spectateur du tableau et introduire entre elle et nous une sorte de seuil permettant de cadrer l'image par le bas. Dans l'espace des conventions réalistes, il fonctionne comme indication de rupture : il est fréquent dans ce cas que l'enfant y soit posé - allongé, debout ou assis - ou qu'il y prenne appui.

La tenture d'honneur va en redoubler la fonction, mais en inversant cette logique pour isoler la Vierge et l'enfant de l'arrière-plan paysagé qui dans ces conditions généralement s'impose. Le cadre étant fixé par le muret puis ultérieurement par la fenêtre qui en dédouble la fonction parfois même en le prolongeant, la tenture préfigure dans ce cas la toile que ce cadre va accueillir en recadrant l'image dans sa partie médiane, alors que la fenêtre permet de cadrer le paysage qui - à l'arrière-plan - impose progressivement le thème du tableau dans le tableau dont ultérieurement la Vierge à l'enfant constituera le sujet exclusif.

Le muret, lui, pourra courir de façon continue sur toute la largeur du premier plan, y courir de façon discontinue ou uniquement en partie ; il pourra dès le premier plan se constituer en fenêtre et se reproduire à l'arrière-plan ou sur les côtés, laissant surgir ou non un paysage. La « tenture d'honneur » - surgie de nulle part - pourra quant à elle carrément descendre du ciel, être soutenue par des anges ou simplement arrimée sur des colonnades ; elle pourra occuper tout l'arrière-plan servant de toile de fond, couper l'image en deux dans sa partie médiane, ou n'occuper que les côtés droit ou gauche de la composition. À son tour le paysage d'arrière-plan pourra paraître s'inscrire dans l'espace que délimite le muret, la fenêtre, la tenture ou chacun de ces éléments pris séparément ou deux à deux. Enfin le livre pourra être lu ou ostensiblement ignoré, être ouvert ou fermé n'intervenir qu'à titre d'accessoire, d'emblème ou de signe, et même disparaître. Quelle que soit la formule retenue, une tension va s'installer entre ces éléments pour conduire à l'autonomie du portrait et à l'effacement de la présence du livre. Essayons de voir comment tout cela se combine.

Insensiblement, et dans toute une série de circonstance bien précises, la Vierge à l'enfant devient à l'intérieur du tableau une sorte de tableau autonome et, un peu comme s'il ne suffisait pas de la représenter, il aura également fallu la présenter comme représentation. Cependant, pour que cette image devienne autonome, c'est-à-dire que le tableau puisse accueillir le tableau en faisant de lui autre chose qu'un tableau, il lui aura fallu régler la question de ses rapports avec le livre. Nous pouvons maintenant inverser la question en nous demandant comment l'image aura réglé la difficulté de ses rapports avec l'image en se différenciant, dans le tableau, de ce qui déjà s'y donnait comme image. De ce processus, nous avons tenté d'isoler les moments les plus significatifs.

Notre idée est qu'il s'agit d'un compromis entre une vision pure et simple - une « apparition » c'est à dire une vue de l'esprit - et un « effet de lecture » imposant l'image

comme devant être « conforme » au texte. Ultérieurement, la réforme puis la contre-réforme passeront par là - nous verrons comment - mais sans doute fallait-il initialement que la Vierge à l'enfant s'élabore à la jonction d'un regard interne et d'une lettre externe - ou le contraire - sur quoi venait se nouer ce que donner à voir et/ou donner à lire voulaient dire. Symétriquement, mais plus d'un siècle plus tard et pour qu'elle parvienne, démultipliée, dans les cabinets d'amateurs, cette rupture exigera d'être amplifié : ce sera, nous l'avons dit, la fonction des cadres de guirlande. Avant donc de retrouver et de questionner certaines de ces toiles sous l'angle des rapports qu'elles vont entretenir avec l'écriture, une fois devenues autonomes, c'est cette boucle qu'il nous faut isoler maintenant si nous voulons retrouver le « moment » qu'inaugure Saint Luc. Ce moment est celui de la genèse de l'œuvre c'est-à-dire du tableau montrant le tableau en train de s'élaborer comme tableau : représenter la Vierge à l'enfant n'allait pas de soi, et encore moins représenter le peintre en train de la représenter pour peu que vienne y défaillir la fonction de la lettre. Dans ce cas, il s'agit de la représenter comme représentation en brisant le cadre dévotionnel qui l'entourait.

Cette boucle tout particulièrement nous intéresse et pour deux raisons principales : (a) tout nous porte à y voir, à l'intérieur même de l'espace supposé « imaginaire » de la toile, l'une des modalités de l'articulation du réel sur l'imaginaire ; (b) symétriquement cela met en jeu la capacité de ce genre d'image à symboliser - c'est-à-dire à générer du sens - en posant du même coup la question des rapports de l'image avec le texte, et plus généralement avec l'écriture ou avec la parole. C'est dire l'importance que nous accorderons à ce que nous pourrions dire ou écrire de ce que nous aurons cru voir. À l'intérieur de l'image, et concernant la Vierge à l'enfant, ce sera la fonction de ces quelques éléments que nous avons cru pouvoir isoler.

De même que le cadre réel du tableau peut être traité comme cadre fictif dictant à la toile sa composition, à l'intérieur de la composition l'encadrement fictif d'une fenêtre, d'une porte ou d'un muret ouvrant sur ce qui est donné à voir, peut être traité comme cadre réel du regard amorçant ainsi la possibilité de traiter le tableau comme tableau dans le tableau et donc - strictement - comme un portrait s'inscrivant dans un paysage, ou une scène religieuse dans une nature morte³⁰⁷. On observe alors, en même temps qu'un chevauchement des plans, un chassé-croisé entre la toile de fond (tenture) les paysages d'arrière-plan (campagnard ou urbain) et les différentes fonctions des cadres successifs, fictifs ou réels. Les chevauchements de plans sont faciles à mettre en évidence : la main posée sur le rebord de la fenêtre ou du cadre, ou encore l'enfant reposant sur le muret de premier plan, sont les exemples les plus immédiats. Les chassés-croisés de la tenture avec le cadre le plus extérieur puis du cadre le plus intérieur aux paysages d'arrière-plan sont plus délicats à mettre en évidence, mais cela reste à portée de main. La difficulté consiste alors à isoler la fonction du livre et son retrait progressif. C'est en Italie que nous trouvons les exemples les plus intéressants. Les choses paraissent venir de loin.

*

En 1440, dans une curieuse composition de facture gothique, Giovanni di Paolo (Fig.72) nous montre une Vierge à l'enfant - dite d'humilité – assise, les mains jointes et regardant son fils tout nu allongé sur ses genoux. Le drapé de la robe occupe tout le premier plan de l'image et elle se détache sur un fond d'or très médiéval. Au-dessus d'elle apparaît la

³⁰⁷ Bergström (I.), « Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still-Life », *The Burlington Magazine*, XCVII (1955), pp.303-308 et pp. 342-349.

colombe du saint-Esprit et deux anges se tiennent debout à l'arrière-plan. Soit. Ce qui nous frappe ici, c'est moins la présence incongrue de ce petit livre ouvert au premier plan dans l'angle inférieur gauche de la composition - que l'on dirait négligemment jeté et sans aucun égard à même le sol - que la curieuse indifférence qui l'entoure. Incongrue parce qu'inexplicable, la présence de ce livre dérange, mais cette indifférence - nous en sommes obscurément convaincu - ne peut pas devenir un fait de structure. Notre seule manière d'expliquer sa présence est de la mettre en rapport avec ce linge blanc que l'un des deux anges - à l'arrière-plan et sur le côté droit - tend vers la scène principale : ce linge est celui que sainte Véronique présentera sur le visage du Christ lors de la déposition de croix et qui recevra son effigie en négatif, soit le seul et unique portrait du Christ que nous connaissions jusqu'à aujourd'hui, encore vénéré comme authentique. Bien plus tard et pour cette raison, Sainte Véronique nous l'avons dit deviendra la patronne des photographes, mais d'entrée de jeu et au tout début du Quattrocento, il n'est pas indifférent de noter que cette Vierge d'humilité soit déjà structurée autour de cette tension que crée l'opposition entre le livre et l'image.

C'est toujours la même tension, mais dédoublée cette fois, que nous retrouvons dans une enluminure du Livre d'heures de Marie de Bourgogne connue sous le titre de *Marie de Bourgogne lisant* (Fig.73). Notre personnage, assis à gauche près d'une fenêtre ouverte lit, enveloppé d'un linge blanc, un livre qui repose sur le rebord d'une fenêtre où se trouvent également un collier, deux œillets ainsi qu'un bouquet d'iris. Or, la fenêtre ouvre sur un intérieur d'église où nous retrouvons la même Marie de Bourgogne et sa famille, agenouillé maintenant devant la Vierge à l'enfant. Le dispositif, si l'on y réfléchit bien, est relativement subtil et complexe : scène typique de dévotion, par le dédoublement qu'elle autorise, cette fenêtre ouverte sur un intérieur permet le passage de la lecture du livre au regard porté sur un « réel » qui lui-même se donne comme image (fenêtre), puis du livre comme support de la « contemplation intérieure », au regard comme expérience visuelle « directe ». Cadre de cette image dans l'image, cette fenêtre intérieure se donne bien ici comme la métaphore du tableau selon une indication qui depuis Alberti n'aura cessé de prévaloir. Mais elle se donne également comme la métaphore de ce quelque chose qui - permettant d'arracher le regard au livre - l'ouvre sur le « monde extérieur » : un monde extérieur complexe puisqu'il présente ici la particularité d'être intérieur et que, outre la fonction de la « fenêtre-cadre », il s'opère au bénéfice d'un dédoublement de la personnalité du personnage principal : Marie de Bourgogne. Comme objet du regard, mais dans l'image, la Vierge prend donc la place que le livre occupait dans le réel. Ce report du regard - du livre sur le réel puis du réel sur l'image - que le dédoublement de la composition autorise, en introduisant un « tempo » propre à l'image, est au cœur de ce qui nous préoccupe ici. Ce « tempo » est celui de l'articulation de l'image sur le texte.

Il faudrait entrer davantage dans la complexité de cette image. Nous ne retiendrons ici qu'un seul élément : les deux œillets posés sur le rebord de la fenêtre. La symbolique de l'oeillet dont le parfum aura prévalu en même temps que le nombre et la couleur (blanche ou rouge) n'est pas simple. Par sa forme, il rappelait les clous de la passion. Étudiant le triptyque Portinari d'Hugo van der Goes aujourd'hui aux Offices, C. Harbisson discerne au premier plan un vase contenant « *la violette pour l'humilité, le lys et l'iris pour la passion, l'ancolie pour le saint esprit et les trois œillets pour les trois clous de la passion* »³⁰⁸. Dianthos dont dérive le latin danthius signifie « *la fleur des dieux* », mais les dérivations en d'autres langues partent en apparence dans toutes les directions. L'allemand nägelein - littéralement le « petit

³⁰⁸ Harbisson (C.), *La renaissance dans les pays du nord*, p.54-60

clou » - nous renvoie vers l'interprétation précédente. Le français oeillet pourrait provenir de « œil », mais il semblerait que l'on n'en ait jamais tiré parti, tandis que l'anglais carnation qui insiste sur la teinte (l'incarnat) est consonant avec le mystère du même nom, l'incarnat étant la couleur de la chair et dérivant du latin incarnatio qui donnera incarnation : action par laquelle une divinité s'incarne, c'est-à-dire prend chair, dans le corps d'un homme. À vrai dire, c'est moins ces étymologies séparées qui nous intéressent, que cette convergence de l'Anglais, de l'Allemand et du Français autour du regard et du corps qui s'offre au regard, dont le livre témoigne. Or, dans toute une série de circonstance, l'oeillet va fonctionner comme substitut du livre. Citons rapidement quelques exemples.

Dans la *Vierge à l'enfant avec sainte Catherine de Sienne et un chartreux*, d'Ambrogio Borgognone (1490) alors que l'enfant bénit le chartreux dont le regard sort de la toile, que Catherine un crucifix à la main nous regarde et que la Vierge regarde l'enfant de dos un livre ouvert posé sur ses genoux, elle nous tend un oeillet. Tout se passe comme si - au dernier moment - la Vierge avait abandonné la lecture de l'ouvrage qu'elle avait déposé sur son genou droit pour se saisir de cet oeillet que maintenant elle nous montre : il y a eu transfert et l'oeillet - très nettement - s'est substitué au livre, mais sans que ce dernier disparaisse. De même, chez Filippo Lippi, alors que l'enfant nous présente le livre, la Vierge pour sa part nous présente un oeillet (Madone à l'enfant trônant entre deux anges, Metropolitan museum of Art, New York, ca 1437). Chez Joos Van Cleve, cet oeillet - avec les cerises - vient en contrepoint du livre qui - à l'arrière-plan - absorbe Saint Joseph (Sainte famille, Art Institut de Chicago, ca 1520). Dans le panneau gauche du diptyque de la *Vierge à l'enfant avec trois donateurs* (ca 1490) du Maître de la légende de sainte Ursule - un anonyme brugeois de la fin de la fin du XVe siècle - la Vierge qui baisse les yeux tient dans la main gauche mais sans le regarder un livre ouvert à l'intention de l'enfant alors que ce dernier, qui ne le regarde pas non plus, a posé sa main dessus et nous tend de la main droite un oeillet. Du même Maître de la légende de sainte Ursule et à peu près au même moment, dans *La vierge trônant avec l'enfant et deux anges, dite Madone de Rochester*, la Vierge prend le livre que l'ange de droite est en train de lire, tandis que l'enfant se détourne vers l'ange de gauche qui lui tend un oeillet. Nous retrouvons exactement la même composition, mais inversée, avec *la Vierge à l'enfant entre saint Pierre et saint Paul* de Dirk Bouts : dans ce cas la Vierge pose la main sur le livre que Pierre maintient ouvert face à elle tandis que l'enfant tend les siennes vers l'oeillet que saint Paul lui offre, totalement à l'opposé. Dans la *Vierge à l'enfant* de Quentin Massys (Fig.79) totalement absorbé par sa lecture ainsi que sa mère, l'enfant ne nous tendra plus cet oeillet, mais le portera à ses narines. Rare exemple du genre - pour ne pas dire le seul - et alors qu'il s'agit quasiment d'un « tableau dans le tableau », cet oeillet se maintient et persiste. En se conjoignant au livre, il pourrait avoir ici valeur de bascule. Cet oeillet, un ange ou un saint pourront le tendre à l'enfant, mais jamais saint Joseph ni une sainte et lorsque c'est la Vierge qui en dispose, elle ne le présente qu'à nous.

Ce tempo, nous le retrouvons, mais à sept ans d'intervalle, dans deux toiles du même peintre qu'un seul détail semble opposer. En apparence au moins, les deux Madones à l'enfant de Crivelli disposent de tous les éléments qui, à la phase suivante, vont autonomiser la Vierge comme « tableau dans le tableau ». Ce sont deux compositions sensiblement identiques, dont l'une semble reprendre l'autre « au détail prêt » et ce sont justement ces détails qui nous intéressent car ils fonctionnent ici comme symptômes. Dans la première toile (Fig.74) debout derrière le muret qui court sur toute la largeur du premier plan et portant l'enfant sur son bras droit, la Vierge s'inscrit dans une tenture violine tombant du ciel (au milieu de l'image) et laissant apparaître - à droite et à gauche - un paysage campagnard. La guirlande (deux pommes et un concombre) au-dessus de la tête de la Vierge, le fait que du pouce et de l'index

de sa main gauche elle pince le pied de l'enfant, et le fait également qu'ils se regardent, rapatrient notre attention sur la relation qui s'est nouée entre eux : une relation exclusive et fusionnelle. Or tandis qu'ils se regardent, un livre ouvert est posé à droite de l'image sur le muret de premier plan, et ils l'ignorent.

Cette toile, pour en saisir convenablement tous les enjeux, il nous faut la rapprocher de la variante de New York, antérieure de quelques années (Fig.75) qui est à peu près strictement identique : nous retrouvons le muret, la tenture, la guirlande ainsi que les paysages qui, de part et d'autre de la Vierge surgissent à l'arrière-plan. Cependant cette fois le livre a disparu du muret, l'enfant est assis sur un coussin et son regard - comme celui de sa mère - se porte maintenant sur cette mouche qui est venu prendre place sur le muret, à l'opposé exact de l'endroit où à l'instant se trouvait le livre. D'une certaine manière et au bénéfice d'une inversion droite/gauche la mouche s'est substituée au livre en attirant les regards, alors que le livre suscitait l'indifférence. Daniel Arasse, fidèle à sa méthode, en stigmatise la présence, mais il n'est pas certain qu'il en saisisse toute la portée. Sa description au moins est exacte : « *Jésus la regarde (la mouche) d'un œil hostile et comme effrayé tout en protégeant le chardonneret qu'il tient dans ses mains* »³⁰⁹. Ce chardonneret peut être faudrait-il lui assigner un statut plus précis, mais passons. Notre hypothèse est que la présence de cette mouche, la substitution qui s'est opérée entre elle et le livre en renvoyant ce dernier au statut d'une vanité et le fait enfin qu'en lieu et place du livre, le muret désormais soit fissuré, prélude à son effacement ultérieur et au dédoublement de la toile.

Avec la Madone Tallard aujourd'hui attribuée à Sebastiano del Piombo, mais dite aussi Vierge lisant et autrefois attribuée à Giorgione (Fig.76) seule la Vierge lit, et de nouveaux éléments apparaissent en même temps que tout s'inverse. Allongé sur un coussin brodé déposé sur un petit muret formant le premier plan de l'image, l'enfant tourne les yeux vers elle, mais la vue de sa mère lui est interdite par le livre qui, entre eux deux, fait écran. De son côté, la Vierge lit mais la vue de son enfant lui est confisqué par l'ouvrage qu'elle lit : aux yeux de la mère qui lit, le livre ouvert occulte le visage de son enfant, de même qu'aux yeux de l'enfant qui n'en voit que l'envers, il occulte le visage de la mère. Que le livre fasse écran entre la mère et le fils est du même ordre de rareté que le fait de les voir lire ensemble le même livre. Entre la mère et le fils, tout est concevable, de ce qui peut les rapprocher ou les éloigner, mais il est exceptionnellement rare que le livre fonctionne comme écran du regard qu'ils se portent l'un à l'autre. Allons droit au but : c'est à peu près le seul exemple que nous ayons trouvé dans lequel, le livre fonctionnant comme obstacle du regard que la mère porte sur son fils et réciproquement, il fonctionne également comme le contraire ou l'inverse d'une fenêtre ou d'un cadre (au lieu de montrer, il dissimule) dont l'ouverture dans ce cas constitue le contrepoint : au regard que le livre cadre et capte en interdisant le visage de l'autre, s'oppose la fenêtre qui l'ouvre sur l'extérieur.

En effet, l'agencement des plans ici se démultiplie : une première fois au premier plan par ce petit muret formant un angle qui cadre la composition sur son bord inférieur de telle sorte que l'enfant et sa mère n'appartiennent déjà plus au même plan. Une deuxième fois, par la tenture qui dans le plan médian de la profondeur encadre la vierge lisant sur tout le côté droit du tableau ; une troisième fois à l'arrière-plan, par cette vue sur l'horloge de la piazzetta qui - à l'intérieur du tableau - ouvre un deuxième tableau, paysage séparé de la Vierge par le rebord de la fenêtre, qui se présente ici comme sorte de deuxième muret, parallèle au premier.

³⁰⁹ Arasse Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris Flammarion, 1992. p.80

Autour de la Vierge et de l'enfant, mais autour également des regards que le livre interdit, ce chassé-croisé entre le livre, la tenture d'honneur, la fenêtre, le muret de premier plan et le paysage d'arrière-plan nous préoccupent au plus haut point. D'un certain point de vue, ils sont substituables ; d'un autre point de vue, ils répondent à des contraintes mutuelles et hiérarchisées; dans tous les cas ils tendent soit à reconduire dans la toile le primat du livre, soit à l'exonérer de sa présence en y faisant surgir, une deuxième toile qui dédouble la première. On pourra difficilement aller plus loin quoiqu'on puisse en complexifier l'indication.

Ainsi, la *Vierge à l'enfant avec un ange* de Vincenzo Foppa (Fig.77) inverse totalement cette logique, mais tout en la conservant. Cette toile, que Mina Gregori présente comme « *manifestement inspirée par un prototype flamand et l'une des œuvres les plus achevées de la peinture lombarde* »³¹⁰, disloque tout ce que nous connaissions jusqu'alors mais sans cesser, paradoxalement, de le reconduire. Nous restons dans cet espace de tension qui - dans la toile - doit nous acheminer vers son redoublement. Le rebord inférieur du premier plan est maintenu et la Vierge se tient debout derrière lui, mais nous sommes maintenant dans un intérieur (inspiration flamande ?) et ce rebord se prolonge sur le montant droit du tableau, de même que sur le montant horizontal supérieur. Tout cela « cadre » parfaitement. À partir de là, le rideau écarlate qui court sur une tringle prend le relais servant de cadre au montant vertical gauche. L'ange musicien - mais qui ne joue pas de son instrument - est venu s'y draper pour observer la scène. Imaginons que ce rideau soit entièrement tiré, nous ne verrions plus que lui et il épouserait en quelque sorte les quatre montants du tableau. Mais ce n'est pas le cas et ce qu'il nous découvre est étonnant : de la main gauche la mère soutient l'enfant posé sur un coussin, lequel est posé sur le rebord de la fenêtre, alors que, de la droite, elle feuillette un livre ouvert en vis-à-vis de l'enfant. L'enfant de son côté puise - mais à l'insu de sa mère - dans une corbeille de cerises, mais il ne la regarde pas, pas plus qu'il ne nous regarde. D'une certaine manière les cerises sont à l'enfant ce que le livre est à la mère et, en les dissociant l'un de l'autre, ils les dissocient d'eux-mêmes : dans chaque cas, l'œil dément ce que fait la main, et réciproquement. Nous retrouverons cette structure.

Reste cet arrière-plan dont la banalité pourrait paraître décourageante, si le Nom de la Vierge (MARIA) n'était gravé sur le montant du fauteuil où elle s'appuie, et il pourrait paraître ici superflu si l'insistance de la chose écrite n'exigeait que l'écriture redouble l'image. Ce Nom gravé n'est pas là pour nous indiquer qu'il s'agit bien de la Vierge au cas où cela nous aurait échappé et qu'une incertitude subsisterait : le Nom de la mère est là pour être vu/lu et s'articuler sur l'image. D'ailleurs il est surmonté d'une fenêtre qui redouble le cadre global de la composition et sur l'appui de laquelle nous trouvons un arbuste planté dans un vase. Abandonnons l'idée de trouver dans l'identification de cette plante un quelconque « symbole marial », même si cela pouvait être le cas, mais ce serait trop beau. L'intérêt est sa taille, puisqu'elle le divise. C'est si vrai qu'à ce détail nous devons de remarquer qu'en vis-à-vis de cette ouverture - et symétriquement en vis-à-vis du visage de la Vierge - se trouve une deuxième ouverture (fenêtre ?) que dissimule la tenture rouge : il n'en subsiste que l'infime détail du coin inférieur droit, blanc et vide, comme il fallait s'y attendre. C'est dans ce « trou » que le portrait de la Vierge viendra ensuite se rapatrier. Les choses à partir de là se précipitent.

³¹⁰ Mina Gregori, *Le musée des Offices et le palais Pitti, La peinture à Florence*, Trad. de l'italien par J.Ph. Follet, Paris, Ed. Place des Victoires, 1998, p. 141

Avec sa *Vierge assise avec l'enfant* du Louvre (Fig.78) Bouts nous donne le sentiment qu'il aurait pu franchir le pas en nous proposant carrément un « tableau dans le tableau ». La Vierge qui donne le sein à l'enfant assis sur ses genoux est elle-même assise sur un muret tandis que le haut de son corps s'inscrit dans une sorte de cadre architecturé à moulures saillantes et à fond doré, d'une abstraction surprenante. À l'étape suivante, le bas de son corps va disparaître et elle sera entièrement rapatriée dans ce cadre fictif qui, à l'intérieur du cadre réel, va concourir à l'effacement du livre. Dans ce cas, posé à gauche sur un coussin de velours rouge le livre est encore ouvert, mais la Vierge s'en est détournée, et nous retrouvons cette structure consistant à abandonner la lecture pour donner le sein, qui semble tant avoir préoccupé les peintres flamands.

Or, paradoxalement, et au moment même où le tableau va s'imposer comme tableau à l'intérieur du tableau, le livre opère un retour en force comme jamais auparavant il ne l'avait fait. Est-il vraiment surprenant qu'il se conjoigne ici avec l'oeillet ? Nous disions pour commencer qu'il était pratiquement inconcevable qu'à l'intérieur du tableau, le peintre représente le tableau d'une Vierge à l'enfant et que tous les deux lisent ; à cela, et quoiqu'il ne s'agisse pas véritablement encore d'un tableau, il y a au moins une exception : la Vierge à l'enfant du musée royal de Bruxelles que Quentin Massys peint dans les années 1500 (Fig.79). C'est une composition étrangement familière. Représentée en buste et retenant l'enfant sur son bras droit, la Vierge tient devant elle un livre ouvert dans lequel elle plonge son regard, ainsi que l'enfant. Tous deux en somme lisent de concert, et leurs regards se dérobent à nous. C'est une activité partagée et qui les accapare pleinement comme en témoigne l'attention soutenue que chacun porte au livre ; la mère a concédé au fils le soin de tourner les pages et tous deux ne font rien d'autre que lire. Nous ne saurions dire de quel livre il s'agit, mais l'enfant est vêtu d'une chasuble blanche et il tient dans sa main gauche un oeillet.

Il est extrêmement rare, répétons le - pour ne pas dire exceptionnel - que la mère et l'enfant lisent le même livre. Or, l'un et l'autre ont pris place dans une sorte de cadre mouluré, aux angles arrondis et aux motifs festonnés qui exactement délimite sur trois côtés l'espace à l'intérieur duquel la Vierge et l'enfant s'inscrivent, un peu comme si le peintre s'était proposé de peindre le cadre qui les contiendrait. Mais simultanément ils sortent de ce cadre qui ne peut véritablement les accueillir et qui - manifestement - est trop étroit pour eux : les plis du manteau de la Vierge affleurent sur le rebord inférieur, alors que le coude de l'enfant, la manche de la Vierge et ses cheveux débordent sur les montants gauche et droit, si bien qu'il pourrait s'agir d'un miroir.

Il y a là disions-nous quelque chose d'étrange et de familier à la fois. Étrange car nous ne saurions concevoir qu'un enfant en aussi bas âge soit à ce point captivé par le livre, cependant il ne faut pas l'exclure. Familier car finalement il nous est agréable que dans ces conditions ce livre lu constitue le principal trait d'union entre l'enfant et sa mère, si toutefois le cadre qui les entoure pouvait nous garantir qu'il s'agit bien là d'une image dans l'image. Leur regard à l'un et à l'autre convergent exactement sur le même point, et rien entre eux n'est dit : simplement ils lisent. Or ce sentiment se dédouble et se renforce. Que le tableau de la Vierge et de l'enfant lisant nous soit donné comme le tableau d'un tableau nécessaire - puisqu'ils y trouvent place - mais impossible - puisqu'ils l'excèdent - ne peut que faire retour sur ce qu'ils lisent : probablement un livre illustré. Cela nous ne le saurons jamais et c'est peut-être mieux ainsi : seule la structure nous incite à considérer que quelque chose d'impossible ici se noue, du régime qu'instaure le rapport de l'image au texte : proposant le

tableau improbable d'un tableau dont le sujet serait incompréhensible, Quentin Massys pourrait bien nous fournir - mais sans le dire - l'allégorie d'une impossibilité : celle de l'articulation du texte sur l'image. Pris dans un cadre qui les contient, mais dont ils sortent, la mère et l'enfant lisent un livre qui paraît les rapprocher mais qui finalement les divise, puisqu'ils accordent leur attention à des choses différentes : l'image pour l'un, le texte pour l'autre. À y regarder de plus près l'un regarde une page (celle de droite et ce détail a son importance), et l'autre celle d'à côté. N'allons pas au-delà de ce que nous pouvons dire de ce que nous croyons voir : Qu'en 1500, à l'intérieur d'un livre imprimé (codex) une image puisse accompagner un texte, cela n'allait déjà pas de soi ; mais qu'elle puisse représenter une image représentant l'impossibilité de représenter en image ce qui s'opposait à elle (le texte), constitue un tour de force. Il est rare que le livre absorbe à ce point l'attention des deux protagonistes. Ce livre illustré nous le retrouverons, mais bien après que le portrait de la Vierge ait acquis son autonomie.

Dans son *Schilderboeck* de 1604 Karl Van Mander remarquait que Quentin Massys était enregistré dans la guilde des peintres anversois depuis 1490 laquelle, depuis 1480 avait fusionné, nous l'avons vu, avec la Chambre de rhétorique de *Violieren* sous une devise commune : « réunis dans l'amitié » (*Uit jonsten versaemt*). Stephen Goddard fait observer à juste titre « *qu'à Anvers où les termes Violieren (rhéteurs) et peintres étaient employés comme des synonymes, les possibilités de mêler des considérations artistiques et littéraires ont dû être très importantes* »³¹¹. Cette toile témoigne sans doute de cet équilibre remarquable qui au début du XVI^e siècle, à Anvers, associait les écrivains et les peintres. À l'étape suivante, le tableau s'autonomise comme « tableau dans le tableau » et le livre s'efface, mais sans disparaître totalement trouvant en quelque sorte un point d'équilibre entre sa négation et son affirmation.

Le point d'équilibre.

Dans le petit opuscule qu'il consacre à la toile de Magritte « *Ceci n'est pas une pipe* » Michel Foucault part d'une intuition intéressante³¹². Étant confronté à un tableau dont l'inscription qu'il comporte dément ce qu'il nous montre, il observe que, tout au long de l'âge classique, la peinture semble avoir été régi par deux principes complémentaires : « *le premier affirme la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut). (...). Le second pose l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif (...). on ne peut dissocier ressemblance et affirmation* ». Par la suite, il tente d'articuler ces deux principes l'un sur l'autre en distinguant la ressemblance de la similitude. N'excluons pas que cette tension puisse être à l'œuvre dès le début du Quattrocento et traverser de part en part, ou encore travailler, l'ensemble de la peinture « représentative ». Le rapport entre le livre et le cadre en constituerait alors un des symptômes.

Ce pourrait être le cas par exemple de la *Vierge à l'enfant dans un cadre peint* de Bastiani (Fig.80) où comme sa légende l'indique, la Vierge et l'enfant s'inscrivent très clairement cette fois dans un cadre peint, savamment mouluré et passé à l'or fin. Ce cadre se détache d'un fond d'où émergent une douzaine d'angelots qui - en entourant le cadre - le redoublent ; les anges, aux carnations lumineuses reposent sur de fines couches de nuages et

³¹¹ Stephen Goddard, *Vers le XVI^e siècle : l'essor d'Anvers*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la dir. De Michel de Grand Ry, Tournai, La renaissance du livre, 2000, p. 622.

³¹² Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973, pp. 39 et 42.

sont séparés les uns des autres par des groupes de chérubins plus sombres, chacun disposant de l'un des instruments de la passion ; soit respectivement en partant du coin inférieur gauche : l'échelle, la croix, la couronne, les clous et les marteaux, le bâton, la perche avec l'éponge trempée dans le vinaigre et la colonne. À l'intérieur du cadre intérieur, une guirlande de fruits derrière la tête et se détachant sur un fond uniformément noir, la Vierge retient l'enfant assis sur un rebord de premier plan, appui de fenêtre ou muret de marbre rouge. Elle a passé sa main gauche sous l'aisselle droite de l'enfant qui des deux mains s'agrippe à la sienne, son bras repose sur le muret et son regard plonge vers le bas à gauche, alors que celui de l'enfant se dirige vers le haut à droite. Leurs regards forment donc une croix qui prolonge et amplifie le douloureux message dont les angelots étaient porteurs. Dernier point, mais qui est essentiel : l'enfant est assis sur un livre fermé, son pied reposant sur le rebord inférieur du cadre peint. Ajoutons encore qu'un cartellino épinglé sur le rebord où ont pris appui la Vierge et l'enfant, et qui normalement aurait dû héberger la signature du peintre est - si l'on ose dire - vierge de toute écriture. La paternité de la toile n'est pas revendiquée et - du coup - nous ne savons plus trop à qui l'attribuer : les généalogies s'emballent et les pistes se brouillent ce qui autorisera toutes les hypothèses, mais pas n'importe lesquelles. Écoutons Colin Eisler : « *Une énigmatique Vierge à l'enfant est parfois attribuée à un vénitien Lazzaro Bastiani, parfois à l'un des trois élèves de Squarcione - Schiavone, Marco Zoppo ou Mantegna.* »³¹³. Du reste peu importe l'attribution : l'essentiel est que la toile - quant à elle - puisse témoigner. Alors que le cadre peint met en scène l'enfant bafouant le livre, le cadre du cadre - si l'on peut dire - avec les angelots porteurs des instruments de la passion, prend au pied de la lettre le récit de l'événement par le livre : celui d'une mise à mort qui se donne ici comme mise à mort du texte par l'image. Le surgissement du cadre réel à l'intérieur du tableau, le récit en images des épisodes de la passion servant de cadre symbolique, l'enfant assis sur le livre et l'effacement de la signature, tout cela tient ensemble. Derrière la tête de la Vierge, la guirlande a pris place, mais nous la trouvons déjà chez Crivelli.

Cette défaillance de la trace écrite nous alerte. Associée à cette pose incongrue de l'enfant - carrément assis sur ce livre que tous vénèrent - ainsi qu'à la tonalité douloureuse de l'ensemble de la composition, pourrait-elle faire que le moment où le tableau venait d'acquiescer à l'intérieur du tableau sa pleine autonomie, soit également celui où la chose écrite y soit le plus violemment déniée ? Que de plus - et pour peu que l'on soit sensible aux thèses de Svetlana Alpers - cela advienne en Italie du nord, étonnera plus d'un. Mais que se passe-t-il à peu près au même moment dans les Flandres ?

Avec la Vierge à l'enfant de Gossaert (Fig.81) le rebord de premier plan où dans la toile de Bastiani l'enfant était assis est maintenu, à la différence que maintenant il est recouvert d'une sorte de tapis à motifs géométriques, que l'enfant y est allongé et que ce muret constitue ici le bord à la fois le plus extérieur et le plus inférieur de la composition. Deux cadres donc ont disparu : celui en bois doré qui entourait la Vierge à l'enfant et celui que remplissaient les angelots porteurs des instruments de la passion. Nous sommes donc sensiblement ramenés à la situation que représentait Quentin Massys puisque, à nouveau, les personnages excèdent le cadre d'arrière-plan, sauf que le muret de premier plan en différencie la fonction. L'enfant est donc allongé sur ce rebord et dans sa main droite il retient une pomme alors que la Vierge qui le soutient de la main droite, tient dans sa main gauche une grappe de raisin. Son sein droit - que l'enfant ignore - est dénudé alors que ses yeux baissés, très exactement plongent à la perpendiculaire du sexe de son fils. Faisons l'hypothèse d'un lien étroit entre la pomme, la grappe et le sein qui, au titre de « nourritures terrestres », se

³¹³ Colin Eisler, op. cit. p.207.

serait substitué au livre considéré comme « nourriture céleste ». Or, de la même manière qu'un cadre en bois doré sertissait la Vierge de Bastiani de l'intérieur, un cadre de marbre grenat sertit la Vierge à l'enfant de Gossaert, de l'extérieur : le cadre se situe ici à l'arrière-plan, et la Vierge l'excède de toute part, de même que dans le premier tableau, elle s'y inscrivait, strictement.

Nous pourrions en conclure qu'une fois le but atteint, toute référence ou allusion au livre ou à l'écriture auront été effacées et n'être attentif qu'à ce que la main saisit ou ce que les yeux observent : le vide, le sexe, le sein, la pomme ou la grappe de raisin. On en conclurait que les objets « tenant lieu » du livre se sont substitués à lui et que les traces d'écriture se sont entièrement résorbées dans les objets figurés. Or, à dire vrai, cela n'est pas totalement exact puisque des traces subsistent encore sur le cadre, qui d'ailleurs s'effacent progressivement : VERUS DEUS ET HOMO (...) MATER ET VIRGO... Qu'il nous suffise de dire que si ces traces écrites servent encore ici de cadre à l'image, c'est que probablement le but était atteint.

D'un tableau à l'autre les liaisons se précisent : dans le premier (Massys) le cadre dédoublé encadre la relation la plus rare (si on fait exception de l'écriture) qui autour du livre associe la mère à l'enfant (la lecture) en rendant probable l'hypothèse d'une mise en abîme ; dans le deuxième (Bastiani) - et en démultipliant les cadres extérieurs à l'image jusqu'à la limite du concevable, au cœur même de l'image, l'enfant dénie le livre puisqu'il est assis dessus. Dans le troisième (Gossaert), mais en arrière-plan, une écriture vestigielle encadre encore l'image. Double logique de l'intérieur et de l'extérieur qui dans le tableau se donne comme opposition entre le premier et l'arrière-plan, il était fatal que - construit aux antipodes les uns des autres - ils nous annoncent la même chose : la promotion du tableau et l'effacement du livre. Dans cette direction, nous aurons encore des surprises.

*

Une étonnante *Vierge à l'enfant entourée par deux anges* d'un artiste appartenant au milieu des enlumineurs ferrarais (Fig.82) nous offre - entre ces deux tableaux - une sorte de torsade jouant sur les oppositions que nous venons de décrire. La Vierge est maintenant assise sur le muret qui jusqu'alors accueillait l'enfant, lequel est assis sur les genoux de sa mère, tirant d'une main sa ceinture. En passant du premier plan à l'arrière-plan, le muret a pris de l'importance puisque de part et d'autre de la Vierge il présente deux arcatures symétriques évoquant un pont, au-dessus duquel deux anges dansent. Le groupe s'inscrit dans un faux cadre en bois qui très exactement, encadre la composition sur ses quatre côtés. Ce cadre en fait est retourné comme l'indiquent les lambeaux de toile déchirés et cloués sur ses rebords, de telle sorte qu'il aura fallu déchirer la toile pour que la Vierge apparaisse. Or, non seulement la Vierge ne serait pas apparue si la toile n'avait pas été déchirée, mais de surcroît nous n'aurions pas vu ce qu'elle représentait puisque le cadre se présentait à l'envers. Métaphore des conditions de possibilité du regard, la déchirure ou la dénégation de l'image fait surgir ici l'image comme, dans le tableau de Bastiani, la dénégation du livre par l'enfant accompagnait sa promotion. Un seul indice ne saurait suffire à la démonstration.

Nous en voyons un second dans l'incertitude réservée au traitement résiduel de l'écriture. Toutes ces notations en effet paraissent converger dans la même direction d'une métaphore de la superfluité impossible du regard mais dont - à nouveau - toute trace ou référence à l'écriture eut disparu. Nous hésitons donc, car c'est invraisemblable. Nous avons parlé de lambeaux de toile et cela est également l'avis de Daniel Arasse qui parle à ce propos

de « *la toile déchirée au travers de laquelle on voit la Vierge à l'enfant* »³¹⁴. Miriam Milman pour sa part évoque une « *image sainte conventionnelle peinte sur l'arrière d'un canevas, cette image étant recouverte d'un tissu retenu au cadre par des bandelettes clouées. Le tissu a été arraché, et on n'en voit plus que les bords déchirés* »³¹⁵. Mais ce n'est pas l'avis d'Anne Marie Lecoq - sur laquelle nous aurions tendance à nous aligner - qui parle d'un « *parchemin déchiré cloué sur un faux cadre* »³¹⁶. À y regarder de plus près, il pourrait en effet s'agir d'un parchemin, pergamina ou pergamenê, cette fameuse « (peau) de Pergame », - agneau, chèvre ou chevreau - spécialement apprêtée pour l'écriture. Bien évidemment, une toile ou un parchemin, cela n'est pas la même chose, mais il nous est impossible de trancher. Faudrait-il, si l'hypothèse se vérifie, que l'image surgisse ici d'un déchirement du support traditionnel de l'écrit ? Rien n'est jamais trop beau pour être vrai.

Nous en voyons un troisième indice dans cette mouche, si ostensiblement posée sur un lambeau de toile dans le coin inférieur gauche du tableau : en tant que memento mori, nul doute qu'elle n'évoque ici le nécessaire dépérissement des apparences (la lettre) afin d'accéder à une apparence d'ordre supérieur (l'esprit) dont l'image aurait monopolisé les enjeux. C'est ce qui fonde - dans l'espace de l'iconographie chrétienne - la distinction entre « l'apparence » et « l'apparition » dont il aura fallu que le tableau se détache pour se dédoubler. Nous l'avons déjà abordé, mais il ne faut pas exclure totalement que ce contexte « d'apparition » intervienne ici, au moins à titre allusif.

En effet, nous en voyons un quatrième indice dans le fait que l'enfant tire ici la ceinture de sa mère. Ce détail pourra paraître anodin, mais il se rattache très directement à l'un des épisodes les plus fameux de la vie de saint Thomas. On sait que saint Thomas, réputé incrédule - ou ne croyant qu'à ce qu'il avait vu, de ses propres yeux vu - s'était signalé pour ne pas avoir cru à l'apparition du Christ aux disciples, épisode auquel il n'avait pas assisté. Luc n'évoque pas la question, mais Jean est formel : « *les disciples lui dirent : « nous avons vu le seigneur » ! Il leur répondit : si je ne vois à ses mains la marque des clous, si je ne mets le doigt dans la marque des clous, et si je ne mets la main dans son côté, je ne croirais pas* ». Le Christ accède donc à son désir et conclut : « *heureux ceux qui croiront sans avoir vu* »³¹⁷. C'est l'épisode que généralement les peintres auront privilégié. Or le même saint Thomas ayant également douté de l'assomption de la Vierge, fit ouvrir son tombeau et le trouva - dit-on - rempli d'oeillets ; selon les différentes variantes narratives, la Vierge qui alors lui serait apparu aurait dénoué sa ceinture en lui permettant de la toucher. C'est ce geste que l'enfant de l'anonyme ferrarais semble reprendre.

Dans ces quelques exemples, le tableau très nettement se présente comme tableau, son faux cadre en trompe l'œil encadrant très exactement l'ensemble de la composition, si bien que ce redoublement - attirant en quelque sorte le regard - minimise le sujet de la toile en la désignant comme « image » tout en affirmant son indépendance vis-à-vis de l'écrit. Resterait, une fois son autonomie acquise, à en questionner les destinées. Cela excède le cadre de notre travail. Nous nous limiterons ici à évoquer quelques boucles très directement en prise avec ce destin de la toile.

³¹⁴ Daniel Arasse *Le détail*. op. cit. p. 84.

³¹⁵ Miriam Milman, *Le trompe l'œil*, Genève, Skira, 1982 p. 59

³¹⁶ Anne Marie Lecoq, *Jeux sur le tableau*, in Pierre Georgel & Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, p.245.

³¹⁷ *Évangile selon saint Jean* 20,25.

Dispersion et dédoublement.

A la fin du XVIIe siècle, il y a déjà longtemps que la Vierge à l'enfant a acquis, à l'intérieur du tableau cette marge de manoeuvre qui, par dédoublement, la rendait disponible à des usages réflexifs, c'est à dire en partie dédouanés des seules fonctions dévotionnelles auxquelles on la cantonnait jusqu'alors. Tout au long du siècle, cette nouvelle disponibilité paraît s'exercer sur au moins quatre plans bien distincts : (a) le retour du livre à l'intérieur de l'image puis, à l'intérieur du livre, le surgissement de l'image. (b) la reprise à l'intérieur de la toile d'une réflexion sur le cadre avec ce passage, tout à fait caractéristique, du cadre réel au cadre symbolique : ce sera la fonction des Madones dites « à la guirlande de fleurs ». (c) L'annexion des « Madones à la guirlande » dans le cadre des « cabinets d'amateur » qui simultanément, et par dédoublement de la dualité, annexe le thème de Saint Luc peignant la Vierge. (d) La mise en scène redoublée de la dévotion. (e) Enfin sa « banalisation » et pour ainsi dire sa chute dans un espace strictement neutre où une fois de plus le cadre fait symptôme. Dans tous les cas le rôle du livre sera essentiel. Prenons un ou deux exemples sur chacun des plans en essayant de repérer l'impact de la chose écrite laquelle, en toute rigueur, aurait dû entièrement disparaître. Nous verrons que ce n'est pas le cas.

*

Nous avons souvent rencontré tout au long de notre travail le saint Luc d'El Gréco daté de 1606 (Fig.10). Extrêmement précieux pour nous, on sait déjà qu'il s'agit d'un autoportrait de l'artiste en saint Luc, mais allons ici à l'essentiel. Le peintre donc nous présente un livre et ce livre - un in-octavo - est grand ouvert sur sa poitrine. Le livre a pris toute la place. Il ne s'agit plus d'un détail isolé dans un coin : au contraire, on nous le montre ostensiblement et il est orienté face à nous. C'est lui qui attire et qui capte les regards. L'artiste - semble-t-il - nous présente son œuvre et son corps lui sert de présentoir. Nous avons désigné cette fonction et ce geste comme étant ceux de la « présentation ». Par le fait du peintre, l'écriture ici rencontre l'image et l'artiste s'identifie à cette rencontre. Nous ne jurerions plus ici que nous soyons dans un contexte de « dévotion ».

Alors que la page de droite représente une Vierge à l'enfant, la page de gauche est remplie d'une fine écriture, mais - et nous ne l'avons pas noté jusque-là - cette écriture est très clairement signifiée ici comme illisible. Portons-nous maintenant à l'opposé strict de ce tableau. Ce tableau, il nous faut le mettre en parallèle avec le saint Jérôme de Cavarozzi (1617) pour ce qui tout à la fois les rapproche en les dissociant :

Dans le *Saint Jérôme avec deux anges* de Bartolomeo Cavarozzi (Fig.83) le saint avec deux anges sur sa droite est penché sur sa table de travail et il rédige. L'un des anges le désigne du doigt alors que l'autre tient un livre ouvert devant lui. Ce livre ouvert prend appui contre une tête de mort qui à son tour repose sur un livre fermé. À la gauche de l'écrivain, un deuxième livre ouvert est posé à la verticale d'un crucifix. Sur la page droite de ce livre nous trouvons une Vierge à l'enfant et il s'agit - autant que nous puissions en juger - d'une gravure imprimée. L'iconographie de saint Jérôme n'est pas simple. Précisons simplement ici qu'il s'agit de l'un des quatre docteurs de l'église latine. Écrivain prolixe, on lui doit notamment la traduction de la Bible en latin que le concile de Trente - sous le nom de Vulgate - va imposer comme texte canonique de référence. Depuis la fin du moyen âge au sein de l'église catholique, Jérôme incarne de manière exemplaire la figure de l'humaniste lettré. Quand on ne le représente pas « en pénitence » et se flagellant le corps, une fois sur deux on le

représente en train d'écrire et entouré de livres. Cependant, c'est une des rare fois - à notre connaissance - où l'un de ces livres aura été « illustré ». Or il s'agit d'une Vierge à l'enfant. Nous sommes bien évidemment ici dans un contexte de dévotion - d'écriture sainte et donc d'image sainte - sinon pieuse - dont l'intérêt est la conjonction qu'elle établit, à proximité de l'écrivain écrivant, entre l'écriture et l'image. Par le fait de l'écrivain, disons que l'image rencontre ici l'écriture et que cette conjonction est sanctionnée par la présence de la croix qui domine la scène, la page écrite étant plongée dans la pénombre.

Nous sommes au tout début du dix-septième siècle, et, dans les deux cas, il s'agit d'un livre illustré d'une Vierge à l'enfant : un écrivain donc derrière sa table de travail et un peintre qui nous présente un livre.

Dans ces deux tableaux, il est difficile de dire qu'il s'agisse chaque fois du même livre bien qu'il puisse s'agir de la même image, toujours sur la page de droite, jamais sur la page de gauche. Au point où nous en sommes, l'intérêt pour nous est que cet objet bien « réel » (le livre illustré) s'inscrive dans des situations qui le soient également (écrire, montrer) et que chaque fois l'image puisse y rencontrer le texte, que ce soit par le fait de l'écrivain ou par la volonté du peintre, deux personnages qui, à des titres probablement symétriques, auront sans doute tenu à ce que cette rencontre ait lieu dans les conditions où leur situation prescrivait qu'elle advienne.

Avec Cavarozzi, le livre illustré sert de contrepoint au livre que l'écrivain rédige et dont l'écriture l'absorbe, bien que l'on puisse imaginer que - contrairement au livre fermé surmonté d'une tête de mort - le livre soit là pour être consulté. Dans ce cas le livre que Jérôme rédige pourrait être un « commentaire » du livre ouvert et il ne pourrait être fortuit que le passage qu'il commente soit illustré. Nous restons dans un contexte dévot. Avec El Gréco cette logique bascule puisqu'il s'agit d'un autoportrait « au livre illustré », le peintre ayant probablement réalisé lui-même les illustrations de l'ouvrage et tenant à nous le montrer. Vis-à-vis du Saint Jérôme de Cavarozzi, l'image apparaît donc comme un équivalent pictural du commentaire de texte auquel se livrait l'écrivain, le peintre revendiquant ici la plénitude de « l'énonciation » ou - plus exactement - de la monstration.

Ce qu'il nous faut bien désigner ici comme des « images dans le livre dans le tableau » constituent - toujours sur fond « d'imaginaire » - les deux pôles autour desquels le réel s'articule sur le symbolique : symbolique de la lettre (le livre) ou symbolique de l'image (le tableau). Symétriquement, ce qui nous préoccupe à propos de cette image particulière de La Vierge à l'enfant et dans ces contextes toujours bien particuliers - le livre dans l'image, l'image dans l'image et/ou l'image dans le livre dans l'image - c'est cet enchevêtrement de fonctions et de plans, leur dissymétrie ainsi que leur manière de se « torsader » l'un sur l'autre lorsque nous passons d'un tableau à l'autre et d'un registre aux deux précédents.

Dans le tableau de Cavarozzi, le réel de la lettre (écrire) fait le lien entre l'imaginaire de la lettre (montrer) et l'imaginaire de l'image (commenter). Dans le tableau d'El Gréco l'imaginaire de l'image (illustrer un texte) fait le lien entre le réel de la lettre (sa polysémie illisible) et le réel de l'image (être coupée, déconnectée du texte). Dans un cas, l'écrivain nous renvoie vers le peintre qui dans l'autre nous renvoie vers l'écrivain. Le commentaire d'image constitue l'imaginaire de l'écriture au moment où l'illustration d'un texte constitue l'imaginaire de l'image. Que, dans l'un et l'autre cas, ce soit impossible bien que nécessaire fait probablement que nous touchions ici à ce que chaque tentative offre de plus « réel ». Cette

triple fonction - pour ainsi dire - « encadre » le destin de cette image à laquelle nous avons choisi d'attacher nos pas.

Si la Madone à l'enfant existait de longue date comme « tableau à l'intérieur tableau », dans les premières années du XVIIe, le cadre peint qui permettait jusqu'alors, de l'isoler comme image, à son tour se dédouble. Désormais la Vierge à l'enfant encadrée est entourée d'une guirlande de fleurs qui redouble symboliquement le cadre peint qui l'encadrerait, un peu comme si cette surenchère devait accentuer sa charge imaginaire, assurer son « décrochage » de l'espace dévotionnel, et le rendre licite pour un nouvel « accrochage ».

À partir de là les exemples abondent, notamment avec Abraham van Diepenbeek, Hendrick van Balen, Daniel Seghers, Frans Ykens, Jan Brueghel de Velours, Pieter van Avont etc. C'est une profusion florale, un véritable florilège, qui désormais entoure le portrait généralement ovale de la Vierge, ménageant entre lui et le cadre extérieur rectangulaire un espace d'une abstraction étonnante pour peu que l'on soit attentif au renouvellement de sa charge symbolique.

L'exemple le plus caractéristique ici est peut-être celui de la Vierge à l'enfant entourée d'une guirlande de fleurs que nous proposons conjointement Rubens et Jan Breughel l'ancien (Fig.84). Nous ne reprendrons pas ici l'histoire de cette guirlande³¹⁸, soulignant simplement que ce dédoublement s'inscrit dans la division technique des tâches entre les deux peintres : Rubens pour la Madone, Breughel pour la guirlande. Or il est clair que si la plupart des Vierges à l'enfant nous étaient jusqu'alors données soit comme « réelles », soit comme « symboliques », la fonction de la guirlande, à l'intérieur de l'image aura été ici de nous la désigner comme image en accentuant la « réalité » de la guirlande. Stoichita observe très finement que « *le caractère réel de la guirlande est souligné par la présence d'un cacatoès et d'un petit singe qui jouent parmi les fleurs* »³¹⁹. Comme emblème de la Vierge nous retrouverons souvent ce cacatoès, et l'auteur sur ce point a raison d'interpréter ce genre d'image comme symptomatique du passage d'une posture de vénération à une posture de méditation : « *elle n'est plus un simple objet d'adoration mais (...) un objet de méditation sur le rapport entre image sacrée, peinture et réalité* »³²⁰. En effet, c'est ce genre d'images (Madones à la guirlande) que nous retrouverons dans les cabinets d'amateurs dont son caractère « sacré » jusqu'alors l'écartait.

Si le cadre peint est bien donné ici comme « réel » et que ce caractère soit *souligné par la présence d'un cacatoès*, alors l'image se donne bien comme image, et comme image uniquement, mais le cadre est devenu irréel. Il ne s'agit plus d'un cadre « réel » - comme c'était le cas dans les premiers « tableaux dans le tableau » (Bastiani, Massys, Bouts ou Gossaert) mais plutôt de la reprise et de la systématisation promue au rang de « cadre imaginaire » de l'ensemble des attributs symboliques de la Vierge dont nous avons vu qu'ils pouvaient - dans certaines circonstances - s'imposer comme substituts du livre. Cette guirlande en fait dissémine et torsade ces symboles sur eux-mêmes, en les donnant « comme réels », pour y cadrer le symbole de la Vierge comme image. Composition complexe à vrai dire puisque nous pouvons identifier dans ce cadre pas moins de soixante-trois espèces

³¹⁸ Freedberg (D.), « The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion », *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 32 (1981), pp. 115-150.

³¹⁹ Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, 2^e ed. p. 117.

³²⁰ Stoichita, *L'instauration du tableau*, op. cit. p. 120 ou 104.

différentes de fleurs, pour plus de cent cinquante occurrence, la plus fréquente étant la rose à cent feuilles (*Rosa x centifolia*). Mais l'important à nos yeux est que ce transfert ou ce déplacement de fonctions s'accompagne ici d'une recomposition de registre entre l'imaginaire et le réel, dont le symbolisme puisse justement porter sur ce déplacement, lequel, inéluctablement, ne pouvait que faire revenir le livre.

Tout en témoigne en effet, c'est bien ce genre de composition qui inaugure l'annexion de la Vierge à l'enfant dans l'espace de la collection privée ou du cabinet d'amateur. Cette Madone « à la guirlande de fleurs » nous la trouvons dans le Cabinet d'amateur dit « la boutique de Jan Snellinck » de Jérôme Franken II (Bruxelles-1621), mais également dans le Cabinet d'amateur avec ânes iconoclastes de François Franken II (Anvers-1619). Nous retrouvons aussi la Vierge à l'enfant, mais sans la guirlande cette fois, dans La visite des archiducs Albert et Isabelle au cabinet de curiosités de Cornélis van der Geest de Wilhelm van Haecht (Anvers) ou encore dans le Cabinet d'amateur de Cornélis de Baellieur (Dijon). Cependant, c'est moins cette présence qui nous préoccupe désormais que la possibilité, avec le cabinet d'amateur, d'une relance du processus que nous venons de décrire : il arrive en effet que dans le tableau nous rencontrions un tableau qui à son tour représentera un troisième tableau représentant une Vierge à l'enfant. Dans ce cas, il s'agira de saint Luc peignant la vierge.

C'est le cas par exemple avec L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de Bruxelles (Fig.85) où David Teniers le jeune nous montre l'archiduc accompagné de quelques-uns de ses amis, au milieu de sa collection de tableaux. L'ensemble est imposant : une cinquantaine de toiles au total - essentiellement italiennes - recouvrent les murs du plancher jusqu'au plafond si bien que l'on chercherait en vain un endroit encore disponible pour en accrocher une dernière ; certaines d'entre elles, faute de place, reposent déjà sur le plancher de telle sorte que - se superposant en partie - elles se dissimulent mutuellement. Ce n'est pas le lieu ici de faire l'inventaire de ces toiles.

Remarquons simplement, dans le coin inférieur gauche de la composition, posé à même le sol, une copie du *Saint Luc peignant la Vierge* de Jan Gossaert daté de 1515 (Fig.60) et que nous avons commenté plus haut. Ici le peintre représente le peintre qui représente qui représente la Vierge, et nous pouvons encore discerner ce qu'il peint. Au-delà ce ne sera plus possible. Nous sommes à Bruxelles et, pour autant que nous puissions en juger, c'est la seule toile flamande de la collection. Nous avons là - quasiment en amorce du catalogage visuel de l'ensemble potentiellement infini de la collection - l'amorce également du vertige intérieur qui la saisirait, puisque l'image représente une image qui elle-même représente une image : celle de la Vierge à l'enfant. Nous retrouvons saint Luc assez rapidement, puisque c'est à lui que l'on doit, et autour de lui que se met en place, cette torsade du texte sur l'image que nous tentons d'isoler, lorsque l'image elle-même se démultiplie. Or, cette mise en abîme de l'image dans le cadre de la collection, n'est pas incompatible avec son amplification et son dédoublement dans un cadre dévotionnel. Cette Vierge à la guirlande va poursuivre sa carrière dévotionnelle tout en restaurant la complexité de ses rapports avec l'écriture. Dans un cas, nous avons du mal à identifier les traces de la lettre ; dans ce cas-là, elles prolifèrent. Nous ne donnerons qu'un exemple.

Au début du XVIIe siècle, et donc strictement contemporain des compositions que nous venons d'évoquer, un anonyme français nous montre le Chancelier Guillaume du Vair en prière (Fig.86) agenouillé derrière un prie-Dieu avec - derrière lui - une Vierge à l'enfant posée sur un autel et encadrée d'une énorme guirlande tressée ; deux chandeliers sont allumés

de part et d'autre. L'image donne la priorité au portrait du notable mais - à l'arrière-plan - la Vierge et l'enfant sont représentés avec la même densité et la même présence que lui, et pratiquement à la même échelle. Le chancelier nous regarde, la Vierge détourne son regard vers la gauche, alors que l'enfant qui tend les bras vers le chancelier, fait le lien entre les deux. Ce n'est pas tout : un livre ouvert, mais en partie tourné vers nous est posé sur l'accoudoir du prie-Dieu, alors que trois autres livres fermés sont posés au pied du portrait de la Vierge. Enfin, on aura aussi remarqué la présence de cette tenture, replié dans le coin gauche du tableau, mais qui, dépliée, isolerait et couperait le premier plan de l'arrière-plan, c'est-à-dire de ce qui dans l'image se donne comme le réel, par opposition à ce qui s'y donne comme image. Nous trouvons déjà ce dispositif chez Raphaël. Par le truchement de la tenture qui l'accentue, l'image organise donc ici la partition entre le réel et l'imaginaire, les livres faisant symboliquement le lien. Elle l'organise mais pour la démentir aussitôt, puisque le premier et l'arrière-plan sont traités ici sur un même « plan de réalité ». L'opposition entre le livre ouvert et les livres fermés - que renforce l'orientation divergente des regards - articule ce à quoi la tenture mettrait un terme si on la déployait. Il suffira de considérer la tenture comme une métaphore possible de la toile pour prendre la mesure du degré de sophistication conceptuelle auquel nous sommes parvenu : l'articulation - dans la toile - du réel sur l'imaginaire passe par la médiation des écritures et des regards, et l'enfant en constitue le pivot.

Or, parallèlement à cette relance, cette image - si l'on peut s'exprimer ainsi - est en chute libre. En 1670 lorsque José Antolinez peint son « Vendeur d'image » (Fig.87), nous pouvons avoir le sentiment que quelque chose vient définitivement basculer. Le peintre représente un peintre debout à l'intérieur de son atelier qui d'une main nous tend la toile qu'il vient de terminer et de l'autre, d'un geste avenant, semble vouloir engager la négociation ou la conclure. La toile est à vendre, il suffit d'en discuter le prix et c'est sans doute ce à quoi nous convie le peintre. Devant le tableau, nous sommes placés dans la position de l'acheteur potentiel d'une toile représentant le peintre qui nous la vendrait. L'image n'est précédée d'aucune commande sinon il se bornerait à nous la faire livrer ; il l'a réalisé de sa propre initiative en pensant qu'elle trouverait acquéreur et tenter de nous la vendre, cela fait partie de son travail. Du reste le tableau s'intitule *Le Vendeur d'images*. L'habit du personnage, son chapeau de feutre usagé, ses vêtements élimés, ses chaussures trouées et jusqu'à sa collerette de dentelles - vestige d'une ancienne élégance urbaine révolue - tout témoigne du fait qu'il connaît la nécessité, ou qu'il se trouve dans le besoin. Sur sa droite, nous voyons une table basse où l'on pourrait broyer les couleurs ; posés à terre et sur sa gauche, des ustensiles de travail sont regroupés dans une sorte de petite caisse en bois : pinceaux, godets, brosses ou couteaux. Au mur quelques toiles ou estampes difficilement lisibles sont accrochées mais non encadrées, de même que n'est pas encadrée la toile qu'il nous tend. Derrière le peintre, dans l'embrasure d'une porte, qui ensuite se reproduit donnant sur une arrière-salle à peine éclairée par une petite ouverture - de telle sorte que l'espace ne cesse de se rétrécir - un apprenti ou un aide qui paraît s'exprimer par gestes nous regarde. Nous n'en jurerions pas, mais il pourrait bien trahir le premier en intervenant sans mots dans la négociation : son geste des deux doigts semble indiquer un ordre de grandeur. Il sait probablement jusqu'où l'acheteur pourra faire descendre le prix sans prendre le risque que la situation ne tourne court. Nous pouvons même imaginer qu'étant de connivence avec le patron - dont tout témoigne qu'il n'aura jamais été un maître - il feigne vis-à-vis de nous de se dissimuler de lui en exerçant une fausse pression à la baisse, ne fût-ce que pour maintenir un tarif, dont il récoltera la quote-part. Ce vendeur d'images en fait est un peintre, mais nous ne savons pas qui est ce peintre. En revanche le tableau qu'il nous propose est très nettement une Vierge à l'enfant. De manière plus précise encore - l'enfant tient un oeillet dans la main droite. Cet oeillet nous l'avons déjà rencontré.

Quelque chose ici fonctionne comme « butée » : la Vierge a été réduite à une « image » à vendre et le peintre pourrait bien se vendre avec elle - sinon son âme - que cela ne nous étonnerait pas outre mesure. Il s'agit d'un marchandage racoleur, probablement doublé d'une trahison interne à l'atelier et toute référence à l'imaginaire de l'écriture a été effacée pour ne plus laisser subsister qu'une parole double, muette et contradictoire. C'est probablement la raison qui fait que nous sommes au terme d'un cycle qui aura conduit le peintre de la noblesse à l'ignominie : le rapport à l'argent se substituant au rapport à l'écriture aura accompagné cette déchéance et la toile qu'il nous tend n'est plus encadré. Après Antolinez, on continuera bien évidemment à peindre des Vierges à l'enfant, mais de moins en moins souvent, et jamais plus de la même manière ni dans les mêmes conditions.

Attardons nous encore quelques instants sur ces quatre tableaux (Rubens, David Téniers, l'anonyme français et Antolinez). Nous disions qu'en toute rigueur, le rapport que chacun entretenait avec la chose écrite aurait dû disparaître. Or ce n'est pas le cas. Il insiste, mais d'une étrange manière et littéralement comme le « retour d'un refoulé ».

*

C'est avec l'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de Bruxelles de David Téniers le jeune que probablement le rapport de l'image à l'écriture s'est le plus atténué. Prés d'une cinquantaine de toiles et quelques sculptures occupent la surface d'une toile que sature son rapport à l'image et que traversent cinq personnages dont l'archiduc (en chapeau) et Téniers lui-même (autoportrait) qui était chargé des collections du premier. Il s'est représenté sur la gauche, derrière la petite table surchargée d'objets et tenant un feuillet manuscrit à la main alors que d'autres feuillets sont éparpillés sur le coin de la table. L'archiduc, pour sa part, avance un billet dans la main gauche, mais sans que nous puissions en préciser la teneur. Pour Téniers en revanche, il s'agit probablement de la liste des pièces de la collection un peu comme si, au cœur de l'âge classique, la seule trace d'écriture qui pouvait encore subsister au sein d'un tel amoncellement d'images fut la nomenclature de ce qui, permettant de les nommer et de les classer, permettait également de les désigner et d'en parler : leur légende.

Avec Rubens, un détour est nécessaire. C'est en vain que dans la Madone à la guirlande de 1617 nous chercherions la moindre allusion au livre. Or le livre revient mais quelques années plus tard, et non pas uniquement sous forme de « substitut » comme nous le disions plus haut, mais bien « corporaliter », et au beau milieu de l'image. Il est surprenant - si l'on y réfléchit bien - que peu de temps avant sa mort, et seul cette fois (Fig.88), Rubens revienne sur cette tentative pour la décomposer à nouveau et l'ouvrir sur elle-même, mais sans abandonner l'indication que fournissait la guirlande. Cette guirlande en fait s'est désagrégée et il n'en subsiste plus qu'un fragment dans la partie supérieure du montant vertical gauche de la toile alors que dans la partie inférieure du montant vertical droit elle s'est transformée en amas de fruits. L'enfant maintenant se tient debout sur le muret de premier plan recouvert d'une tenture - alors que sa mère se tient debout derrière lui - et, tandis que sa main droite repose sur le sein que sa mère lui offre et qu'il délaisse, son regard se dirige vers ce livre posé à plat sur le muret, que sa mère regarde (ou lit) tout en le feuilletant de la main gauche. Ce retour du livre - comme on le dit du refoulé - serait déjà peu commun et de nature à nuancer tout ce que nous pouvions dire antérieurement des Vierges allaitant. Ce livre - bien qu'il ne soit pas illustré - est imposant et d'un format comparable à celui que nous présentait El Gréco, sauf qu'il se désigne ici à la double attention de la mère et de l'enfant : l'équivalence « donner le sein / lire » se vérifiant de la compatibilité contrariée des deux

gestes. Or, à y regarder de plus près, cette guirlande de fleurs qui depuis quelque temps déjà - et du fait même de Rubens - circonvenait le portrait de la Vierge à l'enfant, cerne ici les marges les plus extérieures du livre et tout se passe alors comme si ces doubles pages écrites se donnaient comme autant d'équivalents de ce que la guirlande encadrait jusqu'alors : l'image de la relation mère-enfant. L'écriture ici subit le même sort que l'image : une écriture qu'il nous faudrait donc désigner maintenant comme « fleurie » au même titre dont le cadre du portrait de la Vierge à l'enfant pouvait être dit « lettré ». C'était déjà le cas - nous l'avons signalé - au début du processus que nous essayons d'analyser, de cette Vierge à l'enfant de Gossaert (Fig.81) sur le cadre fictif/réel de laquelle des lettres courraient encore avant de disparaître. Or il s'agissait déjà d'une Vierge allaitant dont l'enfant se détournait alors qu'elle lui tendait une grappe de raisin.

Nous avons suffisamment insisté sur le rôle que le livre jouait dans le portrait du Chancelier de Vair en prière à l'articulation exacte du réel et de l'imaginaire. Il est plus délicat de l'aborder dans le vendeur d'images d'Antolinez. Nous sommes en fin de cycle, le cadre de la toile qui nous est proposée a disparu, les gravures punaisées contre les murs s'estompent dans une grisaille indifférenciée et le tableau paraît s'épuiser dans cette conversation muette à trois, sans que la moindre trace d'un rapport à l'écriture ne subsiste. Notre hypothèse est que cette trace s'est réfugiée dans le détail le plus infime de la figuration : la symbolique de l'oeillet.

Image qui clôt le cycle qui nous intéressait, l'enfant en effet nous tend encore un oeillet. Tout aura disparu de l'emblématique mariale ou christique que cet oeillet subsisterait, signe ultime se désignant à notre attention en indexant l'absence du livre.

Conclusion.

À la fois écrivain et peintre, Luc n'aura cessé de nous questionner sur les rapports dans la peinture entre la peinture et l'écriture. À partir de cette image unique dont on le créditait - la Vierge à l'enfant - nous avons tenté de requalifier la relation mère-fils autour de ce rapport. Pour cela il nous a fallu questionner dans le tableau les traces de l'écrit et les articuler sur l'économie interne des regards, les postures du corps et la logique des gestes. Il importait de saisir ce qui dans la toile s'offrait à l'œil, s'y dérobaient, ou faisait symptôme. Dans ce foisonnement, et pour autant que nous soyons parvenus à en débusquer les enjeux, il nous a semblé que le tableau parvenait à construire son autonomie comme « tableau à l'intérieur du tableau » en faisant progressivement l'économie d'une référence à la chose écrite. Ce portrait de la Vierge à l'intérieur du tableau nous aurions pu tenter d'en décrire la dispersion ; au lieu de cela, nous avons préféré isoler ce moment privilégié où le peintre le faisait surgir de la toile et où - en quelque sorte - toutes les conditions étaient réunies pour que nous puissions en interroger les tenants et les aboutissants. Avec le peintre représentant saint Luc en train de peindre nous pouvions espérer saisir, par une sorte de réflexivité au second degré, les enjeux que colportait l'acte de peindre au regard de que signifiait celui d'écrire. Aux yeux du peintre, l'écrivain pouvait-il ignorer le peintre qui eut ignoré l'écrivain ?

La logique des regards et des gestes, leurs déplacements ou leurs substitutions, le mode de présence du modèle et la manière dont il était abordé, la façon dont la main contrariait ou non les indications de l'œil et les obstacles que l'œil rencontrait ou pas nous confrontaient à la trace de la lettre. Le système des objets, du mobilier et des notations secondaires, l'agencement des espaces principaux ou dérivés, la présence ou non de tiers et jusqu'à la manière dont une toile pouvait « dialoguer » avec d'autres sur le modèle que lui proposait le texte - donnant ainsi une profondeur accrue à la notion de « modèle » - tout nous a paru reconduire vers, et dissimuler la division du sujet entre l'image et l'écriture.

Cette division, articulée sur la différence des sexes, soulevait deux difficultés principales : celle de savoir quels éléments, à l'intérieur de la toile, tenaient lieu de la fonction du « Je » : avant même de nous poser la question d'une analogie possible entre le « sujet de l'énoncé » et celui de « l'énonciation », c'est la pertinence même du sujet qu'il fallait dégager. Celle ensuite de saisir la temporalité propre de l'œuvre. Ces deux aspects sont liés dans la possibilité même du projet d'une histoire de l'art comme projet d'écriture, sinon de l'image comme chronique de sa propre histoire.

On voit mal ce que serait une histoire dont le sujet, ne cessant de se dérober, constamment nous reconduirait à l'insistance, en dehors de la toile, de ce qu'elle aurait pour fonction de « représenter » : la « réalité » par exemple, mais tout aussi bien une autre toile. Symétriquement, la seule manière d'internaliser cette histoire, c'est-à-dire de desserrer l'hypothèque des seules sources écrites en la dérivant des formes - ne peut venir que de la manière dont l'image prend en charge son propre rapport au temps. Dans la théorie traditionnelle, et cela depuis Vasari, cette double exigence est occultée par les notions

complémentaires « d'origine » et « d'influences » : à un sujet originel/original, c'est-à-dire homogène, que ne diviserait pas son rapport au temps et qui pour cette raison inaugurerait une phase historique (« précurseur »), correspondrait un sujet sous influence, hétérogène et pour cette raison réputé « archaïque » (« émule »). Tout cela laisse à désirer. Or, tout en témoigne : à l'intérieur même de la toile qui en cela le constitue, le Sujet prend en charge sa propre histoire.

Cette approche « par le sujet » - c'est-à-dire par ce que l'image représente et par la manière de le représenter - impose tout à la fois l'idée d'un invariant thématique de structure et celle, infiniment plus délicate à manier, d'un invariant de traitement. Commençons par le thème.

Une annonce n'est pas une nativité - ni une fuite en Egypte - de même que Saint Luc n'est pas saint Jean. À supposer que celui qui écrit soit le même que celui qui peint, sur ce point le texte insiste et - pour ainsi dire - cerne l'image de toute part. Nous avons tenté d'en dégager les grandes lignes : la légende du personnage et la manière dont on l'avait mobilisée mais également, derrière la légende, ce qui en constituait les enjeux : il s'agit, autour du portrait de la Vierge, de l'immaculée conception et de l'incarnation, de la place réservée à l'image et au regard, dans l'économie générale de la croyance. Absent ou présent, l'emblème de Luc en cheville les exigences dans un invariant de structure auquel le thème fournit une réponse.

Mettre en évidence un invariant de traitement est toujours extrêmement délicat. Il nous a d'abord fallu faire l'hypothèse qu'à l'intérieur du tableau, les repérages que permettait la distinction entre le réel, l'imaginaire et le symbolique continuaient d'opérer, que le stade du miroir et la différence des sexes (autoportraits) y conservaient la fonction d'une expérience critique et que la structure qui s'en dégageait pouvait être généralisée à l'économie d'ensemble des échanges de regard, à partir de l'opposition face/profil. C'était peut-être un peu risqué, mais nous maintenons cette hypothèse : outre que c'est la seule qui nous permette de comprendre que l'on puisse signifier sans mots, c'est également la seule qui nous permette de ne pas perdre le « sujet » de vue, et un sujet que divise l'articulation des registres que nous tentons de distinguer.

Le « thème » n'unifie jamais rien, pas davantage ce dont on traite que la manière de le traiter, et la division du thème renvoie toujours à la scission du sujet qui précisément le traite par ce que cela le divise : c'est dans cette articulation que surgit et que se dessine le « sujet de l'image ». Que la corporation des peintres, en s'identifiant à Luc, se soit identifiée à cette division, c'est l'idée que nous avons tenté de développer. Mais il nous fallait faire un pas de plus : symptôme de l'évolution de cette articulation difficile entre texte et image, ne fallait-il pas considérer que saint Luc - d'une certaine manière - avait été propulsé au cœur de cette tourmente qui, de la chose écrite à la chose peinte, n'avait jamais cessé de vouloir en recomposer les contours ? Si tel était le cas, alors la marche à suivre s'imposait d'elle-même, autour précisément de cette spirale qui semblait se nouer entre textes et images en nous renvoyant simultanément au double registre de l'intertextualité et de « l'inter iconicité », c'est-à-dire ce registre de complexité où la trame des rapports que les textes entretenaient entre eux, trouvait un écho dans la trame des rapports que les images entretenaient entre elles, et réciproquement.

Ce paradoxe bien évidemment nous le retrouvons dans chacune des toiles sous la forme d'un retour du refoulé : chassé du symbolique textuel où il figurait comme expression

d'influences contradictoires partielles, de filiations, de « manières », de « style » ou encore de périodes distinctes, il s'installe dans l'imaginaire (la toile) comme cooccurrence d'éléments hétérogènes ou affiliés, discordants ou concordants et ouverts ou non à de nouvelles connexions plastiques. Or, c'est à l'intérieur même de la toile que s'articule le réel (la scène), l'imaginaire (le nuage, le tableau peint) et le symbolique (l'économie des regards) dans une théorie implicite de l'image dont les éléments chevauchent les partitions, changent de place et se substituent les uns aux autres : logique des gestes, des regards, des postures, des objets, des espaces, des personnages etc.

L'enjeu n'était donc pas tellement de saisir comment un modèle (pattern ou type) se constituait, quels en étaient les éléments structuraux ou discriminants - figuratifs, schématiques, combinatoires ou autres - puis de voir pourquoi ils allaient ensemble un temps pour se disloquer ensuite, et faire place à d'autres configurations typiques. Il n'était pas non plus de saisir comment l'un de ces éléments - figuratif ou autre - avait pu dans chacun de ces modèles jouer un rôle particulier, que nous disions plus haut être symptomatique. Il était plutôt de délimiter un espace de dispersion et de répartition de ces différents éléments les uns par rapport aux autres et, d'une toile à l'autre, de voir comment ils se répondaient, se télescopaient ou interféraient. Il était de comprendre leur régime de compatibilité et de décrochage, et de voir comment - séparément ou en faisceau - ils régissaient le mode de fonctionnement de la toile, en compromettaient le cadre et en disséminaient les enjeux. Bref, derrière l'homogénéité et l'unité apparentes de la toile, la fixité de ses contours et l'identité répétitive de ce qu'elle représentait, il s'agissait de mettre en évidence ses constellations d'éléments symptomatiques partiels - ou encore de « détails » - qui la traversaient et la déstabilisaient, d'étudier leur régime de coexistence et voir ce qu'ils dissimulaient.

*

La difficulté était donc de montrer le caractère systématiquement clivé de toutes les notations à l'intérieur de la même toile, tout en démontrant le caractère systématique de la dispersion de ces toiles autour d'un noyau commun de sens, et ce noyau - qui normalement devait régir le principe de la dispersion - nous avons fait l'hypothèse que c'était celui - irréductible - du problème que posait l'articulation de l'image sur l'écriture, et de la figure de l'écrivain sur celle du peintre. Sur ce plan, nous l'avons vu, les choses se compliquent car ce problème ne s'est pas posé toujours de partout de la même manière, ni dans les mêmes termes, mais avançons ici qu'il pourrait s'agir d'un problème « essentiellement insoluble ». La conséquence en est immédiate : l'unité d'une « période » se constitue davantage autour de la permanence de la question posée, qu'autour de la succession des réponses qui lui sont apportées. En d'autres termes, l'unité de la question posée - même impossible - l'emporte toujours sur la diversité des réponses données, même improbables

Faisons un pas de plus : nous ne voyons pas pourquoi - dans ce registre où nous tentons d'évoluer - l'une quelconque des manières de « poser un problème » serait meilleure qu'une autre, et encore moins pourquoi le problème se poserait de mieux en mieux au fur et à mesure que le temps passerait. La conclusion est simple : à la complexité près - et dans l'espace de questionnement qui est le nôtre - tous les peintres sont des contemporains. Au regard de ce que nous désignons ici comme la « complexité figurative », rien n'indique qu'une toile du XVIIIe siècle soit postérieure à une toile du XVIIe, ni qu'une toile du XVe soit antérieure à une autre du XVIe. Tout indique au contraire que des tableaux datés de la même année relèveront de temporalités différentes, alors que des tableaux que deux ou trois siècles séparent pourront être contemporains. Si la complexité défie la chronologie, alors il y a

une temporalité propre de la complexité qui ignore le temps qui passe, et c'est cette temporalité qui en fin de compte nous importe.

Dans l'histoire de l'art, l'obsession du temps qui passe aura causé bien des ravages. Il est vrai que rien n'est plus délicat que de rapprocher une toile d'une autre et que - sous cet angle - la chronologie aura toujours offert un pis allé. Qu'une œuvre en précède une autre et que celle-ci la suive, aura été jusqu'à maintenant le seul sens que l'histoire aura donné à l'art. Cependant, loin d'être une réalité toujours « dérivée » d'un « type primitif originel » et à l'égard duquel l'histoire de l'art, par ajustements et approximations successifs, pourrait conquérir une position de vérité, l'œuvre toujours singulière engendre avec elle, le point de vue qu'elle fait prévaloir et les savoirs qui la justifient. Quand elle s'acquitte de cette tâche, elle tresse des liens enserrant les différentes époques auxquelles sous cet angle nous pouvons la renvoyer et au regard desquelles son surgissement est toujours fortuit, sinon presque toujours nécessairement quelconque. Ce surgissement ne représente - comme le dit Nietzsche - « *qu'une plus longue accumulation d'éléments* »³²¹ en quoi il discernait - probablement à juste titre - la marque du « génie ». Mais d'autres mécanismes sont en jeu, qui nous laissent entendre l'histoire du désir de vérité qui soutenait chacune d'elles, et il n'y a sous cet angle de « vérité » de la toile, que du désir dont elle se soutient. Sous cet angle, la généalogie devient l'art des discontinuités, de ce que chaque œuvre présente d'unique et de fugitif ; en toute rigueur - mais à condition de renoncer à l'horizon du type originel et des variantes que l'on pourrait chaque fois en déduire - elle se confond avec une sorte d'intégrale rigoureuse des formes et des détails, lesquels ne se comparent les uns aux autres que par leur aptitude à échouer à vaincre la difficulté dont ils étaient partis, toujours nécessairement la même.

Il s'agit donc moins de reconnaître dans une forme plus récente la reprise d'une forme ancienne, encore moins dans une forme ancienne l'annonce, l'esquisse ou la préfiguration d'une variante récente, ni de dégager les fils continus qui à partir d'elle nous relieraient à un passé plus lointain, que de montrer au contraire les ruptures et les mutations qui anéantissent la représentation illusoire d'une histoire linéaire tout entière suspendue à une « origine ». L'origine, ce n'est pas ce qui se maintient dans l'histoire qui commencerait avec elle, mais ce dont cette histoire doit se départir, comme elle abandonne chacune des formes qu'elle trace, pour devenir enfin elle-même. Revenons à Nietzsche : « *Ici l'apparence signifie la réalité répétée, encore une fois, mais sous forme de sélection, de redoublement, de correction...* »³²². Cette structure de répétition, nous l'avons vu est essentielle. On exclura donc qu'elle parte de cette réalité - bien qu'elle y trouve un point d'appui - pour mettre l'accent sur les mécanismes de « sélection », de « redoublement » et de « correction » où se dévoile sa complexité.

Or, c'est sous les apparences d'une solution simple et en prise sur l'histoire personnelle de celui qui la proposait que nous touchions au degré de complexité maximal en prise sur l'histoire du cycle où elle s'inscrivait. On aurait pu penser que la conjonction de ces deux aspects (la double histoire disjointe des deux sujets dissociés de la représentation) soit radicalement improbable. C'est faux. Ce que nous savons du peintre recoupe et épouse au plus près ce qu'une sociologie ou une histoire de la complexité des cycles picturaux pourrait mettre en évidence, et non seulement ce n'est pas exceptionnel, mais c'est la règle.

³²¹ Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* p. 162.

³²² Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* p. 94.

C'est sans doute à cela que l'on reconnaîtra la marque de l'exception, mais dès lors pourquoi ne pas considérer que cette marque - à des titres divers de complexité - puisse être celle de toutes ces toiles qui, d'une manière ou d'une autre, auront retenu notre attention ? Dans ce cas, nous n'irions que d'exceptions en exceptions, de cas particuliers en cas particuliers, en ayant la conviction que c'est à travers eux que se dessine l'histoire du cycle que nous avons tenté ici de décrire.

Toutes ces difficultés (le système « détaillé » de la toile, celui « structural » de leur dispersion, le problème posé par chaque schéma figuratif vis à vis de chaque autre, le caractère cyclique des réponses apportées, la conjonction des deux sujets dissociés de la représentation) sont liées l'une à l'autre et chaque avancée sur l'un des points, nous a fait progresser sur les autres. En effet, c'est probablement parce que nous sommes confrontés à des complexités croissantes puis décroissantes, qu'il y a « cycle ».

Risquons une définition : un tableau complexe est un tableau qui ne cesse de relancer les questions que d'autres tableaux nous posent au fur et à mesure qu'il paraît y répondre et cela - en toute rigueur - à l'infini. Sur ce plan, nous rencontrons la dernière boucle de notre questionnement.

Cet infini en effet, est celui auquel l'écriture qui prend en charge le tableau est confrontée au silence. Un silence qui ne surgirait pas de l'inanité de ce que l'on aurait pu en dire auparavant - toujours au moins en partie vrai - mais de la multiplicité contradictoire de ce que l'on en dit sur le coup et de ce que l'on pourra en dire « après coup », au regard du fait que la « vérité » - à ce jour encore - soit réputée une et indivisible. Il faut rendre justice à la peinture de ceci, que l'écriture ne parviendra jamais à lui rendre justice, jamais totalement : il y aura toujours un « reste » sur ce que l'on pourra en dire. C'est ce reste qui - aujourd'hui - attire tous les regards et c'est ce reste qui - depuis que les peintres représentent saint Luc en train de peindre - constitue le sujet de ce qu'ils tentent de représenter, toujours en vain.

Liste des Illustrations.

- Fig.1 Baron H. de Leys, Frans Floris se rendant à la fête du serment de saint Luc h/t (66x90cm) Wallace Collection, 1853.
- Fig.2 Jacob Jordaens, Les quatre évangélistes, h/t (134x118cm), musée du Louvre (inv. 1404 s/ar) Paris.
- Fig.3 Fra Filippo Lippi, Saint Luc, fresque de la cathédrale de Prato, 1454
- Fig.4 Ghirlandaio, Saint Luc, fresques de la voûte de Santa Maria Novella, Florence, 1486.
- Fig.5 Ghirlandaio, Saint Jean, fresques de la voûte de Santa Maria Novella, Florence, 1486.
- Fig.6 Pontormo, L'évangéliste Luc, Santa Felicita, capella Capponi, Florence, 1525/1526.
- Fig.7 Mantegna, L'évangéliste Luc, Polyptyque de Saint Luc (détail), détrempe sur bois (230x177cm), Pinacothèque di Brera, Milan, 1453/1454.
- Fig.8 Mantegna, Polyptyque de Saint Luc, détrempe sur bois (230x177cm), Pinacothèque di Brera, Milan, 1453/1454.
- Fig.9 Mantegna, L'évangéliste Saint Marc, h/t (82x63.5cm), Städelsches Kunstinstitut, Francfort ca 1448/1449.
- Fig.10 El Gréco, Autoportrait en saint Luc, ht 100x76, Cathédrale de Tolède, 1606.
- Fig.11 Saint Luc, Evangiles dits de saint Augustin, Cambridge Corpus Christi coll. (Ms 286 f° 129, vo), VIe siècle.
- Fig.12 Jean Bourdichon, Saint Luc, Grandes Heures d'Anne de Bretagne, Paris, BN (ms lat. 9474, f°15), 1520.
- Fig.13 anonyme, fin du XIIIe siècle.
- Fig.14 Maître de la légende de sainte Ursule, Saint Luc, musée Groningue, Bruges.
- Fig.15 Navarette, Saint Marc et saint Luc, h/t (235x185cm), Basilique San Lorenzo, Escorial, 1578.
- Fig.16 Jean Fouquet (Atelier de), Saint Luc écrivant l'évangile, miniature d'un livre d'heures, The Pierpont Morgan Library (ms 834, fol. 15), ca 1450.
- Fig.17 Lanfranco, Saint Luc, Collegio Notarile, Piacenza, 1611.
- Fig.18 Caravage, Saint Mathieu et l'ange chapelle Contarelli, San Luigi dei francesi, Rome, 1602
- Fig.19 Simon Marmion, Saint Luc, Henry E. Huntington Library and art Gallery, San Marino (Californie) HM 1173, f° 15v, ca 1470.
- Fig.20 photocopie b.
- Fig.21 G. Malesskircher, Saint Luc écrivant, Coll. Thyssen-Bornemizza, Madrid, 1478.
- Fig.22 G. Malesskircher Saint Luc peignant la Vierge, Coll. Thyssen-Bornemizza, Madrid, 1478.
- Fig.23 Van der Weyden, Saint Luc peignant la Vierge, 1432
- Fig.24 anonyme, première moitié du XVe siècle.
- Fig.25 anonyme flamand, National Gallery, Londres, fin du XVeme siècle.
- Fig.26 anonyme flamand, National Gallery, Londres, fin du XVeme siècle (détail).
- Fig.27 Ghirlandaio *La mort et l'assomption de Marie*, Eglise Santa Maria Novella, Florence, 1486/90.
- Fig. 28 Benozzo Gozzoli *La Vierge à la ceinture* Tempera sur bois (133x165), Pinacoteca Vaticana, Rome, 1450.

- Fig.29 Anonyme, Apparition de la vierge à un frère chartreux, XVe s.
- Fig.30 Nicolas Manuel Deutsch, Saint Luc peignant la Vierge, 1515.
- Fig.31 Luca Giordano, Saint Luc peignant la Vierge, Musée de Brest, ca 1692-1695.
- Fig.32 Luca Giordano Saint Luc peignant la Vierge, musée de Lyon, 1650.
- Fig.33 Spranger, Saint Luc peignant la Vierge, gravé par Sadeler. Bibliothèque nationale, Madrid (inv. 32687)
- Fig.34 Jan van Eyck, La Vierge au chancelier Rolin, musée du Louvre, Paris.
- Fig.35 anonyme flamand, Saint Luc peignant la Vierge, musée de Dijon
- Fig.36 Pseudo Raphaël, saint Luc peignant la Vierge, Académie saint Luc, Rome, ca 1511.
- Fig.37 Raphaël, Madone Sixtine, h/t (265x196cm) Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, ca 1512-1513.
- Fig.38 Colin de Coter, Saint Luc peignant la Vierge, h/t, Eglise de Vieure (Allier), av. 1493.
- Fig.39 Robert Campin, Retable de Mérode, Metropolitan museum of Art, New York.
- Fig.40 Maître d'Orsoy, Retable de saint Nicolas, Eglise saint Nicolas, Orsoy (Allemagne).
- Fig.41 Lancelot Blondeel, Saint Luc peignant la Vierge, musée Groningue, Bruges, 1545.
- Fig.42 Lancelot Blondeel, Saint Luc peignant la Vierge, musée Groningue, Bruges, 1545 (détail).
- Fig.43 Lancelot Blondeel, La Vierge entre saint Luc et saint Eloi, musée de l'église saint Sauveur, Bruges, 1545.
- Fig.44 Anonyme, Saint Luc peignant la Vierge, xylographie, Feldhaus Archiv. ca 1513.
- Fig.45 Jules Ziegler Saint Luc peignant la Vierge, musée Magnin, Dijon.
- Fig.46 Johannes Gump, autoportrait, galerie des Offices, Florence, 1646.
- Fig.47 Sofonisba Anguissola, Autoportrait, h/t (66x57cm), Muzeum Zamet w Lancucie, Lancut, ca 1555 (Photo AKG Londres-Erich Lessing)
- Fig.48 Nicolas Régnier, Saint Luc peignant la Vierge, musée des Beaux Arts, Rouen, 1626.
- Fig.49 Frans Floris, Saint Luc peignant la Madone, Koninlijk Museum, Anvers, 1556.
- Fig.50 Le Gréco, Autoportrait, h/t (71x53.5cm), Hispanic Society of New York, ca 1600.
- Fig.51 Le Gréco, Saint Luc peignant la Vierge, musée Benaki, Athènes, ca 1565.
- Fig.52 Boccace, Les femmes nobles et renommées, Marcia, Paris, BN, ms 13420.
- Fig.53 Boccace, Les femmes nobles et renommées, Tamar, Paris, BN, ms 13420.
- Fig.54 Dirk Bouts, Saint Luc peignant la Vierge, panneau transféré sur toile (109.2x86.4cm) Coll. Lady Janet Douglas-Pennant, Penrhyn Castle, Bangor, 1470-1480.
- Fig.55 Peter Coecke van Aalst, Saint Luc peignant la Vierge, hb (165x125cm), Musée des Beaux Arts, Nîmes, ca 1535/1540.
- Fig.56 Derick Baegert, Saint Luc peignant la Vierge, Westfälisches Landesmuseum für Kunst, Münster, ca 1485-90.
- Fig.57 Maître du retable des Augustins, Saint Luc peignant la Vierge, h/b, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1487.
- Fig.58 Giorgio Vasari, Saint Luc peignant la Vierge, Eglise de l'Annonciation, Florence, 1567.
- Fig.59 Mignard, Saint Luc peignant la Vierge, (123x102cm), musée des Beaux Arts, Troyes, 1695.
- Fig.60 Gossaert dit Mabuse, Saint Luc peignant la Vierge, Vienne, 1515.
- Fig.61 Gossaert dit Mabuse, Saint Luc peignant la Vierge, Prague, ca 1525.
- Fig.62 Martin Van Heemskerck, saint Luc peignant la Vierge, (169x232 cm), musée Franz Hals, Haarlem, 1532.
- Fig.63 Martin Van Heemskerck, Saint Luc peignant la Vierge, h/b (158x144 cm), musée des Beaux Arts, Rennes, ca 1532.
- Fig.64, Jean Colombe, Luc à son pupitre, Evangile selon saint Luc, musée Condé Chantilly, fin XVe siècle.

- Fig.65 Livre d'Heures de Jacques Cœur, Munich, début XVe siècle. (Klein fig. XVII,1).
- Fig.66 Maerten de Vos, Saint Luc peignant la Vierge, h/b (270x217), musée royal, Anvers, 1602.
- Fig.67 Annibal Carrache, Apparition de la Vierge saint Luc et à sainte Catherine, h/t (401x226), Musée du Louvre, Paris,1592.
- Fig.68 Castiglione, Saint Luc peignant la Vierge à l'enfant, musée des Beaux Arts, Dijon
- Fig.69 Hinrik Borneman le jeune, Retable de saint Luc, Basilique saint Jacques, Hambourg 1499.
- Fig.70 Zurbaran, Christ crucifié avec un peintre, h/t (105x84cm) Musée du Prado, Madrid, 1635.
- Fig.71 Alonso Cano, La lactation de saint Bernard, ca 1658-1660, ht 267 x 185, Madrid, musée national du Prado.
- Fig.72 Giovanni di Paolo Vierge à l'enfant - dite d'humilité, Coll. Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1440.
- Fig.73 Marie de Bourgogne lisant Livre d'Heures de Marie de Bourgogne, bibliothèque nationale, Vienne, XVe siècle.
- Fig.74 Carlo Crivelli Madone à l'enfant, 21x15cm, Pinacoteca Frances. Podesti, Ancône, ca 1480.
- Fig.75 Carlo Crivelli Vierge à l'enfant, Metropolitan Muséum of Art, New York, ca 1473.
- Fig.76 Sebastiano del Piombo (attribuée à) Madone Tallard, h 75x60, Ashmolcan muséum, Oxford
- Fig.77 Vincenzo Foppa Vierge à l'enfant avec un ange, musée des Offices, Florence, 1480.
- Fig.78 Dierick Bouts Vierge assise avec l'enfant, bois 20x12cm, musée du Louvre, Paris.
- Fig.79 Quentin Metsys Vierge à l'enfant, (50x86) musée royal des beaux-arts, Bruxelles, ca1500.
- Fig.80 Bastiani Vierge à l'enfant dans un cadre peint Berlin, peuplier (79x67cm), Gemäldegalerie, Berlin (cat. n°27).
- Fig.81 Gossaert Vierge à l'enfant, chêne (47.7x38.2cm), Gemälde Galerie, Berlin (cat. n°650) ca 1530.
- Fig.82 Anonyme ferrarais, Vierge à l'enfant entourée par deux anges, h/b, National Gallery of Scotland, Edimbourg, ca 1480.
- Fig.83 Bartolomeo Cavarozi, Saint Jérôme avec deux anges, musée des Offices, Florence, 1617.
- Fig.84 Rubens et Jan Breughel l'ancien Vierge à l'enfant entourée d'une guirlande de fleurs, bois (83.5x65cm), musée du Louvre, Paris, 1617.
- Fig.85 David Teniers le jeune, L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de Bruxelles, musée du Prado, Madrid, 1651
- Fig.86 anonyme français, Chancelier Guillaume du Vair en prière, musée national du château de Versailles et du Trianon.
- Fig.87 José Antolinez, Le Vendeur d'images, Alte Pinakothek, Munich, 1670.
- Fig.88 Rubens, Vierge à l'enfant, h/t (152x108cm), Gemälde galerie, Berlin (cat. n°917) ca 1624-1625.
- Fig.x Burgmaier, Saint Luc peignant la Vierge, (Klein).