

## La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt

Christian Loubet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/108>

DOI : [10.4000/cdlm.108](https://doi.org/10.4000/cdlm.108)

ISSN : 1773-0201

### Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2003

Pagination : 137-150

ISSN : 0395-9317

### Référence électronique

Christian Loubet, « La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 66 | 2003, mis en ligne le 25 juillet 2005, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/108> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.108>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt

Christian Loubet

---

Entre 1500 et 1700 on voit se manifester dans les images de la peinture occidentale, la prise de "conscience de soi" du Sujet qui se précise par l'affirmation du pouvoir de l'Artiste. D'abord passé en fraude comme une signature originale, l'autoportrait constitue l'icône élémentaire d'un processus cathartique qui met à jour l'inquiétude existentielle, la crise identitaire, le doute sur soi. Il s'impose ensuite comme l'expression d'une connaissance "psycho-scopique" très intime avant de manifester la gloire du Peintre-Démiurge, seul capable d'une re-création compréhensive du modèle humain.

## I - La projection "sublime" d'une "Image de Soi"

- 1 Si l'on peut tenir Léonard pour le premier chercheur universel, **Albrecht Dürer** mérite d'être considéré comme le plus européen des artistes, enraciné dans les traditions germaniques mais au confluent des apports flamands et italiens. L'un et l'autre inaugurent la tradition moderne de l'autoportrait, affirmation d'une quête d'identité et revendication d'une dignité nouvelle de l'individu.
- 2 Au-delà des masques et des grotesques déguisements ("avatars" de soi), certains avaient déjà placé leur effigie dans le groupe des donateurs, installés dans les tableaux au début du XV<sup>ème</sup> siècle par Van Eyck ou Masaccio (ou dans une vignette accompagnée d'un cartouche, d'un logo, ou d'une signature). On devine la silhouette du peintre de Bruges dans un petit miroir au centre du portrait des Epoux Arnolfini : il précise en belle gothique : "*Johanes de Eyck fuit hic, 1434*". A. Florence, B. Gozzoli se place dans le cortège des Mages de la chapelle Médicis qu'il termine en 1464. J. Bosch, vers 1490, s'identifie au Vagabond qui fuit le Chariot de Foins (symbole du monde corrompu).
- 3 Mais Dürer et Léonard vont faire du portrait de l'artiste un sujet à part entière. Le premier travail que nous conservons de Dürer est un autoportrait à la pointe d'argent de 1484 (Albertina, Vienne). L'autoportrait peint réalisé en 1493 à Strasbourg (Louvre)

est sans doute le plus ancien que l'on possède en Occident. Il l'a fait pour se présenter à sa fiancée Agnès Frey. Il s'y montre fier et hardi, le regard vif et le cheveu fou, vêtu à la mode avec un bonnet rouge. À sa main un chardon emblème ambivalent qui renvoie aux épreuves de la vie et à la fidélité qu'elles éprouvent. Une inscription précise que "les affaires vont ainsi qu'il est inscrit aux cieux".

- 4 En 1498 le portrait du Prado donne l'image d'un humaniste, un intellectuel élégant vêtu à la vénitienne, devant une "veduta", une fenêtre qui ouvre en perspective vers un paysage lointain ("J'ai peint cela d'après moi-même, j'étais âgé de 26 ans"). L'illusionnisme matiériste des Flamands se conjugue avec une mise en espace inspiré d'Alberti. Dürer a déjà fait un séjour à Venise. Ce beau "Courtisan" darde sur nous un regard arrogant, bien différent de l'humble attitude des donateurs ou des signataires traditionnels
- 5 En 1500, le troisième autoportrait est une "Véronique", une icône christique (Munich). Présenté de face dans une symétrie bien calculée, le visage est traité dans un camaïeu brun rayonnant d'une lumière qui vient de l'intérieur. La disposition autorise la communication maximum, pourtant le regard ne nous interpelle pas, mais poursuit, au-delà du spectateur une grave méditation où il l'entraîne. On pense à Van Eyck et à "l'Imitation de Jésus-Christ" de la Dévotion Moderne... Cette icône troublante où il se voit devenir Christ, Dürer la conservera jusqu'à sa mort<sup>1</sup>.
- 6 Ce que l'on sait de la dévotion de Dürer et de son comportement ne permet pas de conclure à quelque velléité mégalomane. L'artiste ne revendique pas le masque du Christ avec orgueil. Il se veut plutôt dans la position de la légendaire Véronique qui a reçu l'effigie en gage de salut. Il cherche à s'assimiler au modèle de l'humanité, pour accéder au destin promis par Dieu. La créature fut faite à son *image*, puis corrompue et rachetée par le sacrifice de son Fils incarné. Plus tard, dans une oeuvre attestée mais disparue, Dürer d'identifie précisément au Christ souffrant (*Ecce Homo* gravure de 1522), alors qu'il est bouleversé par les conflits liés à la réforme.
- 7 Jeune ambitieux, puis humaniste prestigieux, l'artiste finit par se représenter comme auxiliaire du Créateur, avec les attributs du Fils de Dieu. La peinture ambitionne de véhiculer une force divine au cœur même de la représentation réaliste. Mais il ne s'agit pas pour autant de revenir à la magie des Icônes codifiées, traversées par l'émanation divine, objets d'adoration et non de contemplation esthétique. L'itinéraire de la renaissance s'accomplit en ce revirement : l'homme est au centre de la visée et c'est Dieu qui s'incarne en lui.
- 8 Dans cet univers qu'il a reconnu, exploré, assumé, l'humaniste qui a remis en question son rapport à Dieu se retrouve seul face à la mort : le mystère n'est que déplacé. Certaines images en témoignent directement.
- 9 En 1533, un autre peintre bavarois, **Hans Holbein**, réalise à Londres le portrait en majesté des "Ambassadeurs" français, Georges de Selve et Jean de Dinteville (ce dernier était chargé de mission auprès d'Henry VIII). L'un vêtu en clerc et l'autre en seigneur, ces personnages au sommet de leur carrière posent pour la postérité, exprimant l'arrogance de la réussite, entourés de tout ce qui connote les activités intellectuelles et artistiques les plus modernes. Ils arborent la panoplie désormais classique des élites.
- 10 Pourtant le spectateur, de sa position de contre-plongée perçoit, au-delà de la majesté des Sujets, une étrange structure qui vient traverser le premier plan de l'image. C'est l'anamorphose d'un crâne très allongé dont on ne prend la mesure qu'en se plaçant sous un certain angle, à droite. Petite énigme iconique dans le goût du maniérisme

italien à la suite des suggestions de Léonard, cet "os creux" (= "hol bein ") redouble la signature comme un logo. Mais c'est surtout l'irruption de la Mort à l'œuvre, plus masquée que jamais dans l'espace d'une géométrie que l'homme a cru maîtriser, où elle tend autrement son filet où iront se prendre le Clerc et le Chevalier. Baltrusaïtis souligna le premier ce "mystère" en deux actes ou l'anamorphose permet l'introduction du temps dans l'image, qui inverse la signification. C'est le retour du refoulé de l'humaniste occidental, Vanité des vanités. Derrière Hamlet, Saturne encore<sup>2</sup>.

## II - De la Joconde à la Méduse

- 11 À l'autre bout de l'Europe, l'espoir des humanistes stimule l'expérimentation et la dissection des cadavres, ces défroques, et permet d'avancer dans la connaissance du mystère de l'individu. **Leonard de Vinci** (1452-1519) y chercha durant toute sa vie les mécanismes et les rouages, et il multiplia notes et croquis.
- 12 Le premier, il se prit pour modèle d'une auto-représentation intégrale allant jusqu'à construire une cage-miroir pour se reproduire "grandeur nature". Ses dessins qui font de l'homme ("microcosme") la mesure et le centre du monde, sont aujourd'hui vulgarisés et médiatisés par les publicitaires. Par ailleurs, il a analysé avec rigueur les variations du "masque de chair" qu'il met en relation avec l'expression du caractère (physiognomonie). À force de traquer à fleur de peau les particularités et les types, il organisait au fil des pages un défilé de "grosses têtes", un théâtre des grimaces. Le savant-technicien continuait la démiurgie des magiciens mais avec l'ambition du psychologue.
 

"Il est vrai que les traits du visage manifestent en partie la nature des hommes, leurs vices et leur complexion", écrit donc Léonard qui précise " si des traits qui, dans un visage, marquent la séparation entre les yeux et les pommettes sont accusés, il s'agit d'hommes joyeux qui rient beaucoup et ceux qui les accusent peu sont engagés dans la méditation ; ceux qui ont les parties du visage très enfoncées sont bestiaux et coléreux, dépourvus de raison ; et ceux qui ont des lignes très fortes visibles entre les sourcils sont irascibles..."<sup>3</sup>
- 13 Chercher dans la déformation, la vérité d'un être par rapport à un modèle "type", c'est abandonner la perspective strictement moralisante qui pose le mal derrière la grimace. Ainsi le piège Dans le même temps, le modèle d'humanité s'échappe devant nos yeux et se "désincarne" en archétypes que nous sommes invités à définir selon nos aspirations et nos nostalgies.
- 14 En regard des treize mille feuillets de ses Carnets et de ses milliers de dessins, Léonard n'a laissé qu'une trentaine de tableaux où il prétend frôler de plus près le mystère inaccessible ; car pour lui la peinture, "cosa mentale ", opère une magie spécifique qui va plus loin que l'expérimentation et le concept. Les figures suggestives, indéfinies dans l'ambiance estompée, suscitent, comme dans le flou du rêve, déplacement et condensation.
- 15 Conscient du rôle projectif des taches, Léonard qui voyait des batailles de cavaliers dans les moisissures des murs, conseillait aux jeunes peintres le "non-finito" plus suggestif. Bien avant la psychanalyse, il présentait l'importance des associations libres et des projections intimes dans la production d'image. En 1900, le docteur Freud publiait à Vienne "L'Interprétation des Rêves" et dix ans plus tard, il appliquait sa méthode d'investigation à un "Souvenir d'Enfance de Léonard" retrouvant dans le jeu des signes, les traces d'un traumatisme initial lié à la bâtardise et à la "double maternité". Il démontrait qu'un jeu de signes et de gestes pouvait accompagner les rôles traditionnels des personnages dans leur environnement pour dire autre chose que l'explicite. Il

repérait les grottes matricielles, la mère dédoublée et les visages souriants d'anges au doigt levé. Dans la pénombre du *sfumato* ces androgynes au visage lisse fermé sur leur énigme sont les "masques vides" ouverts à notre désir.

- 16 Plus que les Vierges ou les anges léonardiens, la **Joconde** a joué au fil des siècles ce rôle de masque vide, support de projection : on a publié des thèses dans le but d'interpréter les significations éventuelles de ce portrait-robot au sourire mitigé, issu d'une commande précise que le peintre finit par refuser de livrer à Mona Lisa del Giocondo. Malraux y voyait l'icône de la modernité, la première déesse laïque, qui devint le "*surmoi esthétique de l'Occident*". Certains ont cru à un autoportrait déguisé, fondu dans l'*imago* maternelle. D'autres y ont vu la nostalgie de la (bonne) Mère-perdue, à l'horizon d'un monde à traverser. D'aucuns la considèrent comme une femme fatale placée au seuil d'une terre promise comme un Sphinx !
- 17 L'un des derniers tableaux de Léonard représente "Saint Jean-Baptiste" (Louvre), prophète qui annonça la venue du Christ et son sacrifice. Androgyne, quintessence d'humain en forme de "masque vide" il émerge de la nuit avec son sourire mélancolique, le doigt tendu vers un ciel noir. Image énigmatique d'un "idéal du moi", il manifeste la limite d'une quête, solitaire au seuil de l'infini. Attractif, séduisant mais inaccessible, ce visage "neutralisé" renvoie à chacun à sa propre difficulté à fixer l'identité. Il n'y a plus de réponse magique au questionnement existentiel.
- 18 Marqué lui aussi par un traumatisme oedipien, **Michel-Ange** ne réussit jamais à faire le deuil de sa mère si tôt perdue, quand il avait six ans. Il éprouve jusqu'au cœur de sa vie intime l'impossibilité de concilier les antiques valeurs platoniciennes et la morale chrétienne. Il s'efforce péniblement de surmonter la tentation homosexuelle quand il trouve enfin, après 1530, en Vittoria Colona une mère de substitution. Elle lui permet d'opérer un processus de sublimation lyrique à la fin de sa vie dans l'orbite des Cercles Valdésiens, qui continuent au sein du catholicisme d'élaborer une dévotion "moderne" et individualiste. Maître du réalisme épique -la *terribilità* - puis précurseur du baroque, il a par deux fois, *jeté le masque*.
- 19 Sur le mausolée médicéen de San Lorenzo, il dresse vers 1525 les statues emblématiques de l'Actif dit "Julien" et du Contemplatif dit "Laurent" (masques positifs de l'humanité) avec à leurs pieds des allégories polysémiques. Le Jour et la Nuit, l'Aurore et le Crépuscule représentent aussi selon un programme humaniste sophistiqué les quatre saisons, les éléments et les tempéraments humains. Au pied de Julien, dans le pli de l'aisselle de cette femme vieillie et rompue qu'on appelle la Nuit (ou l'Hiver, ou l'Eau ou la "flegmatique") Michel-Ange a placé un masque de tragédie tandis que de l'autre côté, dans l'angle du genou, une chouette satanique veille. Dans ce monde nocturne, le cauchemar rôde, mais la peau rejetée représente peut être aussi cet avatar de soi qu'il faut dépouiller, en traversant "la nuit obscure" pour se régénérer.
- 20 Dans la grande fresque du Jugement Dernier peinte ensuite à la Sixtine (1536-41), un Christ athlétique détermine d'un geste sans appel le sort des humains. La Vierge recueillie auprès du fils ressemble à la princesse Colonna. Dans le cercle le plus proche un vieillard anxieux tend vers Jésus sa peau d'écorché. C'est Saint Barthélemy, apôtre et martyr. Mais dans le visage qui pend, au centre de l'image, on reconnaît comme une signature morbide la grimace du peintre. Dans l'axe de la peau, un damné effrayé se voile un oeil tandis qu'on le tire vers l'abîme. Cet ex-voto macabre aux allures de "*de profundis*", témoigne des incertitudes de l'artiste. Il manifeste son déchirement intime, il souligne une souffrance qui l'unit au Christ rédempteur mais son anxiété n'est pourtant

pas apaisée par son sacrifice car, il sait bien que les mérites ne suffisent pas sans la grâce.

- 21 Le jeu de rôles sous le masque, Michel-Ange encore l'aura risqué pour traduire l'affrontement au Père. Goliath géant mortifère n'est-il pas une image archaïque du "mauvais père" dont on craint la castration ? David apparaît comme cet éphèbe héroïque qui l'a vaincu. Chez Buonarrotti, en 1504, le jeune champion est traité comme une image du "soi idéal" (projection narcissique) offert à la "mère perdue", comme les autres figures viriles sensuelles. La tête de Goliath n'apparaîtra que dans la fresque du plafond de la Sixtine (angle) dans une narration vive et brouillonne de la mise à mort quand le petit berger s'acharnera à trancher la tête du géant mort (1512). Vasari rapporte que Michel-Ange adolescent s'acharnait en vain sur les bustes masculins qu'il laissait inachevés ainsi qu'on peut encore le constater dans les figures du Jour et du Crépuscule de San Lorenzo.
- 22 Cet affrontement symbolique à la figure paternelle trouve son aboutissement en 1532 dans l'étrange dispositif de la Victoire (Florence, Palazzo Vecchio). L'éphèbe qui incarne la Victoire, pose le genou sur le dos d'un vieillard vaincu. Il n'est plus question de mythe-prétexte. Mais dans le visage de l'adulte humilié, Michel-Ange a placé son propre portrait nettement défini. C'était l'année de la mort du Père et le début d'une amitié amoureuse exaltante et douloureuse avec Tommaso Cavalieri. Par une curieuse inversion c'est l'artiste lui-même qui se projette dans une posture d'aliénation. L'affrontement père-fils a changé de sens ; Michel-Ange qui n'ignore pas l'ambiguïté de la relation qui le piège, sait bien qu'il est perdu d'avance. "*Resto prigioniero d'un Cavalier armato*", écrit-il dans un célèbre sonnet dédié à son ami.
- 23 Commencée en 1513 puis terminée vers 1542, la figure double du Moïse témoigne de l'ambivalence du personnage viril, d'une redoutable vocation et de sa douloureuse prise de conscience. Mais à ce moment-là c'est le Christ-Ephèbe qui inspire à Michel-Ange une terreur sacrée. L'autoportrait du vieillard devenu mystique, on le retrouvera sur la troisième Pietà, qu'il conçut vers 1555 pour son tombeau. Vittoria Colonna de l'autre côté "joue" Marie Madeleine. Ils encadrent tous les deux le couple fusionnel de la Mère et du Fils (Florence, Musée de la Cathédrale).
- 24 Né en 1573 près de Milan, à **Caravaggio**, un autre "*Michel-Ange*" (**Merisi** trouve un succès ambigu à Rome autour de 1600, avec des portraits précieux d'adolescents languides couronnés de fleurs, où il exprime aussi une conscience de soi douloureuse et modeste.
- 25 À travers les objets dits de "*Vanité*" (vin, fruits, fleurs, instruments de musique : ce que faisait brûler Savonarole), le Caravage prouve son extraordinaire maîtrise du trompe-l'œil à travers les brillances de l'huile et la virulence chromatique. Des jeunes gens blasés regardent le spectateur avec un air ambigu. L'un d'eux gras et repu est baptisé Bacchus (1594.- Offices, Florence). D'autres, qui pourraient lui faire face, sont des musiciens troublants et rien moins qu'angéliques, chargés du divertissement. Ailleurs l'adolescent Narcisse fasciné par son image s'accroupit sur le plan d'eau. Arborant ses flèches dans une posture lascive au bord du lit défait, "*l'Amour Vainqueur*" prend l'allure d'un voyou du Trastevere. Dans d'autres cas c'est l'aspect morbide qui apparaît : dans la grimace de celui qui est piqué au doigt par un aspic, ou la figure blafarde de ce convalescent qui ressemble au peintre.
- 26 Au milieu des peintures de ces éphèbes, un tableau atypique fournit peut-être la meilleure "clé" de l'œuvre. C'est la "*Tête de Méduse*" peinte vers 1590 à l'occasion des

noces du Grand Duc de Toscane. Un visage hagard, entouré de serpents, surgit en relief sur le bois, les yeux exorbités, la bouche béante, le cou sanguinolent. On sait que la tête de la gorgone arborée sur le bouclier de Persée servait de fétiche défensif. On perçoit ici la menace durable d'un masque à double sens : attractif et répulsif à la fois.

- 27 La fascination de la figure d'un bel adolescent traduit le drame existentiel du peintre : une homosexualité empreinte de masochisme l'a tiré vers les bas-fonds. Ses tableaux religieux présentent des sujets où l'accomplissement macabre s'effectue au détriment d'une victime juvénile pitoyable (Isaac, Jean-Baptiste, Lazare, Jésus flagellé) mais aussi, plus tard, par le bras d'un bel éphèbe angélique (cf. *Martyre de St Mathieu* et surtout, *David*).
- 28 En 1606, le peintre doit quitter Rome, gravement impliqué dans une rixe de mauvais garçons. Il va errer pendant quatre ans pour mourir des fièvres à son retour. Le *David* (Galerie Borghese, Rome) est comme son testament. Dans la figure exsangue d'un Goliath à l'œil torve, il projette son désarroi et la conscience malheureuse de son "mal-être au monde". Le jeune berger juif devient l'ange sacrificiel d'un rituel mélancolique qu'il accomplit avec gravité. Dans une pâle lueur qui baigne les protagonistes au fond de leur nuit, voici réalisé ce rapprochement fatidique suggéré déjà dans les deux figures du *Jugement Dernier* de l'autre Michel-Ange. L'ange fatal a tranché la tête du "vieil homme" fatigué, accablé par l'insoutenable pesanteur de l'être. Mais c'est peut-être une transmutation, une mise à l'autre monde par où la vocation s'accomplit. On notera qu'à la même époque dans la version "maniériste" du thème de Judith, il est à la mode de se représenter victime d'une belle cruelle (cf. Cristofano Allori, à Florence vers 1600). Mais ici il y a plus de gravité.
- 29 Sur le miroir presque opaque des tableaux, Narcisse et la Méduse se juxtaposent. Le reflet d'une beauté symétrique renvoie à une frustration essentielle. Faute de pouvoir assumer sa "coupure" comme Oedipe, il faut rejoindre le Sujet du Désir en passant par des figurations d'un moi idéal. L'acte de peindre peut représenter le simulacre d'une transgression, jusqu'au suicide fantasmé. Merisi exprime donc une sorte de dolorisme voluptueux, un narcissisme masochiste. Il le fait en "détruisant la peinture" (comme Poussin le lui a reproché) parce qu'il refuse les conventions de l'académisme. À l'éclat d'une mise en scène harmonieuse, il préfère la révélation poignante d'un geste, par le coup de projecteur d'une lumière crue dans l'ambiance nocturne. Chaque spectateur est contraint de recevoir l'évènement dans sa brutalité.
- 30 Le Caravage choisit ses modèles dans la rue des quartiers populaires ou parmi ses compagnons de débauche. Il exprime le même souci naturaliste que les philosophes classiques soucieux de restituer le monde concret tel qu'il est (Galilée, Descartes) mais il anticipe sur le pari de Pascal en rendant visible l'élection par la grâce divine du plus humble de l'humain, et du plus maltraité. Il met en scène l'inimaginable, le "*point de fuite sublime*" d'une mort annoncée, en rendant sensible la transcendance. Au fond de la "nuit obscure", il y a cette lumière et la souffrance peut ouvrir des espaces infinis. Réponse moderne à Bosch dans le clair-obscur de Léonard, avec la *terribilità* de Michel-Ange.
- III - Avènement du Peintre-Démiurge, maître de son Image
- 31 Parmi les *curiosités* de la peinture, un autre objet mal identifiable requiert l'attention. C'est l'âme du Comte d'Orgaz. Domenico Théotocopoulos, surnommé à Tolède "El Greco" pour son origine crétoise, avait été chargé de commémorer les funérailles de ce Chevalier mort lors de la *reconquista* de Tolède trois siècles plus tôt. Un immense

tableau devait orner l'église Santo Tomé, célébrant les notables commanditaires de l'Ordre de Santiago réunis dans l'évocation du martyr dont l'accès au paradis serait matérialisé (1584-86).

- 32 À l'avant-plan, deux prélats, Saint Etienne et Saint Augustin soutiennent le corps du croisé en armure avec la raideur statique des figures byzantines ; autour d'eux, dans un cadre rectangulaire, une vingtaine d'orants au costume orné de la croix de Saint Jacques constituent une galerie de portraits variés, au gré des gestes de mains et des regards. Trois clercs qui célèbrent l'office, font le lien entre le passé et le présent, la terre et le ciel qui apparaît dans l'axe de la vision.
- 33 En effet, la partie supérieure de l'image, dans la courbe d'une arcade, s'inscrit dans un autre registre plutôt maniériste (le Greco s'est formé à Venise vers 1570). Dans les alvéoles d'espaces multiples les élus entourent un Christ de Justice au pied duquel les corps déformés des intercesseurs (Jean et la Vierge) forment une sorte de losange. Par là arrive un ange qui vient du rectangle inférieur et opère la "communion des saints". Il transpose un ectoplasme nébuleux : l'âme du Chevalier qui accède au paradis tandis que sa dépouille est au bord du sépulcre. On peut considérer que les hidalgos célèbrent la mémoire du Comte en "fantasmant" l'instant de son salut à travers la vision d'un spectre informe. La mort est ainsi vaincue et une autre vision, positive, l'annule.
- 34 Cette composition extraordinaire par ses proportions, l'amalgame de ses parties, la juxtaposition de plusieurs styles, nous apparaît révélatrice d'une grave ambiguïté. Elle sert d'abord, en 1586, à manifester la gloire révolue des Conquistadors d'hier pour justifier l'impérialisme "catholique" de Philippe II, juste avant l'échec d'une Armada réputée Invincible. Le décalage entre la réalité des portraits et l'irréalisme du thème est flagrant. La mentalité de croisade des "vieux Chrétiens" intégristes n'est-elle pas déjà désuète dans le monde moderne ? Cervantès mettra bientôt en scène le *Don Quichotte*, hidalgo dérisoire, sans cesse victime de ses illusions et pris au piège de ses fantasmes.
- 35 El Greco a placé son autoportrait dans le groupe des chevaliers (le 7ème depuis la gauche regardant le spectateur) pour marquer sa volonté d'intégration à l'élite sociale de son pays d'élection. Il a donné à son fils Jorge-Manuel le rôle d'un petit page porte--flambeau à l'avant de l'image. Pari réussi : celui-ci deviendra l'un des plus célèbres architectes de Tolède.
- 36 Il fallait sans doute un "byzantin" pour recoller les morceaux de l'icône brisée au seuil des temps modernes, dans une Espagne tout imprégnée du merveilleux médiéval. Mais il manifeste aussi par l'individualité des personnages et le sens de l'histoire, la réalité d'un art nouveau. Il cadre le cortège des notables dans un miroir valorisant sans perdre de vue l'essentiel, qui est de l'ordre de l'ineffable. A la charnière de deux époques dans l'histoire de la représentation, ce tableau exprime à la fois l'immanence et la transcendance.
- 37 Au XVIIème siècle, l'auto célébration du peintre se diffuse partout. En 1650, à la demande d'un commanditaire, Poussin s'affirme peintre devant une Allégorie qui lui tend les bras. Vermeer nous introduit derrière lui dans son Atelier en face du Modèle (1665). Dans "*Les Ménines*" (1656, Prado) **Diego Velazquez de Silva** donne à l'autoportrait une signification nouvelle. Peintre de la Cour de Philippe IV, ce Sévillan d'origine modeste dû son ascension à la qualité de sa peinture et à la gratitude du Souverain qu'il immortalisa. Il effectua des missions diplomatiques qui confirmèrent son

exceptionnelle position. Ce fut le premier artiste intégré, quelque temps avant sa mort, dans l'Ordre de Sant'Iago au plus haut degré de la notabilité castillane .

- 38 Dans une vaste pièce remplie de tableaux qu'on devine dans la pénombre, le peintre travaille face au public sur un grand châssis. Au premier plan, dans l'éclat de lumière la petite infante Marguerite est peinte avec délicatesse au milieu de ses filles de compagnie (*meninas*) et d'autres membres de sa suite. Symétrique du spectateur, un chambellan se tient au fond, sur un seuil lumineux. Mais les protagonistes regardent vers l'avant, au lieu où nous sommes placés. En suivant la spirale "*baroque*" (ovoïde) qui relie les regards, on comprend enfin que le centre d'intérêt est le couple royal dont l'image est projetée sur un miroir au centre du mur, au milieu des tableaux<sup>4</sup>.
- 39 La révolution "*copernicienne*" opérée par Velazquez consiste dans l'inversion des rôles : le Peintre est désormais ce Démiurge en majesté qui rend les Rois immortels, l'intermédiaire obligé du pouvoir vers la postérité. C'est lui qui donne "sens" au monde représenté et crée l'illusion dans l'esprit du spectateur. Sans lui, qui se souviendrait aujourd'hui du médiocre Philippe IV ? Et le tableau le plus célèbre de Velazquez c'est justement celui où se peint *en train de peindre* dans la mise en acte de sa démiurgie ! Il lui fallait encore la reconnaissance : en 1659 il obtint enfin la croix de Santiago et se hâta de l'ajouter sur son tableau. Il n'avait plus besoin de masque ou d'alibi, mais il lui fallait encore le costume pour intégrer le suprême cortège.
- 40 Le monstre rejeté, le masque bas, voici l'artiste en auto-représentation comme prototype d'humanité sur le théâtre de l'Irréel qui concurrence désormais le rituel religieux. La Joconde posait la question du Sphinx que reprenait Hamlet en écho : voici désormais le monde mis en ordre par un héros Faustien qui ne craindrait plus Mephisto.
- 41 À l'époque où les sociétés modernes engendrent de nouvelles questions, on jette bas les masques, pour déchiffrer le faciès. La plaque sensible de la peau révèle le tréfonds de l'être. Le pinceau est le fil d'Ariane qui mène à l'intime vérité.
- 42 Ainsi **Rembrandt van Rijn** accumule au fil du temps, une centaine d'autoportraits qui constituent un "film de soi". Sans doute sa formation calviniste a-t-elle, elle Signalons les plus caractéristiques :
- 43 1626 (Cassel) : Un éclat de lumière dévoile à moitié la frimousse d'un adolescent timide et fruste. 1629 (La Haye) : le coup de projecteur souligne cette fois la prestance d'un jeune loup à l'œil froid et à la lippe sensuelle. D'abord Rembrandt "essaye" son visage comme un vêtement avec quelque incertitude et non sans ironie. En 1634 (Louvre), le portrait à la moustache conquérante laisse entrevoir aussi de l'inquiétude.
- 44 Dans le "*Fils Prodiges*" (Dresde, 1635) il ose se glisser dans le mauvais rôle-titre pour célébrer ses noces avec la belle et riche Saskia. L'air égrillard et le geste audacieux il tourne vers le spectateur un regard complaisant. D'une main, il arbore une longue flûte de vin, de l'autre il saisit la taille de la "servante" qu'il va suivre derrière le rideau tendu. Dans la lumière blonde, c'est un épanouissement sensuel.
- 45 En 1642, Rembrandt peint le cortège en désordre de la Garde Civique qui s'ébranle sous un portique (toile de 15m<sup>2</sup>, dite "*La ronde de nuit*", Musée Royal d'Amsterdam). Il "démasque" le conformisme de rigueur par la dissymétrie, la dispersion, la fantaisie. Certes, la composition est magistralement "triangulée" et les portraits sont admirables. Mais la démarche incertaine, bafouant la discipline, un tambour et un nain jouent les "fous". Les notables en tout cas n'apprécièrent pas ce miroir révélateur : ils n'étaient

plus valorisés comme des bourgeois conquérants, mais montrés à l'échelle humaine avec le réalisme du quotidien, avant le début d'un défilé, dans la coulisse d'un spectacle baroque en préparation.

- 46 Nous sommes à l'opposé de la vision sublime des *Hidalgos* de Saint-Jacques par le Greco qui relevait d'un état d'esprit médiéval. Et la peinture ne sert plus comme à Florence ou à Tolède, à "diviniser" le commanditaire. Le tableau, c'est d'abord un "discours du peintre" sur lui-même<sup>5</sup>. Une fillette blonde traverse le groupe en sens inverse dans un halo de lumière. C'est peut-être la projection de l'obsession de Rembrandt, dont les deux petites filles étaient mortes en bas âge ; elle ressemble aussi à sa jeune épouse alors à l'agonie.
- 47 Durant les années 1642-1656, quand il traverse de terribles épreuves privées et sociales, il poursuit la réflexion sur l'humain en jouant sur les rôles des anecdotes bibliques. Il s'arrête alors volontiers sur sa propre image suggérant la force et l'inquiétude, l'ambition et la contrainte dans la pâte rugueuse que la lumière transforme.
- 48 Le "Boeuf écorché" (1655, Louvre) nature "morte" sans prétexte, peut passer pour une allégorie de la condition humaine, aussi brutale qu'un grotesque déguisement carnavalesque. L'exhibition, dans une somptueuse matière picturale, de cette carcasse suspendue évoque la torture mais c'est aussi une crucifixion. Au-delà du problème du mal, elle ouvre une réflexion métaphysique sur la grandeur et la limite du vivant provisoire, comme les leçons d'anatomie analysent les cadavres meurtris et ouverts.
- "Si nous savons nous humilier jusqu'à nous mirer dans ce bœuf écartelé ou dans le cadavre étendu sur la table d'anatomie ou dans les autres quels qu'ils soient, nous découvrirons nous-mêmes et nous découvrirons Dieu »
- 49 C'est ce qu'écrivait G.C. Argan qui y vit le plus tragique des portraits. <sup>6</sup>
- 50 Dans la dernière phase de sa vie, Rembrandt réalise les versions les plus troublantes de son visage bouffi, tuméfié, boutonneux, tantôt l'œil lucide, tantôt l'air accablé, toujours viv et curieux (1660 à 1669).
- 51 Il nous reste surtout, comme un testament, le formidable portrait de 1668 (Cologne) :
- "Il regarde dans un miroir sa face de chagrin, en chasse ce qu'elle ne doit qu'à la terre et jette au visage de la gloire le portrait de Cologne qui éclate d'un rire insensé" (Malraux).
- 52 Dans la pâte dorée qui monte du support, il fait jaillir de ses brosses un visage sculpté en forme d'oiseau de nuit, qui éclate d'un malicieux rictus. On l'appelait dans son quartier le Vieil Hibou. La matière précieuse de la peinture est magnifiée, le peintre opère une re-création de soi, se donne l'effigie qu'il mérite. C'est une "empreinte capitale" plus qu'une restitution réaliste. Le métier du peintre n'est plus un banal artisanat mais l'expression concrète d'une conception du monde. De même, les tableaux du dernier Rembrandt ne sont-ils pas seulement des représentations, mais des "objets d'art" qui rivalisent avec la plus précieuse orfèvrerie. Hors des églises et du mécénat, le lieu d'une irruption de la transcendance par le pinceau magique d'un médium. Ici "*l'appel de l'inconnu devient sa confuse présence*" (id)á.
- 53 Le portrait ultime de Rembrandt est l'antithèse du **masque vide** qu'était le *Jean-Baptiste* de Léonard au cœur de sa nuit. C'est la victoire de la lumière, opérant la **transmutation** d'une chair triviale désormais enflammée par une étincelle magique. C'est aussi l'antithèse du **portrait christique** de Dürer : l'effigie du Rédempteur n'est plus une médiation nécessaire, le masque de peau d'un homme quelconque peut être

directement investi. Cela se traduit dans une matière épaisse, faite de bois, de toile, de pigments triturés : l'Irréel n'a plus besoin des effets spectaculaires d'une mise en scène, il peut surgir aussi d'un rayon lumineux dans l'épaisseur dorée d'une pâte brossée.

- 54 Des deux côtés du miroir, le peintre est à la fois le demiurge qui construit la représentation et l'objet privilégié de l'observation.
- 55 S'il enregistre l'avènement de "l'honnête homme" en rejetant les masques, il sera naturellement le premier à manifester plus tard les signes d'une nouvelle remise en question.
- 56 C'est une autre histoire, celle de l'art moderne où l'humain est mis en doute après la proclamation de la "mort des dieux".

## NOTES

1. - Sur la signature, voir A. Chastel, Actes du Colloque "*La Gloire de Dürer*" (Université de Nice, 1973, p 43). Dürer précise dans la signature qu'il a réalisé cet "autoportrait" avec "ses couleurs spécifiques" (*propriis*). Le critique Strieder a proposé de traduire "*propriis*" par "impérissables" pour souligner l'intention de pérennité (Actes du même Colloque p 47-55).

2. - Cf "*Séminaire*" 1964 de J.Lacan (XI, Seuil, 1973, p 80-82) et surtout J. Baltrusaitis "*Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*" (Perrin, 1969)

3. - Texte tiré du *Codex Urbinas* - f.109, cité par A. Chastel dans son recueil "*Léonard de Vinci, la peinture*", 1964. Pour les hypothèses de Freud, cf "*Un souvenir d'enfance de Léonard*" (1<sup>er</sup> éd. 1910). Critique nuancée par M. Schapiro in "*Style, artiste, société*" Gallimard 1982.- Pour la portée générale de l'oeuvre on rappellera "*L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci*" de P.Valéry (1<sup>er</sup> éd.1894).

4. - Brillant commentaire des "*Ménines*" par M. Foucault qui y voit un concentré de l'"épistémé" (ou structure socioculturelle) de l'époque baroque dans "*Les Mots et les Choses*", Seuil 1970, p 19-31). Dans un de ses "*Séminaires*" (évoqué par C. Clément dans "*La Putain du Roi*", 1998), Lacan focalisa son commentaire sur le "sexe" de l'Infante ; il est vrai qu'il avait son importance dans le destin de la monarchie familiale.

5. - La culture hollandaise du XVII<sup>e</sup> et les nouvelles conditions de l'artisanat d'art ont été récemment étudiées par S. Schama ("*L'embarras des richesses*" ) et S. Alpers ("*L'atelier de Rembrandt*" ), (éd. fr. 1991 -NRF). On a démontré que Rembrandt autorisa ses premiers élèves à signer ses autoportraits qu'ils terminaient , aujourd'hui désattribués.

6. - G.C Argan, célèbre historien d'art, fut aussi maire... communiste de Rome, cf. "*L'Age Baroque*", Skira, 1964-1989 (p.93)

---

## RÉSUMÉS

Dans les images de la peinture occidentale, entre les années 1500 et 1700, apparaît une prise de conscience de soi qui se précise par l'affirmation du pouvoir de l'artiste.

L'autoportrait devient alors un élément incontournable dans les diverses œuvres, qui met à jour l'inquiétude existentielle, le doute et la quête d'identité de l'artiste. Il s'impose tout d'abord comme l'expression d'une connaissance intime pour ensuite manifester la gloire du Peintre-Démiurge.

In the pictures of the occidental painting between 1500 and 1700's years appears a consciousness idea of oneself which is specified by the affirmation of the artist's power.

The autoportrait becomes then an essential element in the diverse works which express the existential anxiety, the doubt and the identity's search. It imposes itself straightway as the manifestation of intimate knowledge for then to manifest the Demiurge-Painter's glory.

## INDEX

**Mots-clés** : peintre, autoportrait, image de soi, miroir, démiurge

## AUTEUR

**CHRISTIAN LOUBET**

CMMC - Université de Nice