

# INTRODUCTION

« Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma *machine à vivre*. Un autre rythme vint alors doubler le premier et se combiner avec lui, et il s'établit je ne sais quelles relations transversales entre ces deux lois (je m'explique comme je puis). »

Paul Valéry,  
*Œuvres*, tome I, *Variété*, p. 1322, coll. « La Pléiade »,  
Gallimard, Paris, 1957.



## Chapitre I. *Les Ménines*, ou le miroir vivant



*Les Ménines*, huile sur toile, 318 × 276 cm, 1656 – 1659,  
musée du Prado, Madrid

Un destin de répétition accompagne *Les Ménines*. Cela tient pour une part au tableau, dans lequel Velázquez répète jusqu'au vertige motifs et personnages : sur la gauche de la toile le peintre se peint peignant, tandis que derrière lui il dispose un miroir qui semble reprendre dans le tableau le modèle qui lui fait face. On sait, aussi, que non pas un, mais deux Velázquez figurent sur la scène peinte, Diego sur la gauche, et Jose Nieto Velázquez dans l'embrasure d'une porte (laquelle paraît bien répéter le miroir qui la jouxte).

Mais, la répétition tient également aux innombrables analyses que la toile a suscitées depuis celle de Carl Justi<sup>1</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à celle de Daniel Arasse<sup>2</sup> récemment. Le moins que nous puissions dire est que nous n'avons pas cherché à éviter ce destin, puisqu'en consacrant un texte liminaire à l'analyse des *Ménines* nous nous sommes mis ouvertement à marcher sur les traces de Michel Foucault<sup>3</sup>. Ces multiples reprises analytiques des *Ménines* pourraient n'être considérées que comme de vaines paroles face au mystère persistant de la toile. Pourtant, elles ne sont pas un lassant acharnement des interprètes, mais plutôt un écho et un effet du génie de la mise en abîme de Velázquez. La répétition est à sa manière un hommage.

\*\*\*

Michel Foucault appréhende directement la toile telle qu'il la perçoit. On voudrait privilégier une approche différente, et comprendre quel sens elle a pu avoir pour Velázquez et la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans cette optique on est amené à reconnaître que sa signification était double.

Le tableau renvoie tout d'abord à une lecture dynastique, que souligne Jeannine Baticle<sup>4</sup>, et que le travail historiographique de Manuela Mena Marqués<sup>5</sup> a mis en pleine lumière. La sous-directrice du musée du Prado a révélé, grâce à une étude radiographique de la toile, que, lorsqu'elle a été peinte en 1656, Velázquez ne s'était pas encore représenté aux côtés de la famille royale. À sa place, et celle du châssis situé devant lui, existait un jeune garçon tourné vers l'infante Marguerite qui lui présentait un bâton de commandement. Pour cette raison, et d'autres sur lesquelles on reviendra, Manuela Mena Marqués affirme que le sens du tableau était de célébrer la famille royale dans un moment particulièrement important, celui de la décision du roi d'Espagne de désigner Marguerite comme l'héritière du trône en l'absence de tout héritier mâle.

Mais, en 1657 naît Felipe Prospero, et le message du tableau perd son sens. C'est pourquoi en 1659, sur demande du roi, Velázquez est chargé de le transformer. Dans la seconde version, celle que nous voyons, l'œuvre met en

- 
1. C. Justi, *Velázquez et son temps*, trad. Karine Py, coll. « Temporis », éd. Parkstone, Paris, 2006.
  2. D. Arasse, *On n'y voit rien*, « L'œil du maître », pp. 175-216, coll. « Folio essais », éd. Denoël, Paris, 2003.
  3. M. Foucault, *Les mots et les choses*, chap.1 « Les Suivantes », pp.19-31, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Gallimard, Paris, 1966.
  4. J. Baticle : « au premier chef, *Les Ménines* sont une œuvre dynastique, conçue selon une optique symbolique de caractère intime. Le roi et Velázquez sont d'accord pour représenter la famille royale dans un environnement privé, s'y livrant à une activité quotidienne, sans pour autant imiter les scènes d'intérieur à la flamande, pittoresques et anecdotiques », in *Velázquez, peintre hidalgo*, p. 116, coll. « Découvertes », Gallimard, Paris, 1989.
  5. M. Mena Marqués, « El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en 'Las Meninas' de Velázquez », in *El museo del Prado. Fragmentos y detalles*, pp. 135-163, éd. Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1997.

avant une autre signification, la célébration de la peinture elle-même<sup>1</sup>, puisque Velázquez se représente peignant porteur de la croix de l'ordre de Santiago en présence d'une altesse royale.

Ces deux significations posent le problème de leur articulation. D'une part, on peut se demander pourquoi Philippe IV a voulu que cette toile, et nulle autre, soit l'occasion pour Velázquez de célébrer la peinture. N'est-ce pas que dès sa version *dynastique* de 1656 elle relevait déjà d'un concept *pictural* enrichissant les normes traditionnelles et officielles du portrait des Souverains ? Le roi n'a-t-il pas décidé que son peintre officiel accentuerait cette tendance en 1659 pour manifester le bien-fondé du décret royal le faisant accéder au titre de Chevalier de l'ordre de Saint-Jacques ? D'autre part, Velázquez n'a-t-il pas eu une délicate contradiction à gérer en 1659, en ce sens que plus le prestige pictural est accentué, plus il risque de concurrencer le prestige royal. Comment Velázquez a-t-il mis au service de la gloire du roi et de sa famille la glorification de son propre pouvoir de peindre ? A-t-il entièrement dévoilé à Philippe IV la magistrale organisation de son tableau, et ses conséquences sur la place – réputée centrale – du roi<sup>2</sup> ? A-t-il vraiment fait, comme le croit Michel Foucault, du sujet royal le centre et le fondement de sa représentation ? N'a-t-il pas plutôt instauré une peinture autosuffisante, simplement offerte au roi ?

Sur ces problèmes, on voudrait d'abord exposer ce que les interprétations déjà existantes permettent de comprendre, en indiquant aussi ce qu'elles laissent dans l'ombre.

*La représentation de 1656* – En 1656, Velázquez ne s'est donc pas encore peint sur la toile. Les autres personnages nous sont connus, en particulier par Antonio Palomino<sup>3</sup>, le premier biographe de Velázquez. Dans le miroir apparaissent les silhouettes de la reine Marianne d'Autriche et de Philippe IV. À leur droite Jose Nieto, chambellan de la reine (ou *aposentador*), se tient sur les marches d'un escalier. En avançant vers le premier plan, on rencontre le long du mur de droite un servent d'escorte (un *guardadamas*) que Palomino n'identifie pas, et à côté de lui doña Marcela de Ulloa, duègne des dames de la reine. Devant eux, légèrement inclinée, la première des ménines, doña Isabel de Velasco, puis la naine Mari-Bárbola et le nain Nicolás Pertusato qui agace de son pied un chien presque endormi. Enfin, au centre, l'infante Marguerite avec à sa gauche, agenouillée, la seconde ménine, doña María Agustina Sarmiento, puis le garçon présentant un bâton de commandement (désormais recouvert par l'autoportrait de Velázquez). Tous ces personnages entourant l'infante, des

1. Cf. Charles de Tolnay, « Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (an interpretation) », in *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXV, pp.21-38, 1949, Paris.

2. M. Foucault, *Les mots et les choses*, chap.9, §II « La place du roi », pp. 318-323, *op. cit.* p. 12.

3. A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, 3 vol., Madrid, 1715-1724 ; rééd. du vol. 3 sous le titre *Vidas*, édition de Nina Ayala Mallory, éd. Alianza Editorial D.L., Madrid, 1986. En français : *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, chez Delaguerre, Paris, 1749.

familiers de la famille royale, attestent qu'il ne s'agit pas d'un portrait officiel de Marguerite – lequel a déjà été peint par Velázquez la même année, avec l'infante représentée seule –, mais de la peinture d'un moment plus informel de la vie de la cour. Dans un portrait officiel, on s'en doute, jamais un nain ne donnerait un coup de pied à un chien ! Le roi a donc passé commande d'un tableau privé de sa famille – qui sera d'ailleurs exposé dans l'intimité de son bureau d'été –, et c'est pourquoi la toile, dans les collections royales, portera jusqu'en 1843 le titre *Le Tableau de la Famille*, ce qui « n'est pas un nom ordinaire<sup>1</sup> », ainsi que le fait remarquer Daniel Arasse.

Mais, si l'environnement est familier, la scène ne tombe pas dans l'anecdote, car un certain nombre d'éléments représentés en 1656, et désormais effacés, indiquent que le sens du tableau était de témoigner de la désignation de l'infante Marguerite comme héritière du trône. Manuela Mena Marqués a, en effet, révélé que la naine Mari-Bárbola tenait à l'origine entre ses doigts un bijou recouvert ensuite avec de la peinture ocre. Dès lors, cette naine incarnait la fidélité à l'égard de l'infante, conformément à l'*Iconologie*<sup>2</sup> de Ripa, vraisemblablement connue de Velázquez, puisque dans l'ouvrage célèbre de cet auteur italien du xvi<sup>e</sup> siècle la fidélité est représentée par une femme à la physionomie grotesque, tenant une bague entre ses doigts, et ayant un chien à ses pieds. À ce premier élément s'ajoute celui, déjà mentionné, du page et de son sceptre, qui désigne l'infante comme destinataire du pouvoir. Manuela Mena Marqués fait aussi valoir, au chapitre des motifs effacés en 1659, la transformation de la zone se situant autour du bras droit de l'infante. On aperçoit encore, insuffisamment dissimulés, les doigts dressés d'une petite main, non pas devant la manche de l'infante, mais derrière. Pour la conservatrice du Prado, ce geste est celui du refus de sucreries initialement peintes sur le plateau avec un verre d'eau et une serviette. Un tel geste signifierait que la princesse n'est plus une enfant, et figurerait ses dispositions à assumer le poids de la souveraineté à venir. Autour de ces trois éléments nouveaux Manuela Mena Marqués reprend l'interprétation du reste de la toile au bénéfice de son sens dynastique.

Pourtant, à l'encontre de ces découvertes et de l'interprétation qui en découle, on peut mettre en avant un certain nombre de motifs discordants ou inexplicables. Tout d'abord, il faudrait rendre compte du fait que la lumière vient de la droite dans ce tableau, alors que la convention était qu'elle vienne de la gauche. Ensuite – Daniel Arasse s'interroge sur ce point<sup>3</sup> –, on ne voit pas pour quelle raison Velázquez a peint un chien apathique, « alors que, dans les portraits officiels, les chiens de Velázquez ont toujours les yeux ouverts, même

1. D. Arasse, *On n'y voit rien*, p. 184, *op. cit.* p. 12.

2. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et du oltri luoghi*, première édition à Rome en 1593, imprimeur Heredi di Giovanni Gigliotti. En français, *L'iconologie de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, édition de Virginie Bar et Dominique Brême, éd. Faton, Dijon, 1999.

3. D. Arasse, *On n'y voit rien*, p. 211, *op. cit.* p. 12.

quand ils sont couchés ». Pourquoi cette allégorie au premier plan, non de la fidélité, mais plutôt de l'aveuglement ? Par ailleurs, dans le dispositif décrit par Manuela Mena Marqués, il est clair qu'en 1656 le miroir du fond ne reflétait pas le roi et la reine en tant que modèles situés à l'endroit d'où, nous, nous voyons la toile (comme le pense Michel Foucault), et qu'il ne reflétait pas davantage un double portrait royal que serait en train de peindre Velázquez sur la toile dont nous ne voyons que le châssis (comme certains l'ont soutenu), puisque Velázquez n'est pas encore là en train de peindre. Pour Manuela Mena Marqués, le miroir au centre de la toile n'est alors qu'un moyen de présenter le couple royal. Mais, pourquoi un miroir, plutôt qu'un portrait ? Peut-on être sûr qu'il n'a qu'une fonction symbolique ? Il faudrait, enfin, aussi rendre compte des trois regards de l'infante, de la ménine inclinée, et de la naine Mari-Bárbola, qui, de manière inhabituelle chez Velázquez, fixent avec intensité l'espace où, nous-mêmes, nous nous trouvons pour les voir.

L'ensemble de ces faits iconographiques polémiques, joint à l'ambiance manifestement privée de la scène peinte, font penser que dès 1656, et en dépit du sens dynastique de la toile, l'œuvre des *Ménines* relevait déjà d'un concept pictural non conventionnel et complexe. C'est pourquoi, sans doute, Palomino rapporte que ce tableau était un *capricho*, un caprice. Mais quel est ce concept, qui n'a pu se concrétiser sans l'accord du roi, et qui était si fascinant que Philippe IV, séduit<sup>1</sup>, demanda à Velázquez de reprendre sa toile, après que son message dynastique fut vidé de son sens par la naissance de Felipe Prospero ? Dans la mesure où la transformation de 1659 va dans le sens d'une célébration de l'art de peindre, on peut légitimement s'attendre à ce que ce concept y soit plus clairement dévoilé.

*La représentation de 1659* – Pour un certain nombre d'interprètes (Michel Foucault, Hubert Damisch, Daniel Arasse), le *caprice*, ou l'étonnant concept de la toile des *Ménines*, se fait effectivement jour dans sa version de 1659, car, selon eux, le reflet dans le miroir du fond présente dans la représentation ce qui normalement la fonde et lui échappe, le modèle lui-même, en l'occurrence le couple royal venu poser devant Velázquez. Le problème est que, selon cette vision du tableau, ce n'est pas le même concept qui, à la demande du roi, serait davantage mis en avant en 1659 par Velázquez, mais un tout autre concept, puisque le miroir en 1656 ne reflétait pas le roi et la reine dans une séance de pose. Est-il alors si sûr que ce miroir joue ce rôle ?

Ce sont paradoxalement les défenseurs de cette thèse qui nous fournissent quelques arguments pour en douter. En premier lieu, comme le remarque Daniel Arasse<sup>2</sup>, un double portrait royal est une incongruité picturale à l'époque. Ce genre n'existe pas, et personne n'a retrouvé la moindre trace d'un portrait de ce type dans les collections royales. Daniel Arasse note même

1. Palomino rapporte que le roi aimait le tableau et venait souvent voir Velázquez le peindre.

2. D. Arasse, *On n'y voit rien*, pp. 191-192, *op. cit.* p. 12.

que la scène à laquelle nous convie cette peinture est irréaliste, car il faudrait admettre que l'infante, s'ennuyant de ses parents, est venue les retrouver dans l'atelier du peintre. Or, jamais le roi et la reine n'auraient délaissé si longtemps les affaires de l'Espagne pour que cela se produise : « un modèle royal ne posait jamais longtemps devant le peintre. Le portrait était réalisé en l'absence du modèle à partir d'esquisses préparatoires<sup>1</sup> ». Ces arguments, convaincants, auraient pu conduire leur auteur à contester l'hypothèse d'un miroir reflétant le couple royal en train de poser. Mais, la toile devient alors inexplicable. C'est pourquoi Daniel Arasse préfère conclure à une fiction délibérée de toute la scène : « l'idée même d'un double portrait royal était une fiction, immédiatement reconnue comme telle à Madrid en 1656<sup>2</sup> ». Il s'ensuit que la réflexion dans le miroir l'est aussi : « ce reflet a toujours été un pseudo-reflet<sup>3</sup> ». Cette justification par une fiction tend à affaiblir la rigueur et la rationalité de la construction picturale de Velázquez. Si le *caprice* qu'il a conçu est véritablement exceptionnel, les silhouettes du roi et de la reine dans le miroir doivent pouvoir s'expliquer autrement.

Un deuxième élément, qui peut porter à douter que Velázquez soit en train de peindre le roi et la reine, est que la toile, dont nous voyons le châssis à gauche du tableau, a des dimensions similaires à celles de la toile des *Ménines* (une grande toile de 3,18 m de hauteur, quasi unique dans l'œuvre de Velázquez<sup>4</sup>). Velázquez serait, par conséquent, en train de peindre sur le tableau le tableau même que nous voyons, de sorte qu'il n'y a plus aucune raison pour que le roi et la reine soient venus poser pour un tableau ne les concernant pas. Cette hypothèse fut soutenue dès 1948 par Élisabeth du Gué Trapier<sup>5</sup>, et reprise plus récemment par John Searle<sup>6</sup>. Mais, ces auteurs rencontrent alors la difficulté inverse : rendre compte du reflet royal dans le miroir. Comme le dit Hubert Damisch à John Searle : « le miroir est de trop<sup>7</sup> ». On en reste, ainsi, à des arguments contradictoires qui affaiblissent toutes les explications.

Enfin, l'étude optique des *Ménines* montre que le miroir ne se trouve pas exactement en face de nous spectateurs, ni donc en face du roi et de la reine censés avoir occupé les premiers ce lieu, mais légèrement décalé sur la gauche,

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 202.

3. *Ibid.*

4. Sur ce point, voir D. Arasse, *ibid.* p. 190, et M. Mena Marqués, «La restauración de 'Las Meninas' de Velázquez», p. 90, in *Boletín del Museo del Prado*, 1984, vol. 5, n° 14, pp. 87-108, éd. Museo Nacional del Prado, Madrid.

5. É. du Gué Trapier, *Velázquez*, éd. Hispanic Society of America, New York, 1948.

6. J. Searle, «Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation», in *Critical Inquiry*, vol. VI, n° 3, pp. 447-488, éd. The University of Chicago Press, Chicago, 1980. En français, « Les Ménines et les paradoxes de la représentation picturale », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 36, été 1991, éd. Centre Georges Pompidou, Paris.

7. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, XVI « Les lieux du sujet », p. 445, coll. « Champs », Flammarion, Paris, 1993.

car le point de fuite de la perspective tombe sur l'avant-bras ou la main du deuxième Velázquez, dans l'embrasement de la porte<sup>1</sup>. Dès lors, comme l'écrit Hubert Damisch, « l'analyse optique du tableau révélerait [...] que le miroir ne saurait refléter directement les figures du roi et de la reine<sup>2</sup> ». Cela devrait logiquement le conduire à réfuter l'hypothèse de la réflexion du modèle dans le miroir, et à prendre ses distances avec la lecture de Michel Foucault. Mais, il n'en est rien. Hubert Damisch envisage bien, un temps, une autre hypothèse, qu'il écarte – à notre avis avec raison. En effet, selon les lois de l'optique, le miroir pourrait refléter le tableau pour nous invisible sur la toile, sur lequel Velázquez devrait en conséquence avoir peint un double portrait royal. Cependant, on a vu que ce type de portrait n'existait pas, et que les dimensions de la toile laissaient entendre qu'il s'agissait du tableau même des *Ménines*. La solution d'Hubert Damisch est alors de distinguer entre une structure géométrique du tableau et une « structure *imaginaire*<sup>3</sup> », où le miroir demeure le centre symbolique de la représentation en réfléchissant le roi et la reine. Ainsi, Hubert Damisch peut conclure : « Foucault est parfaitement fondé à voir dans le miroir le “centre” du tableau, mais son centre – comme je l'ai dit – *imaginaire*<sup>4</sup> ».

Cette solution par l'imaginaire, dans un tableau aussi pensé et construit – « dans l'œuvre de Velázquez, le seul exemple d'un tableau construit selon une perspective stricte<sup>5</sup> » dit Hubert Damisch, lui-même – laisse insatisfait, car on ne peut s'empêcher de penser que le génie de Velázquez eût été plus grand si le baroque de sa composition avait eu jusqu'au bout la force du réel. Or, il l'a, et on voudrait maintenant le faire voir.

\*\*\*

Le lecteur nous excusera de l'avoir fait passer par les méandres de ces diverses interprétations – que nous sommes loin d'avoir envisagées de manière exhaustive –, mais il le fallait pour prendre la mesure du problème que pose le tableau des *Ménines* ; un problème qui fait intervenir des données historiques, historiographiques et optiques. Cela ne signifie pas que l'on renonce à une interprétation philosophique de cette image énigmatique, mais celle-ci aura d'autant plus de chances d'être crédible qu'elle aura tenté de reposer sur la réalité historique, symbolique, et perspective de l'œuvre de Velázquez.

---

1. Sur ce point voir H. Damisch, *ibid.*, p. 445 sq. ; ou Leo Steinberg, “Velázquez ‘Las Meninas’”, revue *October*, n° 19, p. 52, éd. MIT Press Journals, Cambridge, 1981.

2. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, pp. 445-446, *op. cit.*

3. *Ibid.*, p. 451.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 445.

Michel Foucault, dans sa description, part du sujet créateur (« le peintre est légèrement en retrait du tableau<sup>1</sup> »), et instaure ainsi d'emblée la figure du *sujet* comme centrale. Il tisse, ensuite, le réseau de présentations et d'« esquives<sup>2</sup> » de cette figure dans l'ensemble du tableau pour en arriver à l'idée qu'elle fonde à partir de son élision la représentation. Cette lecture philosophique, qui privilégie dès son commencement la notion de *sujet*, néglige de ce fait une figure pourtant essentielle, car placée par Velázquez au premier plan de sa composition, celle du chien, qui non seulement n'est pas un sujet, mais, comble de la passivité, a les yeux clos et ne regarde rien dans cette œuvre entièrement dédiée au vertige du regard. Dès lors, cet animal renfrogné et aveugle trône sous notre nez comme une sorte d'injure à la souveraine subjectivité organisatrice de toute la représentation, et jure comme une méchante touche de bêtise au milieu de la brillante description de Michel Foucault. Foucault a d'ailleurs peu à en dire. Il écrit : « le chien [...] n'est fait, avec ses gros reliefs et la lumière qui joue dans ses poils soyeux, que pour être un objet à regarder<sup>3</sup> ». Pourtant, il faut faire *attention au chien*.

*Cave canem* – Pourquoi Velázquez a-t-il peint ce chien assoupi, que le pied du nain Nicolás Pertusato ne parvient pas à réveiller ? Pourquoi, au premier plan de cette toile où voir est un art subtil, cette figure d'aveuglement et d'apathie ? Il ne peut s'agir d'une incroyable bévue, ni d'un hasard. Velázquez a déjà peint des chiens, et aucun n'est inerte en présence d'une altesse royale. De plus, on sait que Velázquez était coutumier<sup>4</sup> du fait de s'inspirer de toiles d'autres peintres qu'il estimait, et que dans *Les Ménines* ce sont très vraisemblablement *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck qui se trouvent ainsi repris et métamorphosés<sup>5</sup>. Or, dans *Les Arnolfini* – autre toile comprenant un miroir qui reflète entre les deux époux un témoin de leur union et Van Eyck lui-même, situés tous deux à la place du spectateur – il y a aussi un chien au premier plan, mais celui-ci ne dort pas, et regarde avec vivacité devant lui les deux spectateurs. Pourquoi le chien de Velázquez ne fait-il pas de même avec le roi et la reine ? Parce que devant lui il n'y a ni roi, ni reine, ni quoi que ce soit qui puisse intéresser un chien, mais quelque chose qui ne fascine que le regard des hommes : un miroir.

Ce miroir, nous spectateurs, nous ne le voyons pas comme objet représenté, car il coïncide avec le plan du tableau (ce que la théorie perspective appelle la « section », l'*intersecazione*). Nous voyons à travers lui les personnages qui

1. M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 19, *op. cit.* p. 12.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 29.

4. Cf. Diego Angulo Iñiguez, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, éd. Istmo, Madrid, 1999.

5. Velázquez, en tant qu'*aposentador mayor*, ou Grand Maréchal du Palais, avait la charge des collections de peintures du roi, qui renfermaient la toile de Van Eyck. Des analystes comme Jacques Lassaïgne, John Searle, Hubert Damisch, montrent que *Les Ménines* ont un rapport direct avec l'œuvre de Van Eyck.

s'y mirent, et Velázquez a peint comme s'il voyait à travers un miroir. Or, les chiens ne se regardent pas dans les miroirs. N'ayant pas de conscience de soi leur image les indiffère. Velázquez a ainsi placé en pleine lumière, et au devant de la scène qu'il représente, cette image têtue et obtuse, pour que nous soyons paradoxalement alertés du *caprice* extraordinaire que cette peinture renferme. Mais cet indice – il nous faut bien l'admettre – a si peu joué son rôle d'alerte depuis plus de trois siècles, et vraisemblablement du vivant même du peintre, que son sens aussi bien se retourne, et que cette bête pourrait bien avoir été mise là par Velázquez comme image de l'aveuglement du spectateur. Jacques Lassaïgne rapporte, en se référant à la biographie de Palomino, que Velázquez « était mélancolique. Circonspect aussi, sans doute, distant et misanthrope<sup>1</sup> ». Ainsi, il n'y a rien d'impossible à ce qu'il ait été à l'avance certain du fait que la majorité des hommes, toujours soucieux de retrouver dans la peinture leur image comme dans un miroir, n'auraient d'yeux face aux *Ménélines* que pour la représentation des sujets, et seraient incapables de voir que cette peinture n'est plus une peinture-miroir, mais la peinture d'un miroir qui prend à son propre piège le sujet spectateur, et renverse la structure narcissique de sa représentation. Il faut donc faire *attention au chien*, car avec lui une piste s'ouvre pour contester l'interprétation de Michel Foucault.

Mais, le chien n'est pas l'unique indice que le plan du tableau coïncide avec un miroir. Si l'on considère attentivement les regards de l'infante, de la ménine inclinée, et de la naine Mari-Bárbola, on se rend compte qu'ils ne convergent pas vers un lieu unique où se tiendrait le couple royal. Marguerite, tout d'abord, regarde exactement à sa hauteur, celle d'une enfant de six ans, et non au-dessus d'elle vers ses parents. Elle se regarde dans le miroir. La ménine, quant à elle, regarde le même point que l'infante, c'est-à-dire qu'elle la regarde, en se penchant, par l'entremise de la glace. La naine Mari-Bárbola, enfin, fixe un tout autre point, exactement en face d'elle, c'est-à-dire elle-même. Personne ne regarde le roi et la reine.

Ce dispositif, où le modèle existe comme modèle dans la toile, posant sous son propre regard face à un miroir, explique ce sentiment étrange d'exclusion que le spectateur éprouve face à cette image – nous sommes comme « en sus<sup>2</sup> », ainsi que le dit Michel Foucault –, car les personnages regardent vers nous sans nous voir, sans même nous chercher, excluant notre subjectivité spectatrice tout absorbés qu'ils sont de la leur. De la sorte, se trouve rompu le pacte pictural de la représentation classique selon lequel l'image doit être destinée à son spectateur. En réalité, ici, le spectateur voit comme à la dérobée, et sans être vu, la petite princesse, qui, elle-même, pose sans poser, et offre en toute inconscience son image vivante à la peinture. C'est pourquoi se trouve

1. J. Lassaïgne, *Les Ménélines*, p. 36, coll. « Les Chefs-d'Œuvre absolus de la Peinture », éd. Office du livre de Fribourg, 1973.

2. M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 20, *op. cit.* p. 12.

aussi expliquée une autre étrangeté de ce tableau, que relève Manuela Mena Marqués, « le suprême naturalisme des attitudes simples des personnages, chez lesquels Velázquez semble avoir dissipé la rigidité protocolaire de la cour d'Espagne<sup>1</sup> ». Quant au regard de Velázquez, lui-même, il échappe dans l'auto-portrait qu'il réalise à la contemplation de soi, à l'attrait pour sa propre image, car ses yeux ne se polarisent pas sur son reflet, ni sur quiconque. Son regard est panoramique, profond, et exprime l'idée d'une peinture sans égale et sans véritable modèle – une pure *idée*, donc –, puisque la vision que cette peinture projette de manifester (voir à travers un miroir) n'existe pas dans le monde physique des hommes, et n'existera que lorsque la peinture l'aura instaurée. Un tel concept, révélé au roi, hissait bien la peinture au rang d'art libéral, et valait à Velázquez celui de chevalier de l'ordre de Santiago.

Un troisième indice conduit à comprendre que Velázquez peint comme à travers un miroir. On a déjà signalé cette anomalie : la lumière dans le tableau des *Ménines* vient de la droite alors que la convention était qu'elle vienne de la gauche. Mais, en un sens, elle vient bien de la gauche. Pour Velázquez sur la toile, la lumière entre par la gauche de son atelier, et s'il avait peint, non son concept, mais le reflet qu'il avait de l'infante dans le miroir – infante reflétée qui est son vrai modèle, et pour lequel la lumière vient de la droite –, la lumière serait venue de la gauche (il suffit de réfléchir la toile des *Ménines* dans un miroir pour le voir). La situation est donc conforme aux règles : un peintre avec lumière à gauche face à un modèle avec lumière à droite. Mais, comme Velázquez, dans son *caprice* agréé par le roi, a décidé de peindre à *travers* le miroir, sa représentation picturale d'une représentation catoptrique inverse le sens de l'éclairage. Ainsi, Velázquez déjoue la convention en s'y soumettant strictement.

Nous espérons grâce à ces trois indices avoir rendu perceptible l'existence du miroir au lieu même de la surface de la toile. Il faut maintenant voir si cette nouvelle interprétation permet de rendre compte de l'ensemble du tableau, et si elle se trouve en accord avec son contexte historique.

On peut d'abord expliquer pourquoi ce concept pictural a séduit le roi dès la version de 1656, et voir ensuite comment il a été davantage exposé en 1659.

En peignant comme à travers un miroir, Velázquez offrait à Philippe IV une place exceptionnelle de spectateur, lui rendant l'hommage d'un grand courtisan. En effet, alors que dans le dispositif des *Arnolfini* de Van Eyck, le spectateur, grâce au miroir-objet, se trouve impliqué dans la scène dont il est ainsi le témoin, le roi, grâce au miroir-section du dispositif de Velázquez, n'est plus mêlé au monde, ni n'est le simple témoin de l'événement. Il est, dans la position extérieure de celui qui voit sans être vu à partir de son lieu

1. M. Mena Marqués : «extraño [es] el supremo naturalismo de las sencillas actitudes de los personajes, en los que Velázquez parece romper el rígido protocolo de la Corte española.», pp. 87-90 de «La restauración de *Las Meninas* de Velázquez», in *Boletín del Museo del Prado*, 1984, vol. 5, n° 14, pp. 87-108, éd. Museo Nacional del Prado, Madrid.

véritablement *idéal* (un lieu qui n'est que de peinture), le contemplateur et l'inspirateur divin de cet événement (la désignation de Marguerite comme héritière du trône). En 1659, Philippe IV conserve cette position, mais comme protecteur paternel et royal de sa descendance. Le roi est, donc, on ne peut mieux glorifié.

Mais, il est vrai que pour que le roi occupe cette place il a d'abord fallu que le peintre s'y tienne pour la créer, et Velázquez se devait d'atténuer cette prééminence picturale sur l'éminence royale. Pour résoudre ce problème, quelle solution adopte-t-il ? Cette question nous fait entrer dans l'explication du miroir du fond.

On peut dire que Velázquez, à propos de la place du roi-spectateur, poursuit son dialogue avec Van Eyck, et reprend au maître flamand – mais, en le transformant – le procédé qui consiste dans *Les Arnolfini* à répercuter au fond du tableau ce qui se passe devant lui. En effet, dans la composition des *Arnolfini*, Van Eyck peint au fond de son tableau un miroir qui contient par réflexion la porte au seuil de laquelle se tiennent ensemble le peintre et l'autre spectateur. *Les Ménines* s'inspirent de ce dispositif, mais en l'accompagnant de deux modifications majeures qui enrichissent son effet baroque. Tout d'abord, ce n'est pas par un phénomène de simple réflexion que le miroir du fond contient les silhouettes du roi et de la reine, puisqu'ils ne sont pas présents comme modèles devant l'infante. Velázquez a une autre idée, celle de faire symboliquement transparaître dans ce miroir leur présence spectatrice qui en réalité a lieu derrière le miroir-section. Cette manière de faire semble peu soucieuse de respecter un quelconque réalisme, mais nous verrons dans un instant que ce caractère fantastique est bien moindre qu'on ne pourrait le penser. L'autre modification introduite par Velázquez a pour but de respecter l'éminence royale, et consiste à *disjoindre*<sup>1</sup>, comme le dit Hubert Damisch, l'espace du miroir et celui de la porte. Velázquez, contrairement à Van Eyck, ne peut se peindre au lieu du spectateur en compagnie de ce spectateur, car il s'agit du roi. Il doit, donc, dédoubler cet unique espace en celui du souverain : le miroir au travers duquel il voit, et celui du peintre : la porte, comme double du miroir d'où le tableau fut peint. La déférence de Velázquez à l'égard du roi est telle, que ce n'est pas sa propre personne qu'il se permet de représenter de l'autre côté de la porte, mais son émissaire : l'autre *apostador* du palais, son homonyme (Jose Nieto Velázquez), auquel il donne le geste du peintre (avec son bras souplesment tendu devant lui), et aussi la fonction, en lui faisant tenir ouvert le rideau de la représentation<sup>2</sup>. Au roi, en revanche, il confère l'espace du miroir, beaucoup plus auratique avec son scintillement de lumière blanche à son pourtour. Ainsi, les apparences sont sauvées.

1. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 451, *op. cit.* p. 16.

2. Comme l'écrit Hubert Damisch, « l'autre Velázquez [...] retient le rideau et mime, par métonymie, le dévoilement du tableau et de la scène qu'il nous découvre » (*ibid.*, p. 454, *op. cit.*).

Mais, comme on l'a signalé, cette manifestation au fond du tableau de ce qui en fait se produit face à lui (voir et peindre à travers un miroir) n'introduit-elle pas un élément irrationnel qui nuirait à la rigueur du dispositif spéculaire de la toile ? Pour le second Velázquez, passe encore ! Car, il peut physiquement se tenir là où il est, et évoquer le lieu idéal d'où Diego a effectivement peint le tableau (cela est d'autant plus vrai qu'en 1659 la toile aurait été réduite sur sa gauche, déportant le point de fuite sur la main du second Velázquez, qui se trouve ainsi désignée comme la véritable origine de toute la représentation). Mais, il est proprement surnaturel que le miroir du fond se substitue au miroir-section pour faire transparaître la présence imperceptible du roi et de la reine. Velázquez n'éviterait donc pas une part d'irréalisme.

Pourtant, cela est faux. Tout d'abord l'*irréalisme* – si « *irréalisme* » il y a – de la manifestation par transparence du roi dans le miroir n'est pas tel qu'il s'agisse d'une *fiction*, car le roi est bien derrière un miroir quand il voit cette toile. De même, on ne peut parler d'*imaginaire*, car il ne s'agit pas de s'imaginer que le roi est derrière un miroir. Il y est. Et comment y est-il ? Il n'y est pas seulement grâce à un élément objectif *dans* le tableau (le miroir du fond) qui nous inciterait à imaginer qu'il y est ; il y est *par* l'image qui instaure cette place, et qui est, donc, moins imaginaire qu'imaginale. On devrait, ainsi, au plus dire que Velázquez, par le miroir du fond, réalise la présentation irréaliste d'une situation réelle.

Mais, même cette manière de dire est abusive, en tout cas pour la version de 1659. En effet, ce qui semble contredire la rationalité du dispositif spéculaire du tableau est que le roi n'est pas spectateur à partir du miroir du fond, mais à partir de la place que, nous-même, nous occupons derrière la surface-miroir de la toile. Cependant, en disant cela, il faut veiller à ne pas commettre un sophisme visuel. Nous nous prévalons d'être à la place du roi derrière le miroir de devant, pour l'opposer à celle située derrière le miroir du fond, mais *physiquement* nous n'y sommes pas, pas plus que le roi, Velázquez, ou qui que ce soit. Pour être derrière ce miroir, et se prévaloir de cette place, il a fallu que Velázquez la peigne. Par conséquent, il faut veiller à ne pas confondre notre position physique et notre place picturale. Autrement dit, pour penser le dispositif spéculaire du tableau, et la supposée irrationalité du miroir du fond, nous devons adopter une logique seulement picturale : nous ne sommes pas derrière le miroir en train de voir Velázquez peindre *Les Ménines*, nous y sommes parce qu'il les a peintes. Or, si l'on respecte cette logique picturale, notre place *réelle* (réalisée par l'art) est d'être devant le tableau des *Ménines*, et par là derrière un miroir, ce qui est – on en prend alors conscience –, exactement la situation du roi et de la reine peints transparaissant dans le miroir du fond en face du tableau des *Ménines* que peint le Velázquez représenté. Il y a ainsi une stricte correspondance entre notre place et celle du roi et de la reine qui atténue l'impression d'irrationalité.

Mais, ce n'est pas tout, et la logique picturale quand on s'efforce de la suivre nous fait toucher à la rigueur véritablement vertigineuse de ce tableau : un baroque inégalé. En effet, en se peignant sur la toile en 1659, Velázquez révèle selon toute vraisemblance le dispositif par lequel il a pu peindre comme à travers un miroir. Pour cela, il fallait qu'il inverse le reflet de l'infante et de ses ménines dans le premier miroir (celui qui coïncide avec la section du tableau). Il avait donc besoin d'un second miroir à l'arrière de son atelier, qui formerait avec le tableau qu'il peint et le miroir qu'il copie, un angle suffisamment aigu pour qu'en se déplaçant légèrement dans la pièce il puisse apercevoir dans ce miroir l'image inversée de l'autre. C'est très exactement la position du miroir du fond qui forme un angle si aigu avec la toile, d'une part, et le miroir-section, d'autre part, que Michel Foucault a pu croire que ce miroir était à peu près en face de nous. Selon ce dispositif, ce que le premier miroir est picturalement *pour nous* (la vision à travers un miroir), l'autre qui le reflète l'est physiquement pour Velázquez dans l'atelier. Par l'image, ce sont le même miroir. Ils ne diffèrent que par la modalité de l'image, picturale ou catoptrique. Par conséquent, il y avait bien peu d'arbitraire à faire transparaître là le roi et la reine, étant donné que Velázquez était de toute façon tenu à l'obligation courtisane de les représenter, et que vraisemblablement il le faisait de bonne grâce, tant Philippe IV s'était montré à son égard un fidèle protecteur. S'il avait été possible à Velázquez de ne célébrer que la peinture, on comprend qu'il aurait pu placer dans le miroir du fond, qui pour nous – qui ne nous déplaçons pas dans la pièce – est orienté vers la toile qu'il peint, le tableau même des *Ménines* inversé, et se peindre lui-même de profil regardant ce miroir. Alors, au lieu de nous voir *symboliquement* voyant dans ce miroir sous la forme du roi et de la reine, nous nous serions vus *réellement* voyant dans Velázquez, lui-même : Velázquez qui voit physiquement dans le miroir du fond son concept pictural qui nous actualise comme sujet voyant derrière un miroir, et nous qui voyons picturalement à travers la toile-miroir l'actualité du sujet physique de Velázquez devant l'autre miroir. L'ubiquité ou la multisubjectivité du regard absolu de ce tableau auraient alors été complètement dévoilées. Mais, Velázquez se devait d'attribuer au roi cet œil omnivoyant, ou divin, et c'est bien la seule entorse à la rationalité picturale qu'il se permette. Ainsi, à une petite image près, la transparence fantomale d'un roi et d'une reine dans un miroir, la peinture régnait seule en maître. C'est pourquoi on peut affirmer que, jamais plus qu'à l'occasion de ce *caprice* pictural agréé par Philippe IV, Velázquez n'a disposé d'une telle liberté à l'égard de la représentation convenue du roi, et qu'il s'en est emparé pour donner naissance à une peinture qui moins que toute autre avait le sujet royal pour centre et pour fondement, contrairement à ce que croit Michel Foucault. L'image du roi dans le miroir n'est qu'une attribution courtisane, une dédicace picturale, et non ce qui fonde cette peinture, qui se suffit à elle-même. Le roi s'est prêté à cet hommage qui célébrait au

moins autant la peinture, et Michel Foucault s'est trompé sur l'importance du miroir et du sujet royal en donnant une interprétation de la toile qui va en sens contraire du génie artistique que Velázquez y manifeste.

On prend alors la mesure du regard prodigieux que Velázquez nous confère quand nous voyons ce tableau. Non seulement nous voyons comme il nous est impossible de voir, à travers un miroir, mais notre regard accède à la multisubjectivité et à l'ubiquité, car au lieu de simplement voir à partir d'un point de vue relatif – ce à quoi nous condamnons notre condition humaine –, nous voyons même le point de vue d'où nous voyons, nous nous voyons voyant. C'est peu dire que le sujet humain ne fonde pas cette représentation, et que *Les Ménines* fondent au contraire un sujet inouï qui dépasse l'homme. Cette peinture n'est pas une représentation qui tenterait vainement de se clore, et fuirait malgré elle vers le « point douteux<sup>1</sup> » de l'homme ; elle est l'actualisation picturale d'un regard absolu : *un cristal de peinture*.

*Un cristal de peinture* – À la place du *sujet*, ou du roi, Velázquez a idéalement placé un miroir à travers lequel il peint. Dès lors, plus aucune ligne du tableau ne fuit vers son devant, contrairement à ce que pense Michel Foucault<sup>2</sup>, mais se retourne, par réflexion, à l'intérieur même de la représentation et s'y cristallise. Ce « tableau en son entier [ne] regarde [pas] une scène pour qui il est à son tour une scène<sup>3</sup> ». Face à la glace, les hommes ne sont que devant eux-mêmes, et ne se destinent pas à un autre regard, tandis que derrière la glace la peinture fait naître un sujet regardant qui dépasse l'humaine condition du regard, et que les hommes nécessairement ignorent : *les hommes*, c'est-à-dire l'infante et ses familiers dans le tableau, mais aussi, nous-mêmes, qui depuis 1656 n'avons pas vu le miroir. Ainsi, Michel Foucault, qui pensait surprendre Velázquez en révélant l'homme comme fondement irreprésentable de sa représentation, est en réalité surpris en tant qu'homme par le génie de Velázquez.

Velázquez, en peignant comme derrière un miroir, ne fait plus dépendre sa représentation, ni du modèle, ni du spectateur. Le modèle, dans *Les Ménines*, est modèle devant lui-même (face à la glace), et non devant le peintre, de sorte que la peinture ne dépend plus de lui, et le constitue malgré lui comme modèle. Michel Foucault se trompe, par conséquent, quand il écrit que le modèle, comme modèle, « n'est pas représenté dans l'espace du tableau<sup>4</sup> » et constitue un « point aveugle<sup>5</sup> ». Quant au spectateur, il n'est pas davantage ce « point invisible<sup>6</sup> », « ce point douteux<sup>7</sup> », sans que le tableau n'existe pas,

1. M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 29, *op. cit.* p. 12.

2. M. Foucault : « toutes les lignes intérieures du tableau [...] pointent vers cela même qui est représenté, mais qui est absent » (*ibid.*, p. 319).

3. *Ibid.*, p. 29.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 29.