

Ecce homo

*Homo creator, homo pictor, homo spectator,
homo lector et homo scriptor*

*Réflexions à propos des Ménines et des lectures faites de cette
œuvre de Vélasquez par Michel Foucault, Jacques Lacan et
Daniel Arasse*





Introduction

En 1966, dans son livre *Les mots et les choses*¹, Michel Foucault fait une analyse, demeurée incontournable depuis sa parution, des *Ménines* de Vélasquez. Et de cette analyse, nous allons en présenter les grands axes, puis la confronter ensuite à deux autres, celle du célèbre psychanalyste Jacques Lacan et celle du non moins célèbre historien de l'art Daniel Arasse.

Les protagonistes de cette gigantomachie, nous le savons, sont des génies du verbe et du regard. Mais leurs désaccords, leurs contradictions et parfois leurs erreurs obligent précisément quiconque veut se faire son propre point de vue sur la question à tenter de trancher le nœud gordien² afin de conquérir un territoire et un ailleurs, tel celui qui fut conquis par David, esprit frondeur, face à Goliath.

1. De l'homo spectator à l'homo lector :

A. *Les Ménines* selon Michel Foucault.

Lorsque nous sommes en face des *Ménines*, nous ne regardons pas seulement un tableau qui représente des suivantes, des ménines. Nous regardons aussi une peinture dans laquelle se trouve représenté, à notre gauche, un peintre devant son chevalet et qui, lui aussi, nous regarde. « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde » : illustration picturalement parfaite du titre éponyme d'un grand livre de l'excellent critique d'art Georges Didi-Huberman. Nous sommes donc accueillis par le regard du peintre et en même temps chassés par celui-ci, car, « adressé hors du tableau au vide qui lui fait face », il « accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs »³.

¹ Paru en 1966 aux éditions Gallimard.

² Daniel Arasse dans son « Eloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* », nous dit que ce « tableau (...) propose (...) une énigme insoluble » (*Histoires de peintures*, France Culture/Denoël, 2004, p. 158).

³ Idem note 1.

Mais sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'artiste a peint un miroir, miroir qui donne à voir ce qu'il doit justement montrer : ce « qui se reflète en lui », c'est, en effet, « ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer »⁴, le roi Philippe IV et son épouse Marianna. Que ce sont les souverains, le premier coup d'oeil sur le tableau nous l'avait d'ailleurs déjà appris. On le devinait déjà dans le regard respectueux de l'assistance. Et c'est « à eux qu'on fait face, vers eux qu'on se tourne, à leurs yeux qu'on présente la princesse dans sa robe de fête » : « retirés » en leur invisibilité essentielle, ils ordonnent autour d'eux toute la représentation »⁵.

Pour Foucault, ce centre est « symboliquement souverain **dans l'anecdote**⁶, puisqu'il est occupé par le roi Philippe IV et son épouse. **Mais surtout, il l'est** par la triple fonction qu'il occupe par rapport au tableau. En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons) »⁷.

« Dans l'anecdote », nous dit Foucault, car « peut-être cette générosité du miroir est-elle feinte; peut-être cache-t-il autant et plus qu'il ne manifeste. **La place** où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle **du spectateur** : au fond du miroir pourraient apparaître - devraient apparaître - le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez. (...).Mais parce qu'ils sont présents dans le tableau, à droite et à gauche, l'artiste et le visiteur ne peuvent être logés dans le miroir (...) »^{8,9}.

Et Foucault de conclure qu'il y a peut-être « dans ce tableau de Vélasquez, **comme la représentation de la représentation classique**, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auquel elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître ». Mais dans « cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, **un vide essentiel** est impérieusement indiqué de toutes parts : **la disparition nécessaire de ce qui la fonde** (...). **Ce sujet même a été éliidé**. Et enfin libre de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme **pure représentation** »¹⁰.

B. *Les Ménines* selon Jacques Lacan.

Les personnages des *Ménines*, nous dit Lacan dans une lecture qu'il en donne en avril 1966, sont en représentation et ce qu'ils représentent, c'est d'abord l'ordre monarchique qu'à la fois Vélasquez magnifie - puissance du roi - et en même temps malmène - le roi étant bafoué de n'être pas présent sur le tableau -. Ambivalence de Vélasquez : pour et contre

⁴ Idem note 1, p. 24.

⁵ Idem note 1, p. 29.

⁶ Tous les mots du texte mis en caractère gras le sont uniquement par nous-mêmes.

⁷ Idem note 1, p. 30.

⁸ Idem note 1, p. 30.

⁹ Le spectateur du tableau n'a rien à voir avec celui que Michel Foucault désigne comme un simple passant anonyme puisqu'il s'agit de Don José Nieto Velazquez, chambellan de la reine, chef des ateliers de la tapisserie royale et possible parent du peintre (on ne sait d'ailleurs pas s'il est en train de sortir ou de rentrer dans la pièce représentée dans le tableau, comme le fait remarquer très justement le critique d'art Harriet Stone dans son livre *The classical model : literature and knowledge in seventeenth-century France*, Ithaca , Cornell University Press, 1996).

¹⁰ Idem note 1, p. 31.

l'ordre monarchique tout à la fois. Danger pressenti par le Roi lui-même, selon Lacan, qui fait ajouter sur son ordre après la mort du peintre la croix rouge de l'Ordre de Santiago sur son pourpoint. Nous y reviendrons.

Car, bien sûr, *Les Ménines* ont à voir à travers la figure du roi - psychanalyse oblige -, avec la question du père, donc avec la question de la loi, de l'interdit et de la castration. C'est en cela que dans ce tableau, il est question du désir, à commencer par le désir du peintre lui-même qui veut s'affirmer en tant que **sujet autonome, libre**, en l'absence du roi. Ce en quoi Jacques Lacan prend à contre-pied la lecture de Foucault en voyant dans *Les Ménines*, non pas la mise en scène d'une place vacante, mais la démarche même du *cogito* cartésien.

Lacan conjugue en effet autrement le *cogito* cartésien et le « Je pense, donc je suis » laisse la place au « Je suis celui qui pense : Donc je suis. » et au « Je suis celui qui peint : donc je suis. ». « Ainsi Vélasquez dans *Les Ménines* », nous dit Catherine Backes dans un texte intitulé « La structure et le regard », « n'aurait rien fait d'autre que de peindre la preuve de son existence de peintre. Et, tout comme Descartes, affirmant sa propre existence de philosophe, a besoin de Dieu pour garantir sa pérennité de sujet par la création continuée et la preuve ontologique, Vélasquez a besoin de l'ordre monarchique pour affirmer son existence de peintre de cour, sujet du roi Philippe IV d'Espagne. »¹¹

C. *Les Ménines* selon Daniel Arasse.

Pour Daniel Arasse, le texte de Michel Foucault sur *Les Ménines* est un texte « célèbre, fondamental, splendide, (...) modèle d'intelligence, de description et d'élégance d'écriture ». En même temps, c'est « un texte **historiquement faux** »¹², car la lecture de Foucault demande que nous feignons de ne pas savoir que c'est le couple royal qui se reflète dans le miroir. Or, nous dit Daniel Arasse, « historiquement, c'est absolument impossible puisque **ce tableau a été peint à la demande du roi d'Espagne, et destiné à son bureau privé**. Je ne peux pas imaginer le roi d'Espagne faisant semblant de ne pas savoir que c'est lui qui se reflète dans le miroir du fond »¹³. Foucault a, dans son interprétation, « démocratisé » *Les Ménines*. « **Il a regardé *Les Ménines* telles qu'elles sont accrochées dans un musée**. Effectivement, je peux feindre que c'est moi, spectateur, qui me reflète dans le miroir. **Non. C'est le roi dans son bureau d'été, et il était seul spectateur.** »¹⁴

En complément de ces remarques aussi pertinentes que justifiées, il y a une découverte que Foucault ne pouvait pas connaître au moment où il a écrit son texte, car elle a été faite lors de la dernière restauration du tableau. Voici ce que nous en dit Daniel Arasse : « Dans la première version, **vue par radiographie, il n'y avait pas le peintre en train de peindre. Il y avait le miroir**, un grand rideau rouge, et un jeune garçon tendant vraisemblablement un bâton de commandement à l'Infante, qui était à ce moment-là juste au centre du tableau. C'était donc un **tableau dynastique très clair**. Il y avait l'Infante, héritière du trône, et ce miroir au fond comme présence auratique du roi comme fondateurs de cette lignée

¹¹ In *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, éditions de La Connaissance s. a., col. Témoins et témoignages / Actualité, 1969, pp. 49-77.

¹² Idem note 2, p. 154.

¹³ Idem note 2, p. 155.

¹⁴ Idem note 13.

dynastique. Et puis, quelques années plus tard, un héritier est né, Prospero¹⁵. Le trône est bien sûr revenu à l'héritier mâle et non plus à l'héritier femme. La version dynastique du tableau ne valait donc plus, et c'est à ce moment-là que Velazquez, à la demande du roi, à changé la partie gauche du tableau (pour nous), en enlevant le jeune homme qui tend le bâton de commandement, et s'est peint lui-même en train de peindre supposément le roi et la reine qui sont au fond. »¹⁶

En fait, « Velazquez n'est pas en train de peindre le roi et la reine. En s'ajoutant au tableau, il a fait une **fiction courtisane** selon laquelle, et c'est la deuxième version du tableau, il était en train de peindre le roi et la reine quand l'Infante est arrivée dans la pièce. (...). Mais, à partir du moment où le miroir qui est au fond a une fonction extrêmement précise dans la première version du tableau (la version dynastique), ce miroir changeait de fonction » et « devenait » dès lors, « anecdotique et courtisan »¹⁷.

Ceci implique donc que, même si l'« analyse de Foucault » est « historiquement fautive », elle n'en devient pas moins « parfaitement légitime si l'on fait profondément l'histoire du tableau »¹⁸, nous dit alors Daniel Arasse, car, de fait, le miroir perdant sa fonction essentielle, celle de la première version donc, alors la place du spectateur devient, en puissance, la place de tout spectateur.

Et Daniel Arasse de conclure : Le « philosophe se trompe », et l'« historien inévitablement réagit » ; le « philosophe se trompe mais il a raison », car « c'est ainsi que l'histoire de l'art s'est faite. Je parle ici de l'histoire de l'art des artistes eux-mêmes. Dès lors qu'ils regardent les œuvres du passé, ils n'ont que faire des catégories de l'histoire de l'art. Ils se les approprient, comme Foucault avec *Les Ménines*. Dans le fond, Foucault a réagi en artiste, en philosophe artiste, d'une certaine manière. Ce ne sont pas des historiens qui ont fait l'histoire de l'art au sens de succession des œuvres dans l'histoire, ce sont bien les artistes, qui ont regardé les œuvres du passé et se les ont appropriées en fonction de leurs propres souhaits, de leurs propres recherches et de leurs propres interrogations »¹⁹.

2. De l'homo lector à l'homo scriptor.

Alors voilà, pour donner notre point de vue sur la question, nous dirons ceci :

En ce qui nous concerne, si nous sommes tout à fait d'accord avec Daniel Arasse lorsqu'il dit que les artistes se réapproprient les œuvres du passé comme ils l'entendent, nous serons par contre très circonspects quant au concept nietzschéen de *philosophe-artiste*²⁰. Michel Foucault, après avoir découvert la philosophie de Nietzsche en 1953, se revendiquera de sa pensée dès 1971 dans un article intitulé « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » et dans

¹⁵ Le tableau *Les Ménines* date de 1656 et Prospero voit le jour en 1657, soit juste l'année qui suit la réalisation de l'œuvre.

¹⁶ Idem note 2, pp. 156/57.

¹⁷ Idem note 2, p. 157.

¹⁸ Idem note 17.

¹⁹ Idem note 2, p. 158.

²⁰ Le concept de « philosophe-artiste » est un concept que l'on retrouve, par exemple, dans *Le livre du philosophe*, I, 44 ou dans *La volonté de puissance*, II, 119. Il sera repris par Jean-Noël Vuarnet comme titre de l'un de ses ouvrages (*Le philosophe-artiste*, 10/18, 1977).

lequel il sera question d'une histoire « nietzschéenne » de la discontinuité et du jeu sans fin des forces. Mais la partie n'étant pas le tout, on peut se demander si, « nietzschéen » sur ce point, il l'est aussi sur cet autre ?

Parce que nous pensons, *a contrario*, que le philosophe doit soumettre par nécessité son discours à un régime de contraintes dans tous les domaines de la culture (rigueur logique, vigilance vis-à-vis de la pensée, refus de l'anachronisme...²¹), **y compris lorsqu'il parle d'art** (et pourquoi devrait-il en être autrement pour celui-ci ?), nous allons donc préférer, au concept nietzschéen de « philosophe-artiste », le *Lector in fabula* tel qu'il est défini par l'écrivain et sémiologue italien Umberto Eco dans son ouvrage éponyme, ouvrage qui parut en 1979 et dans lequel l'auteur démontre que le créateur anticipe l'interprétation de son œuvre. La liberté du commentateur s'en trouve réduite, mais c'est tout simplement dans le but d'éviter les possibilités de lecture aberrantes ! *Delirare humanum est !*

Observer l'œuvre et tenir compte de ses conditions historiques de production seront pour nous deux impératifs essentiels qui me serviront de garde-fous - pour ne pas dire de garde-fous -, car ils nous permettront de faire la part des choses tant sur le plan de la cohérence interne de chaque interprétation que sur le plan du conflit ouvert que leurs auteurs, par leur biais, se sont déclarés, au-delà même de leur disparition.

La part des choses donc. Tout d'abord, afin de commencer avec le commencement, le texte de Foucault. Il nous parle, comme nous l'avons dit plus haut, de « représentation de la représentation classique ». Alors, bien sûr, avec *Les Ménines*, on est dans la représentation. Mais pas celle, classique, telle que l'énonce Foucault : celle, spectaculaire, de la mise en scène baroque du pouvoir dans sa théâtralité. Rappelons-nous ici que si Vélasquez est le contemporain de Nicolas Poussin, donc du classicisme à la française, il l'est aussi du Bernin ! Pas non plus dans la « représentation de la représentation », car nous suivrons, en tous les cas partiellement, ce qui a été précédemment dit rapport au positionnement de Jacques Lacan : que la place qu'elle ouvre n'est pas vide mais qu'elle est celle d'un sujet.

D'un sujet, oui, pour sûr. D'un sujet qui serait cartésien, par contre, nous ne le croyons pas, même si Descartes, comme Poussin, lui est contemporain. Il y a, en fait, dans ce tableau, deux sortes de sujet.

Il y a Vélasquez - issu de l'aristocratie portugaise et de la petite noblesse espagnole et dont Philippe II d'Espagne fut non seulement le souverain, mais aussi l'ami très proche et très prévenant -, qui est un sujet, mais uniquement en tant que **sujet du roi**.

Et il y a aussi les différents sujets de cette peinture que sont le couple royal, l'infante, les ménines, le peintre... Sujets donc également, mais sujets à prendre dans le sens que ce mot acquiert à la Renaissance au milieu du XVI^{ème} siècle, à savoir en tant qu'il est ce sur quoi la réflexion s'applique dans un travail scientifique ou une œuvre didactique; penser en peinture donc, mais pas en tant que déclinaison ou mode d'être du *cogito*. Penser en peinture, parce que, comme le dit Hubert Damisch, « la peinture ça ne montre pas seulement, ça pense »²²,

²¹ Exigences que pose, par ailleurs, Michel Foucault dans un grand nombre de ses écrits.

²² « Elle ne se contente pas de montrer, elle pense, non par des concepts mais par des figures », nous dit Daniel Arasse, à la page 160 du livre précité à la note 2; ce qui fait encore écho à Nietzsche, qui, là encore dans *Le livre du philosophe* - mais cette fois-ci, nous serons entièrement d'accord - fait la distinction entre *pensée en images* (« Bilderdenken ») et *pensée par concept* (« Begriffsdenken ») (I, 67).

même si elle a aussi « son poids de peinture » et que Vélasquez, fortement influencé qu'il fut par le traité de son beau-père sur la noblesse de la peinture, *Arte de la Pintura*, veut être reconnu dans sa fonction de peintre en tant qu'exerçant une **profession libérale**. Car l'artiste, à partir de la Renaissance, éprouve à juste titre la nécessité impérieuse de se différencier de l'artisan qui exerce, quant à lui, un **art servile**. En effet, celui-ci devient un véritable créateur qui doit être cultivé dans les domaines non seulement des arts, mais aussi des lettres et des sciences²³.

Cette reconnaissance, son ami le roi la lui accorda bien volontiers. D'abord parce qu'il lui confia le projet de fonder une académie des beaux-arts en Espagne. Cela ne se fera que bien plus tard, en plein milieu du XVIII^{ème} siècle, mais enfin l'intention y était. Ensuite, parce qu'en proposant sa candidature en 1656 à l'Ordre de Santiago, il le faisait reconnaître de fait, si celle-ci était acceptée - et elle le sera effectivement trois ans plus tard, en 1659, un an donc avant sa disparition -²⁴, comme exerçant une profession libérale, ceux pratiquant les **arts** dits **serviles** ou **mécaniques** ne pouvant appartenir, de par leur statut, à cet Ordre. Donc, le fait que la croix rouge de l'Ordre de Santiago ait été peinte sur la poitrine de Vélasquez après sa mort sur ordre du roi est plutôt, nous semble-t-il, à interpréter comme un émouvant hommage de celui-ci à ce dernier. Fidèle jusqu'à la mort.

Et réciproquement, face à tant de sollicitude de la part d'un monarque pour l'un de ses sujets²⁵, comment penser le couple royal comme une anecdote²⁶ ! Car, et pour toujours²⁷, sous

Nous ajouterons même ici ce que nous dit également Marie-José Mondzain à ce sujet, que voir une image, c'est partager le visible par l'usage de la parole; que voir une image, c'est déjà voir ensemble ce qui est montré à des sujets parlants (présentation dans le journal *Le Monde* du mercredi 30 juin 2004 du thème de la conférence qui se déroula à l'Université de tous les savoirs le mardi 13 juillet 2004 : « Qu'est-ce que voir une image ? »). Qu'une œuvre se construit donc avec des figures (et aussi des couleurs !)*, mais qu'elle se lit aussi, qu'elle est traversée de part en part par le langage et qu'on en parle : *lector in fabula*, raison numéro 2.

* Non pas Venise **ou** Florence, mais Venise **et** Florence.

²³ « Au centre des préoccupation renaissantes, la perspective et le système des proportions permettent à la peinture et à la sculpture de se séparer des arts mécaniques pour accéder au rang honorifique de sciences. La libéralisation de l'art passe désormais par la mesure sans laquelle l'artiste est condamné à rester dans l'erreur » et cette libéralisation de l'art fait de celui-ci un art libéral qui « doit d'abord être recherché dans l'artiste libéral qui réfute toute compromission avec l'artisanat ». Ajoutons que c'est « véritablement avec Léonard de Vinci que l'art est définitivement considéré comme une science et (...) que la peinture trône au sommet des arts », art véritablement « ultime, condensant toute réalité, *cosa mentale*, réalisation spirituelle (...) », in : *Esthétiques et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, par l'Atelier d'esthétique, le point philosophique, Ed. De Boeck Université, Bruxelles, 2002.

²⁴ Même passé, depuis Isabelle la Catholique, de la tutelle du pape à la tutelle du roi, l'Ordre de Santiago ne permettait pas à celui-ci d'adouber qui que ce soit « sans l'accord de la commission spéciale chargée de vérifier la pureté généalogique de l'intéressé. L'objectif de cette enquête était d'éviter la promotion sociale de toute personne se révélant avoir des traces de sang juif ou maure dans les veines, autrement dit ne possédant pas la fameuse *limpieza de sangre*. » (site *Wikipédia* sur Vélasquez, version du 24.12.09 à 16.56).

²⁵ Dans la marge d'un document relatif au choix du successeur de Vélasquez, Philippe IV écrivit : « Je suis brisé ». Cf. John Canaday : *Baroque Painters*, New York, Norton Library, 1972.

²⁶ Pour rejoindre ici Daniel Arasse, mais avec le point de vue qui est le nôtre, tel qu'il est développé dans ce texte-ci.

²⁷ C'est un « pour toujours » qui demande, bien entendu, à ne pas être pris au pied de la lettre. « Vanitas vanitatum, et omnia vanitas », enseigne *L'Ecclésiaste* (I, 2). C'est de là d'ailleurs que provient le concept de « vanité » considéré comme désignant une œuvre d'art traitant de ce thème.

Pour le baroque, tout « ici-bas » est vanité : tout est relatif, tout est fugitif, tout est illusion, tout, y compris, bien sûr, l'art et ces œuvres que l'on nomme « vanités ». Seul Dieu est absolu, permanence et vérité.

Si l'on pense à l'origine étymologique de ces mots, cette opposition entre l'homme et Dieu peut d'ailleurs être lue, d'un point de vue théologique et philosophique, sous l'angle baroque d'un clair-obscur : *Deus* contient en effet une racine indoeuropéenne, *dei-*, « briller » qui, élargie, a servi à désigner le ciel lumineux considéré comme divinité et les êtres célestes par opposition aux hommes, terrestres de nature.

la forme d'un **illusionnisme baroque**, le couple royal sera présent sur le tableau par le biais du miroir rappelant dans cet exemple unique de **fiction spatiale** que **cette place, c'est la leur** : à l'image spéculaire correspond le point symétrique dans l'espace où le spectateur les **imagine**. Car qui tient cette place dans le monde réel ? On l'a déjà dit, pas le spectateur du musée, lui qui voit bien, s'il est un tant soit peu attentif, que ce n'est pas son image qui se reflète dans le miroir peint, même s'il se tient à l'endroit de ce point imaginaire, car enfin rien ne l'y oblige à s'y tenir là, précisément. Ce n'est pas un ordre ! Pas le peintre non plus, sauf lorsqu'il prend du recul par rapport à son tableau et qu'il pense en peinture, et encore... rien de fait ne l'oblige à ce qu'il prenne du recul à ce point bien précis, et si cela est, par accident ou par nécessité, il voit bien lui aussi - qui est d'ailleurs créateur et non pas spectateur -, que ce n'est pas lui qu'il a représenté dans ce miroir. Le roi lui-même ne peut s'y reconnaître si son épouse n'est pas à ses côtés. Pour qu'il y ait coïncidence entre réel et imaginaire, il aurait fallu que Philippe II et Marianna soient côte à côte en face du tableau en ce lieu bien précis ! Mais ici, de la même manière que chez Mallarmé ou Blanchot²⁸ le mot permet l'absence de la chose, la présence invisible du couple créé par l'œuvre de Vélasquez autorise son absence ou sa disparition.



²⁸ Nous pensons, par exemple, à Mallarmé sur la « fleur » comme « absente de tout bouquet » (in *Variations sur un sujet*) ou à Hegel : « Le premier acte par lequel Adam se rendit maître des animaux fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants) ».

Conclusion

Absence, disparition, la mort rôde et accomplit sa besogne. Le roi vieillit et il le sait. Il refusait d'ailleurs toujours d'être portraituré dans son âge mûr. La seule exception qu'il a permise, c'est pour *Les Ménines*²⁹, et encore de cette manière spéculaire et floutée qui est une des formes de mise en abyme³⁰ baroque de la vanité³¹ caractéristique de l'œuvre de Vélasquez et que nous retrouvons déjà de manière identique dans sa *Vénus au miroir*³². Ce nu magnifique, suave et délicieux, à la sensualité rare, trouble, mais pas seulement par cette intensité érotique exacerbée par la vivacité exubérante des coloris. Il trouble aussi par le reflet dans le miroir de l'image d'une femme dont le visage, lui aussi flouté, semble plus âgé que son corps dévêtu, et que d'aucuns interprètent, à juste titre, pensons-nous, comme une allusion à la brièveté de toute beauté. « Mignonne, allons voir si la rose (...) », nous dit déjà Ronsard en 1553 dans son *Ode à Cassandre. Eros et Thanatos*, aurait pu dire ici Freud, dans ses déclinaisons analytiques. Prise de conscience de la brièveté de la vie par le roi et caractère fugace de la jeunesse de son épouse, cette confrontation et cette complémentarité **entre les deux** personnages sur fond de pouvoir et présentées formellement de la manière dont elles sont décrites au paragraphe précédent en font le parangon même de ce genre artistique³³.

Un contemporain de Vélasquez, Pedro Calderon de la Barca, poète dramatique espagnol, dans sa pièce *La Vie est un Songe*, que certains ont vu parfois comme un équivalent des *Ménines*, écrit ces quelques vers qui lui font si bien écho :

*Qu'est-ce que la vie ? Un délire.
Qu'est donc la vie ? Une illusion,
Une ombre, une fiction;
Le plus grand bien est peu de chose,
Car toute la vie n'est qu'un songe,
Et les songes rien que des songes.*

²⁹ Qui sont aussi, en outre, le seul tableau où l'on voit Philippe IV accompagné de Marianna. Cf. à ce sujet, Daniel Arasse, *idem* note 2, p. 158.

³⁰ Et elles sont légion, à commencer par cet autoportrait du peintre en peintre qui peint non seulement un tableau (digne d'être représenté, même côté verso) mais aussi qui peint qu'il peint (déclinaison baroque du « je peins que je peins ») et qui nécessita pour ce faire, lui aussi, un miroir, comme le fait remarquer très pertinemment Jonathan Miller dans son livre : *On reflection*, London, National Gallery Publications Limited, 1998.

³¹ Ce genre, apparu au XVI^{ème} siècle, et dont le baroque, bien sûr, ne pouvait pas ne pas faire son miel, son fiel et son ciel.

³² Réalisée probablement entre 1644 et 1648, donc environ 10 ans avant *Les Ménines*. Ces dates correspondent à la période précédant le second voyage de l'artiste en Italie.

³³ Le tableau dans sa première version est, bien sûr, lui aussi une vanité, non seulement parce que les tableaux dynastiques sont déjà, d'une certaine manière, des vanités (s'il y a succession, c'est parce qu'il y aura disparition), mais surtout parce que la place du couple royal se situait *de facto* dans cet espace imaginaire face au miroir peint et qu'on était donc bien là dans un illusionnisme baroque et une fiction spatiale.

Le tableau dans sa deuxième version garde en puissance une dimension dynastique, puisque c'est toujours l'infante qui prendra la place de son demi-frère Prospero s'il décède avant le roi et si celle-ci est toujours en vie lorsque ceux-ci disparaîtront (double condition donc : ne pas mourir avant son frère et ne pas mourir avant le roi). N'oublions pas que le frère de l'infante, le fils de sa première épouse, est mort deux ans après la disparition de sa mère, Elisabeth de France, laissant ainsi le trône sans successeur. Rappelons aussi que les trois autres enfants que Philippe IV a eus avec Anne d'Autriche mourront tous en bas âge. Comme le rappelait Heidegger, qui a défini l'homme comme un *être-vers-la-mort* (comme il le traduit lui-même en français) : dès qu'un homme naît, il est assez vieux pour mourir.

Donc des versions qui sont à la fois, dans l'un comme dans l'autre cas, des tableaux dynastiques et des vanités : *memento mori*.

Conclure alors en disant, non pas comme le Hamlet de Shakespeare, le « tragique de l'ombre » par excellence³⁴ :

*To be **or** not to be*

mais :

*To be **and** not to be*

Et ce sera, *ultimate joke*, le « mot de la fin » qui prendra la forme de ce requiem pour un nu sur son linceul :



³⁴ Christine Buci-Glucksmann : *Tragique de l'ombre, débats galilée*, 1990.

