

# *Les Ménines* de Velázquez : l'unité retrouvée ?

## Introduction

*Les Ménines*. Ce tableau de Velázquez (1) est de ceux qui ont attiré le plus d'attention de la part des historiens de l'art et des philosophes, de ceux qui ont suscité des kilomètres de lignes de commentaires, au point que Daniel Arasse commençait son essai en 2000 par cette phrase : « *Les Ménines* ! Encore ? Non ! Non ! Par pitié ! Ça suffit, avec *Les Ménines* ! On a tout dit sur elles ! Tout et rien ? D'accord, mais quand même, maintenant ça commence à bien faire » (2), pour ensuite embrayer avec un essai de quarante pages sur le sujet.

Et de fait, le tableau reste fascinant, par l'impression immédiate qu'il provoque chez le spectateur, puis par l'énigme qu'il semble poser dans sa composition.

Il en impose d'abord par ses dimensions : 3,18 mètres de haut et 2,76 mètres de large. Neuf personnages y sont représentés, grandeur nature. Ce sont l'infante Margarita et deux demoiselles de compagnie que l'on appelait « ménines » (3), une naine, un nain qui taquine du pied un chien endormi, une duègne, chaperonne de ces demoiselles, un garde du corps. Sur le côté gauche de la toile, Velázquez peignant une toile de grandes dimensions et dans le fond à droite un autre personnage se profilant à contre-jour dans l'embrasement d'une porte s'ouvrant sur un espace baigné de lumière. Tous ces personnages sont disposés en gradation dans les zones d'ombre et de lumière déterminées par l'ouverture ou la fermeture des volets des fenêtres de la pièce. Tous, sauf la ménine qui tend une coupe à l'infante et la duègne, regardent dans la même direction, vers l'endroit situé en deçà du plan du tableau, là où nous nous trouvons, établissant ainsi avec nous une sorte de dialogue au travers du temps.

Deux autres figures, le couple royal, se reflètent dans le miroir placé au centre du mur du fond. Ils pourraient bien être ceux que regardent les personnages représentés dans la pièce et se trouver également en deçà du plan du tableau, du côté du spectateur.

Comme l'a écrit Kenneth Clark, « tout se met en place comme un théorème chez Euclide » (4).

On a souvent dit que la scène se présente comme un instantané photographique. Les personnages sont arrêtés dans leur mouvement : l'infante tourne la tête, une ménine amorce une révérence, le nain donne un coup de pied au chien, la naine regarde d'un air étonné, Velázquez tient son pinceau suspendu, le personnage du fond s'interrompt dans sa montée ou descente de l'escalier. Loin de l'attitude rigide des tableaux officiels et du protocole rigide de la cour d'Espa-

gne, nous avons plutôt l'impression de nous trouver face à un tableau vivant. C'est ainsi que Théophile Gautier, devant le rendu illusionniste de cette scène semblant située dans un espace au-delà de la toile, a pu s'exclamer : « C'est la nature prise en flagrant délit de réalisme » (5).

En ce qui concerne la technique picturale de Velázquez, citons Enrique Lafuente Ferrari. Son propos, illustrant la facture du portrait de l'infante Maria Teresa par Velázquez, s'applique parfaitement aux *Ménines* : « C'est cette distinction sans ostentation qui fait paraître les peintures de Velázquez d'une excellence si évidente, d'une simplicité qui ne pose pas de problème. Son style réside précisément dans cette sobriété qu'on peut appeler classique. Mais si nous nous approchons du tableau pour observer les détails, tout vibre, s'estompe et pétille dans les taches isolées de chaque coup de pinceau. L'analyse que le peintre fait de son modèle se décompose en parcelles colorées chargées d'intentions et d'une puissance synthétique qui tient compte déjà de la fusion des touches lorsqu'elles sont vues à distance. La légèreté nerveuse du travail se perçoit dans les bijoux, les plumes, les cheveux, qui, vus de tout près, obéissent à un informe tachisme » (6). Avec une telle description on comprend que les impressionnistes, et Manet avant eux, aient été tant séduits par la peinture de Velázquez.

Mais ce qui a le plus retenu l'attention des érudits et suscité tant d'écrits, plus que les questions de forme, concerne le sens du tableau : Que représente-t-il ? Quelle est la scène qui se joue devant nos yeux ? Norbert Wolf a résumé ainsi les interrogations qui viennent à l'esprit de l'observateur attentif : « Les questions fondamentales que l'on pose sans cesse à propos de ce tableau sont les suivantes : qu'est donc en train de peindre Velázquez ? Où se tenait Velázquez pour peindre à la fois la scène et lui-même ? Quelle est la source de l'image reflétée dans le miroir, c'est-à-dire, où se trouvent le roi et la reine dans la salle pour apparaître dans le miroir ? Et enfin : est-il significatif que l'habit du peintre porte ostensiblement la croix de l'Ordre de Santiago ? » (7).

L'objet de ce travail est de retracer les questionnements et les réflexions que *Les Ménines* a suscités depuis plus d'un siècle, et de proposer une explication qui rende compte des ambiguïtés de cette toile.

L'idée m'en est venue lorsque Pierre Somville a fait référence, lors d'un cours à l'Université de Liège, à l'analyse développée par Michel Thévoz (8), et qu'il a lui-même reprise dans un article (9). Je le remercie ici de m'avoir communiqué ces références.

Mais Michel Thévoz n'est pas allé au bout du raisonnement qu'il a amorcé et qui aurait dû déboucher sur une interprétation



VELÁZQUEZ, *Les Ménines*, 1656, Madrid, Musée du Prado.

cohérente et globale du tableau. J'espère pouvoir faire ici quelques pas supplémentaires dans cette direction.

Dans un premier chapitre j'examinerai les réponses données par les historiens de l'art jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les questions exprimées par Wolf sont déjà posées et il faut constater que les réponses divergent suivant les auteurs.

Le second chapitre commence avec Michel Foucault, qui publie *Les mots et les choses* en 1966. La problématique se déplace vers la possibilité de la production d'une composition comme celle des *Ménines*. L'analyse postmoderne du tableau par Foucault et de nombreux auteurs après lui en fait ressortir le caractère paradoxal ou ambigu. Le problème posé paraît insoluble, ainsi que le constatent plusieurs commentateurs.

Avant de donner au quatrième chapitre une proposition de solution basée sur l'analyse de Thévoz, le troisième chapitre passe en revue les sources possibles d'inspiration pour la conception des *Ménines* par Velázquez, ainsi que diverses explications données par la critique, au-delà de la forme du tableau, à son contenu et à ses finalités.

Comme la proposition de solution au problème posé par les *Ménines* se fonde en grande partie sur la géométrie de la réflexion dans un miroir plan, il était nécessaire d'en donner un aperçu dans l'Appendice.

Je voudrais enfin remercier également Jean-Patrick Duchesne pour ses conseils et l'intérêt qu'il a porté à ce travail, ainsi qu'Angel Cuenca, responsable de la bibliothèque du musée du Prado pour l'aide qu'il m'a apportée dans la recherche de certaines références bibliographiques.

## L'interprétation des *Ménines* jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle

### Palomino

Le premier commentateur et biographe de Velázquez est Antonio Palomino de Castro y Velasco, que l'on a surnommé « le Vasari espagnol ». Il est nommé peintre du roi Carlos II en 1688. En 1715-1724, il publie un ouvrage en trois volumes, *Museo pictórico y escala óptica*, ouvrage théorique sur les arts, dont le dernier tome, *El Parnaso español pintoresco laureado*, est un ensemble de biographies de peintres et sculpteurs espagnols, dont Velázquez pour lequel il avait autant d'estime que Vasari n'en avait pour Michel-Ange. Il n'a cependant pas pu connaître le maître de son vivant, Palomino était né en 1553, six ans seulement avant la disparition de Velázquez.

Palomino consacre aux *Ménines* tout un chapitre *Où l'on décrit l'œuvre la plus illustre de Don Diego Velázquez* et nous fournit un certain nombre de précisions intéressantes <sup>(10)</sup> :

- Presque tous les personnages sont identifiés : les ménines (Doña María Augustin Sarmiento à gauche et Doña Isabel de Velasco à droite), les nains (Maribárbola et Nicolasito Pertusato), la duègne (Doña Marcela de Ulloa), l'homme se profilant dans la porte du fond (Don José Nieto),

*apostador* de la reine <sup>(11)</sup>, et bien sûr Velázquez lui-même. Seuls le *guarda damas* et le chien n'ont pas de nom connu.

- Le tableau a été peint en 1656, alors que l'infante avait 5 ans. Pas plus que l'identification des personnages, cette date n'a guère été remise en question.
- Les personnages se trouvent dans les « Appartements du Prince », où, selon Palomino, pendaient des toiles de Rubens ayant pour objet des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.
- Le roi tenait ce tableau en haute estime et allait fréquemment, de même que la reine, l'infante et leur suite, voir l'artiste en train de le réaliser.
- Le tableau achevé fut placé dans les appartements privés du roi.
- L'insigne de chevalier de l'Ordre de Santiago ne fut ajouté sur la poitrine de Velázquez que trois ans plus tard, en 1659, après qu'il eût été formellement admis comme membre de l'Ordre.
- Lorsque Luca Giordano (Lucas Jordán en castillan) arriva en 1692 à Madrid à l'invitation du roi Carlos II, il aurait eu l'occasion de voir le tableau et se serait exclamé « Sire, c'est la théologie de la peinture ». Ce qui, selon Palomino, signifiait que, tout comme la théologie est la plus haute branche du savoir, ce tableau est le meilleur de toute la peinture <sup>(12)</sup>.

J'aurai l'occasion de revenir sur chacun de ces points.

En ce qui concerne le reflet de Philippe IV et de la reine dans le miroir, Palomino y voit un dispositif ingénieux permettant de faire voir au spectateur ce que Velázquez peint sur la toile qui nous est présentée de dos. Velázquez s'est donc peint en train de réaliser un double portrait royal. C'est cette interprétation qui tend encore à dominer aujourd'hui, bien qu'elle ne soit plus unanimement acceptée.

### Carl Justi

En 1888, l'historien d'art et philosophe allemand Carl Justi publie un important ouvrage sur Velázquez, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Pour Justi, qui s'interroge sur les circonstances qui ont pu présider à la conception des *Ménines*, seul le hasard, qui d'après Leonardo mènerait souvent à des trouvailles heureuses, a pu conduire à une composition aussi complexe <sup>(13)</sup>.

Et Justi d'imaginer le scénario suivant : lors d'une séance de pose du couple royal, l'infante fut priée de rejoindre ses parents qui s'ennuyaient. Le roi « qui était lui-même à moitié artiste » <sup>(14)</sup> fut frappé par la vue de sa fille baignant dans la lumière et par la disposition des membres de sa suite. Il souhaita que cette composition fût fixée sur la toile, mais dans un environnement mieux approprié. On transporte donc le chevalet dans les appartements du prince, dont on ferme les fenêtres, non sans avoir demandé à José Nieto d'ouvrir la porte du fond pour voir si une lumière venant de l'arrière aurait un effet heureux <sup>(15)</sup>.

Nous voyons donc la scène du point de vue du roi, dont le reflet apparaît au côté de celui de la reine dans le miroir.

On passe donc de l'idée d'un portrait de l'infante mis en scène autour de la réalisation d'un portrait royal à celle d'un simulateur de la réalisation de ce portrait. Pour Justi, *Les Ménines* serait donc le tableau de la réalisation d'un tableau<sup>(16)</sup>. Il ne se doutait pas combien cette formule était annonciatrice des interprétations à venir. Il ajoute cependant que l'on ne connaît pas de tableau où Philippe IV serait représenté aux côtés de la reine.

## Francisco Javier Sánchez Cantón

Le petit mais intéressant ouvrage de F.J. Sánchez Cantón *Las Meninas y sus personajes* paraît en 1943. Sánchez Cantón est alors sous-directeur du musée du Prado. Il a accès aux archives du musée et aux archives royales, notamment aux divers inventaires des collections royales. Il retrace l'histoire du tableau et apporte de nombreuses précisions aux commentaires de Palomino.

Le tableau est cité pour la première fois dans l'inventaire du palais de l'Alcázar de 1666, décrit comme « portrait de sa Majesté l'Impératrice avec ses dames et une naine »<sup>(17)</sup>. Il était alors placé dans la pièce désignée comme « bureau d'été » du roi, aux côtés d'œuvres de Ribera et du Parmesan (cette dernière alors attribuée au Corrège). Il fut sauvé de l'incendie qui ravagea le palais de l'Alcázar la nuit de Noël de 1734<sup>(18)</sup>.

Bien que le palais ait donc été définitivement détruit, Sánchez Cantón confirme que la pièce dépeinte par Velázquez faisait partie des « appartements du prince »<sup>(19)</sup> qui, à la mort de celui-ci, furent transformés en atelier pour les peintres de la cour. La sobriété de l'ameublement, sans luminaire au plafond, correspond à l'austérité du palais. Par contre ces « appartements du prince » étaient décorés d'une quarantaine de tableaux de la main de Juan del Mazo, gendre de Velázquez, dont trente-cinq copies d'œuvres de Rubens et de son école. Nous en voyons deux dans *Les Ménines*, accrochées au mur du fond. Bien que de lecture difficile en raison de la pénombre qui règne dans le fond de la pièce, ceux-ci ont été identifiés.

De la discussion qui s'ensuit sur l'identification des personnages par Palomino, retenons que Sánchez Cantón relève que de toute la famille royale, seule manque dans le tableau l'infante Maria Teresa, fille du premier mariage de Philippe IV avec Elisabeth de Bourbon (Isabel de Borbón). Maria Teresa avait alors 18 ans et était sans doute déjà destinée au mariage avec Louis XIV. Sánchez Cantón y voit la marque d'une attitude personnelle de l'infante, opposée à la marche peu glorieuse des affaires du royaume telles que conduites par son père<sup>(20)</sup>.

Sánchez Cantón en arrive à la question de savoir quel est le tableau que Velázquez se représente en train de peindre. D'après Palomino, comme nous l'avons vu, il peint le couple royal qui pose devant lui et se reflète dans le miroir du fond. Mais, ainsi que l'avait déjà relevé Justi, on ne connaît pas de tel double portrait dans les collections du palais, et les

dimensions de la toile que peint Velázquez paraissent trop grandes, même pour un portrait de pied des souverains. Un doute surgit, qui a fait écrire déjà dans le premier catalogue du musée du Prado en 1819 que Velázquez est en réalité en train de peindre le tableau même des *Ménines*<sup>(21)</sup>.

Cependant la direction du regard du peintre, la position du chevalet, le reflet royal dans une attitude de pose debout sous une tenture emportent le ralliement de Sánchez Cantón au scénario imaginé par Justi, à savoir l'arrivée de l'infante et de sa suite au cours d'une séance de pose de ses parents. Il fait chaud, une des ménines offre de l'eau fraîche à l'infante. Le roi est charmé de la scène et demande à Velázquez d'abandonner le double portrait et de représenter cette scène sur une nouvelle toile. Mais, ajoute finement Sánchez Cantón, Velázquez était-il un artiste susceptible d'être impressionné à ce point par une scène banale pour en tirer l'une de ses œuvres majeures<sup>(22)</sup> ?

Depuis Justi et jusqu'à la parution du texte de Michel Foucault sur les *Ménines*<sup>(23)</sup>, les contributions des historiens de l'art ont surtout porté sur les sources possibles d'inspiration de Velázquez et sur les interprétations symboliques du tableau.

Les opinions sur le sujet du tableau que peint Velázquez sont maintenant bien contrastées. Certains, comme Palomino et Justi, mais aussi de Tolnay, Emmens, etc. y voient Velázquez peignant le couple royal reflété dans le miroir, interrompu par l'arrivée de l'infante et de sa suite. D'autres, il est vrai moins nombreux (Lafuente Ferrari, du Gué-Trapié, etc.), croient à l'inverse que Velázquez est en train de peindre l'infante et ses ménines, et que c'est le couple royal qui survient durant cette séance de pose. Aucun argument décisif n'a permis de faire l'unanimité.

## Michel Foucault et l'analyse postmoderne des *Ménines*

Arrive donc Michel Foucault en 1966, dont l'analyse aura une influence profonde sur les commentateurs des *Ménines*. Il vaut donc la peine de détailler son argumentation. Foucault approche le tableau en philosophe et non pas en historien de l'art. Dans sa quête d'une « archéologie du savoir », il cherche à illustrer la notion d'*épistémè* classique de la représentation<sup>(24)</sup>.

Sa lecture des *Ménines* est au départ indépendante de tout contexte historique. Il s'attache plutôt à une analyse formelle des relations géométriques (leur emplacement sur la toile) et visuelles (le jeu des regards) entre les personnages, le reflet dans le miroir, et aussi le spectateur, qui de la sorte entre aussi dans la composition. Dans un texte dense mais non dénué d'une certaine poésie, il entraîne le lecteur dans un jeu vertigineux de présences et d'absences, d'oppositions de semblables et de contraires, de visible et d'invisible :

- « Comme si le peintre ne pouvait à la fois être vu sur le tableau où il est représenté et voir celui où il s'emploie à représenter quelque chose. Il règne au seuil de ces deux visibilités incompatibles »<sup>(25)</sup>. Ou bien le peintre se trouve là où nous le voyons, en retrait et à côté de la toile dont nous ne

voyons que le dos, là où selon Foucault il ne peut voir lui-même cette toile « sans ombre ni réticence », ou bien il se replace devant la toile pour y ajouter quelque coup de pinceau, mais il disparaît alors de notre vue.

- Le peintre fixe un point invisible, nous-mêmes. Ce point est même deux fois invisible, d'une part parce qu'il se situe en dehors du tableau des *Ménines*, et d'autre part parce que nous ne pouvons voir son image rapportée par le peintre sur la toile à laquelle il travaille.

- Le peintre nous regarde donc, mais nous sommes à la place de son motif. Son regard accepte autant de modèles qu'il y a de spectateurs, mais la représentation du sujet sur cette toile nous restera inaccessible. « Dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini. Et la grande toile retournée à l'extrême gauche du tableau exerce là sa seconde fonction : obstinément invisible, elle empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards » (26).

Remarquons que jusqu'à présent l'analyse de Foucault peut s'appliquer à tout autoportrait où le peintre se représenterait peignant une toile dont ne pourrions voir que la tranche ou le dos. Mais par la présence du miroir et du reflet qu'il nous renvoie, *Les Ménines* est un tableau plus complexe.

- À côté des tableaux illisibles accrochés au fond de la pièce, un autre, situé « exactement en face des spectateurs », brille d'un éclat singulier. « Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. En dépit de son éloignement et de l'obscurité qui l'entoure. Mais ce n'est pas un tableau, c'est un miroir » (27).

- Le miroir ne reflète rien de ce qui se passe dans le même espace que lui : « ...ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard » (28).

- « Ce qui se reflète en lui, c'est ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer, le regard droit devant eux ; c'est donc ce qu'on pourrait voir si la toile se prolongeait vers l'avant, descendant plus bas, jusqu'à envelopper les personnages qui servent de modèles au peintre » (29). Et plus loin : « Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé... » (30).

Le miroir est donc le centre de la composition. Mais les choses ne sont évidemment pas aussi simples, car il est d'autres centres dans cette composition :

- Par sa position au milieu du groupe de personnages à l'avant-plan et sur la ligne médiane de la toile, l'infante est le « thème principal de la composition, l'objet même de cette peinture. (...) Comme pour le prouver et le souligner mieux encore, l'auteur a eu recours à une figure traditionnelle : à côté du personnage central, il en a placé un autre, agenouillé et qui le regarde. Comme le donateur en prière, comme l'Ange saluant la Vierge, une gouvernante à genoux tend les mains vers la princesse » (31).

- « Il y a donc deux centres qui peuvent organiser le tableau, selon que l'attention du spectateur papillote et s'attache ici ou là. (...) Dans le sens de la profondeur, la princesse se superpose au miroir ; dans celui de la hauteur, c'est le reflet qui se superpose au visage » (32).

- Mais « le véritable centre de la composition auquel le regard de l'infante et l'image dans le miroir sont finalement soumis » est encore ailleurs : c'est ce point extérieur au tableau, en deçà de son plan, où se trouvent à la fois le couple royal dont le miroir donne le reflet, le spectateur, et aussi le peintre lorsqu'il compose *Les Ménines*. « Ces trois fonctions 'regardantes' se confondent en un point extérieur au tableau : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation » (33).

Tout est maintenant en place pour dégager la conclusion recherchée, malgré une utilisation répétée du mot « peut-être » (34) :

- « C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit ».

- « Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique ». Par son invisibilité le sujet est éliidé, et « libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation ».

*Les Ménines* est donc une illustration de la représentation, non pas d'un motif particulier, mais du processus de représentation en général, tel que conçu à l'époque que Foucault appelle classique. Corollairement le tableau retrouve, en partie, sa position historique qui avait été laissée de côté dans l'analyse.

## L'après-Foucault

Voilà évidemment une analyse « qui décoiffe », en laissant de côté toute considération historique ou de théorie de l'art. Cette analyse, peu conventionnelle pour les historiens de l'art, avait été publiée dans un ouvrage adressé à des philosophes. Il a donc fallu quelques années avant qu'elle n'ait été repérée et suscité réactions et commentaires. Le livre de Foucault a été édité en traduction anglaise sous le titre *The Order of Things* au début des années 1970 à New York, et les premiers écrits influencés par Foucault sont dus à des auteurs américains qui publient dans les années 1970 et 1980 (35). En voici quelques exemples.

En 1975, dans un long article consacré aux influences que Velázquez a pu subir pour la composition des *Ménines* et au message que porte le tableau sur la noblesse de la peinture, **Madlyn Millner Kahr** montre dans un court paragraphe qu'elle a dû lire Foucault, bien qu'elle ne cite pas son nom, ou entendre parler de son analyse faisant intervenir le spectateur : « Le miroir dans le tableau apporte sa part de magie. Dans *Les Ménines* il attire l'attention du spectateur sur des événements qui se produisent 'en dehors du tableau' (la

présence du couple royal), ce qui à son tour introduit le spectateur dans le champ de l'image. Cet enchevêtrement de la réalité au sein de l'image et de la réalité en dehors de celle-ci produit une rupture baroque des limites du champ du tableau »<sup>(36)</sup>.

En 1980 le philosophe **John Searle** publie un article intitulé *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*. Pour Searle, qui cite Foucault et en fait son propre point de départ, la représentation picturale classique se caractérise par le fait que les objets sont représentés sous leur aspect visuel, c'est-à-dire que le point de vue du spectateur doit correspondre à celui du peintre au moment où il a peint son tableau. Le peintre se trouve donc en dehors du plan du tableau<sup>(37)</sup>. Il en déduit que ce tableau est paradoxal à deux égards :

1. Nous voyons le tableau non pas du point de vue de l'artiste mais de celui d'un autre spectateur qui se trouve aussi être le sujet du tableau<sup>(38)</sup>. Ce paradoxe s'approfondit lorsqu'on se demande ce que l'artiste peut bien peindre sur la toile dont nous voyons le dos. À première vue il est évident qu'il peint le couple royal de pied. Mais il y a une objection qui lui semble convaincante : la toile que l'on voit de dos est trop grande pour un tel portrait. Ses dimensions correspondent par contre au tableau des *Ménines*, c'est donc bien ce tableau-là qu'il est en train de peindre.
2. Le point de vue de l'artiste est impossible, puisqu'il n'est pas là où il aurait dû se trouver pour peindre cette scène<sup>(39)</sup>.

De plus le tableau est autoréférentiel : Velázquez peint un tableau représentant Velázquez peignant un tableau etc.<sup>(40)</sup> Comme l'exprime Hubert Damisch, « À en croire Searle, loin d'être la représentation de la représentation classique, *Les Ménines* constituerait un véritable défi lancé à la théorie de la représentation »<sup>(41)</sup>.

Quelques mois plus tard, **Joel Snyder et Ted Cohen** répondent à J. Searle dans la même revue : au niveau de la géométrie, il n'y a rien de paradoxal dans *Les Ménines*, et au contraire le tableau est à ce point de vue tout à fait orthodoxe<sup>(42)</sup>. Tant Foucault que Searle dans son sillage se sont trompés : le point de vue du spectateur n'est pas en face du miroir, mais en face du point de fuite où se rencontrent les parallèles normales au plan du tableau. Et ce point de fuite (comme on peut aisément le vérifier) se trouve à droite du miroir sur l'avant-bras de José Nieto, le personnage qui se profile dans l'encadrement de la porte du fond<sup>(43)</sup>. Par conséquent, comme le miroir est situé à gauche du spectateur, il doit refléter non pas ce qui se trouve exactement en face de lui, mais une portion de la toile à laquelle travaille Velázquez<sup>(44)</sup>.

L'année suivante, **Leo Steinberg** publie à son tour un bref essai sur *Les Ménines*. Dans son introduction, il explique que ce texte est basé sur une conférence qu'il aurait dû donner en 1965, mais qui avait été annulée suite à une panne générale d'électricité. Entre-temps est paru le texte de Foucault qui, avec d'autres essais qui ont suivi, pose *Les Ménines* en « énigme ontologique ou épistémologique »<sup>(45)</sup>. Son texte serait donc un mélange de considérations énoncées avant la parution de *Les mots et les choses*, et d'idées nettement influencées par le philosophe français.

De Foucault il garde l'idée que le spectateur est impliqué dans la scène, et que le centre focal de la représentation est multiple : la toile représentée à gauche, le point de fuite dans l'embrasement du fond, et le centre de la pièce où se trouve l'infante. De plus la composition est instable, car subordonnée à un autre centre, celui que regardent les personnages, à savoir le roi et la reine qui se trouvent à notre gauche, hors du tableau, et font face au miroir qui reflète leur image.

Mais cette position implique aussi que le reflet dans le miroir doit provenir de la toile que peint Velázquez (Steinberg pense prévenir l'objection qu'il n'était pas d'usage à la cour d'Espagne de représenter le couple royal réuni dans un même tableau, en prenant exemple du double portrait en buste de Charles-Quint et Isabelle de Portugal par le Titien et que nous connaissons par une copie présumée de Rubens<sup>(46)</sup>). Alonso Cano avait également réalisé vers 1658 un double portrait de Ferdinand et Isabelle<sup>(47)</sup>. Il s'agit cependant là d'exceptions à l'usage prévalant au XVII<sup>e</sup> siècle de représenter mari et femme, de pied ou en buste, sur deux toiles distinctes accrochées l'une à côté de l'autre.

Il en résulte une ambiguïté « élégante » : le miroir nous transmet le reflet du roi et de la reine à la fois à partir de leur représentation sur le tableau vu de dos et de la position où ils se trouvent en chair et en os. Et pourtant le reflet est unique. « Nous découvrons que le miroir sommaire de Velázquez fusionne deux choses distinctes : ce que le roi et la reine voient de leur position et ce que nous voyons de la nôtre – la réalité de l'être et sa représentation picturale – que le miroir révèle comme identiques, comme pour admettre que le chef-d'œuvre sur la toile reflète la vérité au-delà de la capacité de n'importe quel miroir. En ce sens, *Les Ménines* peut être interprété comme la célébration de la fidélité de l'art du peintre »<sup>(48)</sup>.

Dès lors *Les Ménines* ont définitivement acquis un caractère d'ambiguïté irréductible, de représentation impossible dans le respect des principes de la perspective linéaire et de la *mimesis*, et que pourtant il va falloir expliquer. Cette ambiguïté avait déjà été perçue par certains, bien avant l'analyse postmoderne du tableau, mais sans que cela ne débouche sur une description détaillée ou une tentative de résolution. Ainsi Enrique Lafuente Ferrari écrit en 1960 : « Un autre écrivain espagnol, également peintre, Buero Vallejo, m'a convaincu dans une conversation que la perspective des *Ménines* ne pouvait se résoudre géométriquement ! Pure visualité, pure apparence, cette réalité défie les commentaires. L'ultime secret d'une grande œuvre d'art demeure inexplicable »<sup>(49)</sup>.

Dans un article paru en 1983, **Svetlana Alpers** se demande pourquoi l'analyse la plus importante des *Ménines* n'est pas le fait d'historiens d'art mais bien d'un philosophe. Elle explique ensuite que le caractère insoluble du tableau provient du chevauchement de deux modes classiques et contradictoires de représentation : d'un côté le mode albertien, où l'artiste reproduit le monde qu'il voit devant lui, comme le verra le spectateur, et de l'autre le mode « prospectif » où l'image du monde se projette sur la toile comme au travers du dispositif optique d'une *camera oscura*, et préexiste indépendamment de la représentation par l'artiste. Image réelle et image virtuelle. L'un suppose la priorité du spectateur sur l'image, et l'autre suppose que le monde (le tableau) est antérieur à la présence du spectateur (et donc, paradoxalement, de son auteur)<sup>(50)</sup>.

D'autres pistes sont explorées.

**Snyder et Cohen** se posent la question de savoir si Velázquez n'aurait pas sciemment induit le spectateur en erreur en représentant la scène des *Ménines* dans une pièce qui ne serait pas de plan rectangulaire<sup>(51)</sup>. Ils admettent que « cette hypothèse ferait jouer à Velázquez le rôle d'un esprit moqueur pervers ou d'un idiot », et que même si elle devait être retenue, elle ne suffirait pas à expliquer la construction du tableau. L'hypothèse est abandonnée.

**George Kubler** croit avoir trouvé la solution en proclamant que l'image du couple royal n'est pas un reflet dans un miroir, mais une image peinte sur une petite toile, respectant l'inversion latérale produite par un miroir<sup>(52)</sup>. En l'absence de miroir, le rapport des regards ne s'établit plus qu'entre les personnages qui regardent le spectateur et le spectateur qui regarde la scène. Il n'y a plus de paradoxe<sup>(53)</sup>.

**Joel Snyder** publie un long article en 1985, dont l'objet principal est de donner au tableau le sens d'un « miroir des princes » (voir plus loin). Il examine à nouveau la question du point de fuite pour conclure que celui-ci ne devrait pas avoir l'importance qu'on lui donne.

« En regardant *Les Ménines* nous sommes pris, nous dit-on, dans une répétition sans fin, marchant sur un ruban de Möbius pictural, jouant un jeu vertigineux de changements de *topoi* – je suis d'abord ici, puis là, puis là-bas, puis de nouveau ici – changeant de personnalité, de sexe, de nombre ; je suis moi, je suis Velázquez, je suis le roi, je suis la reine, je suis le roi et la reine, je suis à nouveau moi. Ces analyses ne permettent pas de progresser en découpant le tableau en minuscules parcelles et en privilégiant l'un ou l'autre de ses sujets ou objets identifiables. Elles procèdent plutôt en plaçant la source de notre fascination pour le tableau dans un seul élément structurel, qui est, dans un sens important, invisible : sa perspective.

Cela me semble curieux : cela loge la puissance du chef-d'œuvre indéniable de Velázquez dans ses éléments structurels invisibles, et réduit donc les différents personnages et objets représentés (ainsi que leur mode de représentation) à une importance secondaire et presque accessoire »<sup>(54)</sup>.

Puis, après avoir argumenté sur plusieurs pages que Velázquez a respecté les règles de la perspective de façon tout à fait orthodoxe, Snyder en arrive à la conclusion qu'après tout : « l'étude de la structure perspective d'un tableau n'apporte généralement pas une aide terrible pour en comprendre la signification [et que] ce serait une grossière erreur de conclure que, parce que Velázquez avait la liberté artistique de prendre ses distances avec les règles de la géométrie et la loi de la réflexion, il n'aurait pas trouvé d'intérêt pictural à imaginer un schéma perspectif ingénieux destiné à produire des résultats picturaux spécifiques »<sup>(55)</sup>.

Rejetant l'idée que le tableau peut raisonnablement s'interpréter dans le cadre de « l'illusionnisme baroque »<sup>(56)</sup>, Snyder affirme encore plus loin que : « l'image du miroir – qui n'est après tout que la peinture d'un miroir reflétant une image – doit être vue comme le reflet de l'art de Velázquez et non comme une image dont la cause se trouve dans le monde physique [et que] l'on arrive à libérer *Les Ménines* de la domination d'une interprétation exclusivement naturaliste »<sup>(57)</sup>.

Enfin, dans une note de bas de page, Snyder admet que : « Je me suis abstenu de décrire un scénario pour ce tableau, surtout parce que je ne pense pas que la compréhension de l'action représentée soit d'une aide significative pour la compréhension du tableau. Mon interprétation des *Ménines* ne dépend pas d'un scénario particulier, elle dépend seulement de l'hypothèse que, quelles que soient les actions que le tableau est supposé représenter, elles sont familières au couple royal »<sup>(58)</sup>.

On ne peut mieux exprimer la perplexité des commentateurs du tableau, qui en arrivent à devoir écrire que Velázquez respecte les lois de la perspective, mais sans vraiment les respecter, tout en se disant qu'après tout cela n'a pas plus d'importance que le sens de la scène que Velázquez voulait représenter. Nous sommes ici prêts à entrer de plein pied dans le domaine de l'anachronisme, voire du contresens.

Au milieu des années 1980 le centre de gravité de l'interprétation des *Ménines* revient en Europe, avec des essais notamment du Suisse Victor Stoichita et des Français Hubert Damisch et Daniel Arasse.

En 1986, **Victor Stoichita** publie un essai qui analyse *Les Ménines* à la lumière des théories du portrait au XVII<sup>e</sup> siècle. Il commence ainsi : « On a prétendu que le thème central du tableau serait la représentation picturale en tant que telle. Comme 'représentation d'une représentation' il remet en question le sens de l'interprétation. Tout comme le rapide Achille ne rattrape jamais la tortue, l'interprétation du tableau reste une entreprise perpétuelle et sans conclusion finale. Lorsque l'on a décrit ce caractère métapictural du tableau et que l'on a désigné la *res interpretanda*, le sujet semble pour l'essentiel épuisé. Peut-il y avoir une compréhension au-delà de cela ? »<sup>(59)</sup>.

Et Stoichita de ne plus se préoccuper de l'interprétation postmoderne du tableau.

Sept ans plus tard il revient sur *Les Ménines* dans un chapitre de son ouvrage *L'instauration du tableau*, où le tableau est analysé dans la perspective des 'scénarios de production', c'est-à-dire des tableaux représentant à la fois le peintre et son œuvre, soit durant leur réalisation, soit après celle-ci. Pour Stoichita, « la difficulté des questions soulevées par *Las Meninas* dénote le 'caractère codé' et, en fin de compte, insoluble de la représentation »<sup>(60)</sup>.

Dans son ouvrage *Les origines de la perspective* publié en 1987, **Hubert Damisch** reprend largement à son compte l'analyse de Foucault et la défend contre les critiques venant des auteurs américains. « Foucault est parfaitement fondé à voir dans le miroir le 'centre' du tableau, mais son centre – comme je l'ai dit – *imaginaire*. (...) Si représentation il y a, en peinture, le dispositif des *Ménines* révèle qu'elle se constitue d'un écart calculé entre l'organisation géométrique du tableau et sa structure imaginaire. C'est là ce que n'ont pas vu les critiques de Foucault, dès lors qu'ils ont choisi de s'en tenir à une définition strictement optique et conventionnelle du paradigme perspectif »<sup>(61)</sup>.

Accessoirement, Damisch convoque Picasso et ses cinquante-huit études sur les *Ménines* réalisées en 1957, trois siècles après Velázquez<sup>(62)</sup>. Il n'est pas étonnant que Picasso, qui a souvent exploité le thème du peintre et de son

modèle, se soit senti inspiré par le tableau de Velázquez. Faire appel à Picasso pour comprendre les rapports qui s'établissent entre le miroir, la toile cachée et la porte du fond dans le tableau de Velázquez est certes intéressant pour voir comment un artiste du XX<sup>e</sup> siècle peut revisiter la question, mais ne semble que de peu d'utilité pour la compréhension de la démarche propre à Velázquez <sup>(63)</sup>.

Damisch accorde aussi une certaine importance à la présence de José Nieto, représenté dans l'embrasure de la porte, là où se trouve le point de fuite du tableau. Son nom complet est Don José Nieto y Velázquez. Il y a donc deux Velázquez dans le tableau qui se répondent de manière symétrique : l'un porte le nom par son père <sup>(64)</sup> et l'autre par sa mère, l'un est *apostador* du roi en charge des collections de peinture et l'autre est *apostador* de la reine en charge des collections de tapisserie, l'un voit la scène de face en la peignant et l'autre en a une vue d'ensemble par l'arrière, l'un tient un rideau et l'autre un pinceau, tous les deux dans un geste suspendu, l'un indique le reflet royal par son avant-bras et l'autre par la direction de sa palette <sup>(65)</sup>...

**Daniel Arasse**, dans son essai *L'œil du maître* paru en 2000 dans son recueil *On n'y voit rien*, relève que l'analyse de Foucault est anachronique, et cherche à « comprendre comment un tableau historiquement déterminé – réalisé dans telles et telles conditions matérielles et culturelles – a pu produire des effets imprévus, imprévisibles et même impensables pour son auteur et son destinataire » <sup>(66)</sup>.

On reviendra au chapitre suivant sur les interprétations d'Arasse quant à la signification historique du tableau.

En ce qui concerne sa composition et la présence du reflet dans le miroir, il n'y a pour lui aucun doute qu'aucun double portrait de Philippe IV et de la reine n'a jamais existé, et donc que la toile que Velázquez est en train de peindre n'est pas le portrait du couple royal. Le reflet ne provient donc pas de la toile en cours de réalisation. La localisation du point de fuite ne permet pas non plus que le reflet représenté dans *Les Ménines* soit celui du roi et de la reine présents physiquement devant le miroir. Conclusion : ce qui est peint à l'image d'un reflet dans un miroir ne peut pas en être un, mais ne peut être qu'un pseudo-reflet, « hommage au roi car il confirmait le roi dans sa *position absolue de monarque* » <sup>(67)</sup>. Cette idée du pseudo-reflet avait d'ailleurs déjà été exprimée, en d'autres termes, par Joel Snyder dans son article de 1985.

Il est pourtant évident que pour Velázquez et ses contemporains, son commanditaire royal en premier, la composition et la réalisation des *Ménines* devaient être conformes aux théories et aux conventions picturales du XVII<sup>e</sup> siècle, même si Picasso a pu un moment s'amuser à travailler et à déstructurer à sa façon la construction de Velázquez.

« Rupture baroque des limites du champ du tableau », « défi à la théorie de la représentation », « paradoxes de la représentation picturale », « composition instable », « chevauchement de modes contradictoires de représentation », « centre imaginaire », « pseudo-reflet », quand on ne met pas carrément en doute, ne fût-ce que brièvement, l'intégrité mentale de Velázquez : des trésors d'imagination et d'érudition ont été déployés pour donner aux *Ménines* un sens, une logique, une unité de conception qui nous semblent maintenant perdus et qui pourtant ne pouvaient, à l'origine, qu'avoir existé.

## Les sources d'inspiration et les interprétations de fond des *Ménines*

### Les sources iconographiques

Il est reconnu depuis longtemps que Velázquez a puisé dans sa connaissance des chefs-d'œuvre plus anciens pour composer certaines de ses propres œuvres. Il était bien placé pour cela en tant que responsable (on dirait aujourd'hui conservateur) des collections du roi et donc aussi de ses nombreuses acquisitions. De plus, ses deux voyages en Italie, en 1629-31 et en 1649-1651 lui ont donné une connaissance directe des tendances artistiques du pays qui était encore à l'avant-garde de la création picturale.

Diego Angulo Iñiguez a relevé pour plusieurs tableaux de Velázquez des similitudes de composition avec des œuvres antérieures. Par exemple il rapproche *La Reddition de Breda* d'une gravure de Bernard Salomon représentant la rencontre d'Abraham et Melchisédech, *La forge de Vulcain* du *Saint Maurice* du Greco, d'autres tableaux encore de gravures de Dürer <sup>(68)</sup>. L'exemple le plus frappant, et sans doute le plus connu, repris par Charles de Tolnay qui cite Diego Angulo <sup>(69)</sup>, est celui du tableau des *Fileuses* (*Las Hilanderas*) peint en 1644-1646. Les personnages à l'avant-plan sont directement inspirés d'*Ignudi* peints par Michel-Ange au plafond de la Chapelle Sixtine. Diego Angulo, étudiant ainsi dix tableaux de Velázquez, ne parle cependant pas des *Ménines* dans son ouvrage. N'avait-il pas de trouvé de modèle dont aurait pu s'inspirer le peintre comme pour d'autres de ses réalisations ?

D'autres auteurs en trouveront, ou penseront en trouver, par la suite.

Il y a presque unanimité pour voir dans *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck un précurseur du miroir des *Ménines*. Ce tableau faisait partie des collections royales et Velázquez y avait donc directement accès. Mais alors que Van Eyck utilise le miroir comme témoin pictural de sa propre présence auprès des époux, Velázquez retourne la proposition, et le miroir n'est plus le témoignage de la présence du peintre, mais bien du commanditaire du tableau, qui lui se trouve hors champ.

D'autres œuvres et d'autres artistes sont ensuite convoqués par l'un ou l'autre commentateur :

- Pour le motif de la porte du fond ouverte sur un espace éclairé, et pour l'impression de profondeur de la pièce, Carl Justi rapproche l'œuvre de Velázquez de celle de son contemporain hollandais Pieter de Hooch <sup>(70)</sup>. Mais Velázquez pouvait-il connaître de Hooch ?
- La succession de fenêtres s'ouvrant sur le mur de côté amène J.A. Emmens à penser que Velázquez se serait inspiré de gravures d'Abraham Bosse, particulièrement de la représentation de l'atelier du sculpteur, datée de 1642 <sup>(71)</sup> et qui représente un atelier éclairé par trois fenêtres alignées sur un même mur vu de côté <sup>(72)</sup>.
- À peine plus convaincante serait l'enluminure peinte par Hans Mielich vers 1565, représentant Roland de Lassus et ses musiciens en concert à la cour d'Albert V de Bavière,





Hans MIELICH, *Roland de Lassus et ses musiciens*, enluminure, vers 1565.

mentionnée par G. Kubler<sup>(73)</sup>. La similitude avec le décor des *Ménines* ne se limite plus aux fenêtres du mur latéral. Non seulement l'enluminure montre aussi une porte ouverte dans le fond de la salle, mais son sujet est une performance musicale mettant le compositeur en valeur en présence du souverain, tout comme Velázquez s'est mis en valeur en présence du couple royal dans *Les Ménines*. Mais Kubler a sans doute raison d'ajouter que l'on ne peut prouver que Velázquez a pu avoir connaissance d'un manuscrit conservé dans la bibliothèque des princes de Bavière, et dont on ne connaît ni copie ni reproduction gravée. Mielich et Velázquez se seraient-ils donc inspirés d'une source iconographique commune<sup>(74)</sup>?

Plus simplement, on pourrait plutôt voir dans ces ressemblances une similitude évidente de conception architecturale chez les architectes bâtisseurs de palais.

- Madlyn Millner Kahr<sup>(75)</sup>, et d'autres auteurs à sa suite, mettent *Les Ménines* en rapport avec la tradition des tableaux de *Cabinets d'amateurs* réalisés aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles par des peintres anversois tels que Frans Francken père et fils, Willem van Haecht, et plus particulièrement David

Teniers le Jeune, dont *L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de peintures à Bruxelles*, de 1647 avait été offert à Philippe IV avant 1653, donc avant la réalisation des *Ménines*. Les analogies sont multiples : cadres accrochés au mur, porte ouverte dans le fond de la pièce, présence du souverain (ici l'archiduc, gouverneur des Flandres) et de l'artiste. De plus Teniers, comme Velázquez et Rubens, ambitionnait l'anoblissement par le roi d'Espagne, qui aurait constitué la reconnaissance suprême de la noblesse de l'art de la peinture. Mais la ressemblance s'arrête là, les *Ménines* ne sont pas l'illustration d'un cabinet d'amateur, les tableaux qui décoraient l'atelier de Velázquez n'y sont ni exposés comme dans un cabinet d'amateur, ni mis ostensiblement en valeur. Ils sont au contraire plongés dans la pénombre qui rend leur identification impossible à première vue.

Victor Stoichita a placé pour sa part *Les Ménines* dans la perspective des autoportraits, de « l'autothématisation auctoriale », où le peintre n'est pas seulement objet de la représentation, mais est représenté en sujet agissant, « instance opérante à la première personne »<sup>(76)</sup>. *Les Ménines* se situent dans une lignée de tableaux tels que *Le peintre dans l'atelier* de Rembrandt (1628, Boston Museum of Fine Arts), la *Scène d'atelier* de Jan Miense Molenaer (1631, Berlin, Gemäldegalerie), l'*Autoportrait* de Johannes Gumpff (1646), ou encore *L'art de la peinture* de Vermeer (1665, Vienne, Kunsthistorisches Museum).



David TENIERS LE JEUNE, *L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de peintures à Bruxelles*, 1647, Madrid, Musée du Prado.

Mais pour intéressants que puissent être ces rapprochements, en ce sens qu'ils démontrent que l'idée de la dissociation du peintre opérant et du peintre modèle était largement mise en œuvre au XVII<sup>e</sup> siècle, ils ne suffisent pas pour retrouver le sens du tableau de Velázquez et en comprendre la construction.

La recherche de sources picturales qu'aurait pu utiliser Velázquez pour *Les Ménines* ou qui l'auraient influencé atteint rapidement ses limites. Même si les thèmes du miroir et de l'autoportrait avaient déjà été exploités par d'autres peintres avant lui, ce ne sont là que des éléments de la composition des *Ménines*, et aucun précédent ne peut rendre compte globalement de l'originalité de l'œuvre de Velázquez.

## Les sources théoriques

On sait par les inventaires réalisés après sa mort que Velázquez avait une collection importante – plus de 160 volumes, a-t-on relevé – d'ouvrages théoriques consacrés à la peinture et aux arts, ainsi que des traités de géométrie, d'arithmétique, d'astronomie, d'architecture, etc. Son beau-père, Francisco Pacheco était lui-même érudit, et avait écrit un traité, *L'art de la peinture*, qui reprenait les idées de théoriciens italiens comme Lomazzo et Zuccaro. Velázquez partageait pleinement l'idée que l'artiste accompli devait aussi être un homme de savoir, initié à la poésie comme à la mathématique, condition d'ailleurs nécessaire pour que l'artiste puisse se différencier du statut d'artisan et se réclamer de la noblesse de l'art.

V. Stoichita insiste particulièrement sur l'influence qu'auraient eue les théoriciens du maniérisme, particulièrement Zuccaro, sur la symbolique du miroir dans la peinture de Velázquez (77).

### *Les Ménines* comme apologie de l'art de peindre

Le débat sur la reconnaissance de la noblesse de la peinture et de la sculpture, arts libéraux et non arts mécaniques, pratiques intellectuelles à l'égal de la poésie et des mathématiques, avait été réglé à l'avantage des artistes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle en Italie. Il n'en était pas de même en Espagne, où au début du XVII<sup>e</sup> siècle les peintres sont encore considérés comme des artisans pratiquant un métier manuel et vendant une marchandise qui doit payer l'impôt, *l'alcabala*. Ceci irritait évidemment les peintres, particulièrement ceux qui avaient voyagé ou travaillé en Italie, qui luttèrent pour la reconnaissance de la peinture comme art noble. Ils eurent gain de cause en 1638 par un jugement du Tribunal qui exemptait les peintres de l'impôt. Mais il fallut encore des années avant que la peinture ne soit largement reconnue comme art libéral, donc noble (78).

C'est dans ce contexte que Francisco Pacheco, qui fut le maître de Velázquez avant de devenir son beau-père, écrit son traité *L'Art de la peinture* où il reprend les anciens arguments des théoriciens italiens depuis Leonardo sur les justifications de la noblesse de la peinture et de la supériorité de celle-ci sur la sculpture (79). Pacheco meurt en 1644 et n'a donc pas pu voir *Les Ménines*, réalisées en 1656.

L'aspiration générale des artistes à la reconnaissance de la noblesse de leur art se double, chez les plus grands, de l'aspiration à l'anoblissement personnel, à l'instar du Titien anobli et nommé chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or par Charles-Quint en 1533 (80). Ce fut notamment l'ambition de Rubens, de David Teniers le Jeune et de Velázquez. Tous trois y parvinrent d'ailleurs. Pour José Ortega y Gasset, l'anoblissement fut le but de Velázquez depuis sa jeunesse (81). Ses dons exceptionnels et les circonstances qui l'amènèrent à entrer au service d'un jeune roi amateur d'art et d'en devenir l'intime lui permirent de réaliser cette ambition à la fin de sa vie. En 1658, Philippe IV accepte sa nomination dans l'Ordre de Santiago, l'un des ordres de chevalerie les plus prestigieux en Espagne. Cela ne va pas sans une certaine réticence de la part de quelques membres de l'ordre. Une enquête est entreprise sur les origines du peintre qui doit également prouver qu'il n'a pas exercé son art pour assurer sa subsistance comme un artisan. En 1659 le roi ordonna, avec l'appui du pape Innocent X, la fin de l'enquête et Velázquez put enfin mettre la touche finale aux *Ménines* en ajoutant le signe de l'Ordre de Santiago à son autoportrait (82).

De toute évidence *Les Ménines* traduit la volonté de Velázquez d'illustrer la noblesse de son art. Debout derrière son chevalet, la tête légèrement inclinée, tenant son pinceau en suspens, il est comme figé, immobile, au milieu d'un groupe de personnages dont le mouvement est capturé comme dans un instantané. Comme l'écrit Charles de Tolnay, Velázquez choisit de se représenter non pas au moment de l'exécution matérielle du tableau, mais au moment de l'inspiration, se concentrant sur ses émotions et ses pensées intimes (83). *La pittura è cosa mentale*, art libéral plutôt qu'art mécanique, qui ne peut se développer que parce qu'un *disegno interno* précède le *disegno esterno*, parce que la conception doit précéder la réalisation, et que par là le peintre, en démiurge, peut recréer le monde qui est en lui. En gommant de son portrait les rides qu'il pouvait avoir à l'âge de 57 ans, Velázquez s'octroie aussi une sorte d'intemporalité. C'est tant Diego Velázquez que l'archétype du peintre qu'il nous présente. Il n'y a guère de dissension entre les historiens d'art sur cette lecture des *Ménines*. Mais cela ne rend pas encore compte de la totalité de la signification du tableau.

Dans *Les Ménines*, les tableaux accrochés au mur du fond sont trop sombres pour être identifiables à la simple vue. Palomino rapporte déjà qu'il s'agit de sujets tirés des *Métamorphoses* d'Ovide par Rubens. En fait les inventaires de l'Alcázar de 1666 et de 1686 ont permis de les identifier comme étant des copies par Juan del Mazo de *Pallas et Arachné* de Rubens et *Apollon et Marsyas* de Jordaens. Ces copies sont encore conservées au Prado, de même que l'original de Jordaens, tandis que l'original de Rubens est perdu (84). Ch. De Tolnay voit aussi dans ces tableaux une exaltation de la dignité de l'artiste, et ce ne serait donc pas par hasard que Velázquez les fait figurer dans *Les Ménines*. Arachné avait porté un défi à Pallas pour la confection de la plus belle tapisserie, et fut punie de son insolence en étant transformée en araignée, tandis que le satyre Marsyas avait défié Apollon à la flûte, et fut condamné par le dieu à être écorché vif. Ainsi est illustré le contraste entre art noble et artisanat, entre *disegno interno* et *disegno esterno*, entre divin et mortel (85).

## Les Ménines et le « miroir des princes »

J.A. Emmens propose en 1961 une nouvelle interprétation des *Ménines*, qu'il place dans la tradition médiévale des « miroirs des princes », ces traités qui proposaient au roi ou au prince un ensemble de préceptes et de conseils destinés à les guider dans l'art du « bon gouvernement », et donnaient donc, comme réfléchi dans un miroir, une image du « bon souverain ». Emmens se rapporte plus particulièrement au *Idea de un principe politico cristiano* de Diego Saavedra Fajardo, paru à Madrid en 1640, ouvrage moral et philosophique complété de plusieurs emblèmes, gravures portant un titre au sens souvent occulte.

Le reflet du couple royal dans le miroir serait alors pour l'infante une leçon à suivre, une invitation à imiter plus tard la prudence du roi. Le miroir est en effet l'attribut de Prudentia, l'allégorie de la prudence, qui est aussi la principale qualité d'un roi [Philippe II n'avait-il pas été surnommé *El Prudente* ? <sup>(86)</sup>].

La Prudence, poursuit Emmens, a une nature triple : « Elle est la Mémoire (*Memoria*), qui rappelle le passé, l'Intelligence (*Intelligentia*), qui comprend le présent, et la Prévoyance (*Providentia*), qui prévoit les possibilités de l'avenir. Il n'est pas impossible – mais ceci n'est qu'une suggestion – que cette 'trinité' soit symbolisée par la mise en scène des personnages des *Ménines*. Dans ce cas Velázquez, peignant les portraits du Roi et de la Reine, représenterait la *Memoria*, tandis que la Princesse placée entre deux Ménines symboliserait le Présent, qu'il s'agit de comprendre. Quant aux personnages disposés en rangées successives du côté droit du tableau, ils pourraient représenter les possibilités de l'avenir, dans lesquelles il faut opérer un choix : soit la Folie, représentée par les bouffons, soit la Sagesse, représentée par la dame d'honneur et le courtisan » <sup>(87)</sup>.

Emmens analyse sur le même mode d'autres détails iconographiques du tableau : la princesse et les ménines figurant les trois Grâces, le chien, José Nieto, etc. Mais il est apparemment peu convaincu lui-même de ces interprétations symboliques, qui n'ont d'ailleurs guère eu de suite dans la littérature consacrée aux *Ménines*.

Le thème du miroir des princes est cependant repris en 1985 par J. Snyder <sup>(88)</sup> : « Le miroir dans *Les Ménines* est le miroir de la majesté : c'est une image exemplaire de Philippe IV et de Marie-Anne, une image dont la contrepartie *ne peut pas* être vue dans les personnes du roi et de la reine. C'est une image de caractère, de disposition d'esprit, de pensée, une image dont la source est dans l'imagination et dont la cause réside dans l'art » <sup>(89)</sup>.

Ne pouvant réconcilier la source du reflet et la perspective géométrique du tableau (voir plus haut), Snyder nous dit qu'il faut donc voir dans *Les Ménines* une représentation libérée des contraintes « naturalistes », dont le message profond apparaît en se détachant d'une lecture littérale de l'œuvre et en recherchant l'idée. Et cette idée, c'est que : « En un sens, *Les Ménines* sont l'équivalent peint d'un manuel pour l'éducation de la princesse – un miroir de la princesse » <sup>(90)</sup>.

## Les Ménines et le « double corps du roi »

Victor Stoichita interprète *Les Ménines* sur base de considérations théoriques sur l'art du portrait royal en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle.

Se référant, entre autres, aux écrits de Carducho (1633) et de Paleotti, qui eux-mêmes suivent saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, il revient sur la distinction entre *aequalitas* (représentation palpable et à l'échelle du sujet), *imago* (image virtuelle, comme le reflet d'un miroir), *similitudo* (représentation à échelle réduite, proportionnelle) <sup>(91)</sup>. Le double portrait de pied que semble réaliser Velázquez a donc le caractère d'*aequalitas*, et le reflet dans le miroir celui d'*imago*.

Sainte Thérèse d'Avila (1515-1581), dont les expériences visionnaires ont longtemps imprégné la culture espagnole, distinguait pour sa part l'image (le portrait) et l'apparition (le modèle vivant). Selon Stoichita, cela se traduit pour la théorie de l'art en une distinction entre les portraits de pied, grandeur nature, dont l'*aequalitas* partage les propriétés d'une vision d'apparition, et les portraits à échelle réduite, particulièrement en buste, qui peuvent être désignés comme *imago* <sup>(92)</sup>.

En tant que peintre du roi puis d'*aposentador*, Velázquez a la responsabilité de veiller à ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'image publique » du roi. Depuis Titien, le portrait de pied, pratiquement réservé à la famille royale, correspond à la représentation officielle de la majesté royale, traitée à la manière d'une apparition intemporelle, tandis que les portraits de buste ont un caractère privé. En accord avec la théorie médiévale des deux corps du roi <sup>(93)</sup>, le premier doit représenter le roi comme un être divin sur lequel le temps n'a pas de prise, tandis que les seconds le représentent dans son humanité corporelle et psychologique <sup>(94)</sup>.

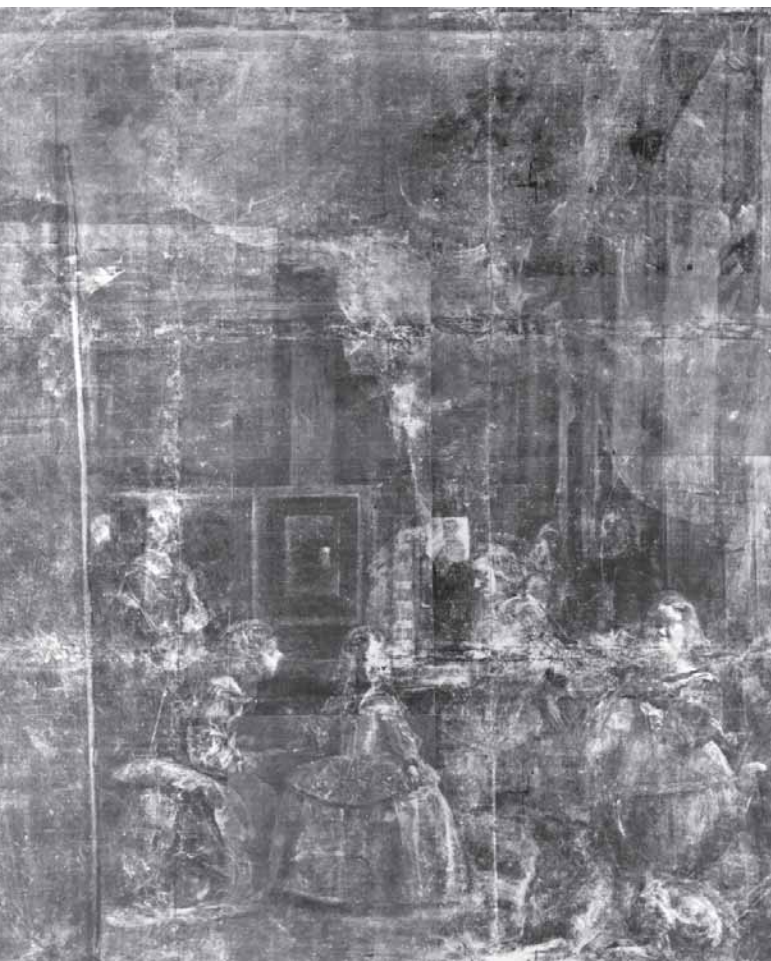
Avec *Les Ménines*, Velázquez réalise la synthèse des problèmes picturaux liés à l'image royale. L'image du couple royal dans le miroir a valeur d'épiphanie, d'apparition. Le reflet transforme le portrait officiel, de pied, que Velázquez est en train de réaliser en un portrait de buste, donc de caractère privé. L'*aequalitas* se transforme ainsi en *imago*, le portrait intemporel en image ancrée dans son temps.

Cependant, comme le double portrait officiel n'a jamais été peint par Velázquez, Stoichita veut voir *Les Ménines* comme la mise en scène de ce concept dans un environnement privé et intime <sup>(95)</sup>.

## L'interprétation « dynastique » des Ménines

Dans son essai de 2000, Daniel Arasse attire l'attention sur ce qu'il appelle « l'interprétation dynastique » des *Ménines*, proposée par Manuela Mena Marqués, conservatrice du Prado. <sup>(96)</sup>

M. Mena Marqués part d'une interprétation de la radiographie des *Ménines*, où elle pense distinguer entre les doigts de la naine Maribárbola, sous la forme « d'un scintillement, d'un éclat à peine suggéré » <sup>(97)</sup>, la trace d'un anneau qui aurait été ultérieurement effacé par Velázquez. Le chien et l'anneau auraient donc clairement valeur de symbole de la fidélité et de l'obéissance. Obéissance, bien sûr, au roi puis à la reine, dont



Radiographie X des *Ménines*.

l'image est reflétée par le miroir, et qui veillent amoureusement avec Maribárbola sur l'infante.

Mais ce n'est pas tout. Du côté gauche du tableau, là où se trouvent Velázquez et la toile vue de dos, la radiographie montrerait qu'il y avait à l'origine un personnage plus jeune « dont les traits ne sont évidemment pas ceux de Velázquez ». On devinerait aussi une tenture rouge, ainsi qu'une table avec un vase de fleurs et une nappe rouge, comme on les voit souvent dans les tableaux officiels de la famille royale<sup>(98)</sup>. De plus, M. Mena Marqués pense aussi voir au centre de la radiographie que dans une première version l'infante rejette le rafraîchissement qui lui est offert, plutôt que de l'accepter comme nous le voyons maintenant.

L'explication des changements apportés par Velázquez serait historique. Depuis longtemps le roi Philippe IV avait l'intention de marier l'une de ses filles au roi de France, mais sans se résigner à décider si ce serait l'infante Maria Teresa (née en 1638, fille d'Elisabeth de Bourbon) ou l'infante Margarita (née en 1651, fille de Marie-Anne d'Autriche). Il n'aurait pris sa décision qu'en 1656 : Maria Teresa épouserait Louis XIV (ce mariage ne fut définitivement conclu qu'en 1659). En l'absence d'héritier mâle depuis le décès de l'infant Baltasar Carlos, Margarita devient alors héritière officielle du trône

d'Espagne. Dans ce contexte, la première version du tableau des *Ménines*, sans Velázquez et sa croix de l'Ordre de Santiago, aurait eu pour fonction première de présenter la nouvelle héritière de la couronne. Les grandes dimensions de la toile l'apparentent aux grandes réalisations de Velázquez, comme *La Reddition de Breda* et le portrait équestre du Philippe IV, accrochées dans les parties plus officielles du palais. Le geste de l'infante refusant l'eau présentée par une ménine serait ainsi un geste noble, démontrant la volonté de fer de la future reine<sup>(99)</sup>.

Mais en 1657 naît un petit frère, l'infant Felipe Próspero, le nouvel héritier. Le tableau de Velázquez perd son sens premier, et doit être décroché des salons officiels du palais. En 1659, Velázquez est fait chevalier de l'Ordre de Santiago. Il obtient de retravailler le tableau, efface le décorum officiel de la table nappée de rouge et des tentures, y substitue son propre autoportrait, et l'infante déchargée de son statut d'héritière peut enfin accepter le verre d'eau qui lui est offert. Le tableau intègre alors les appartements privés du roi, comme portrait de famille.

On avait déjà, depuis Foucault, perdu l'unité topologique de la composition. On perd maintenant aussi son unité temporelle.

Comme on peut le voir à la figure 4, l'interprétation de cette image en RX est très délicate, et il est facile de se convaincre que l'on y a trouvé ce que l'on veut y chercher. G. Kubler, quant à lui, pensait avoir vu dans une radiographie plus ancienne cinq personnages supplémentaires, trois femmes et deux hommes<sup>(100)</sup>. J'avoue pour ma part n'y avoir pas distingué grand-chose, mais je n'ai pas eu accès aux clichés originaux. Si l'on accepte l'idée que les moyens techniques actuels permettent effectivement de supposer qu'il y a bien eu une première version différente du tableau, ces moyens restent cependant insuffisants pour déterminer combien de temps a pu s'écouler entre une première version et la version finale. Corrections immédiates ou reprise tardive du tableau ?

## Le *conchetto* courtisan et l'interprétation métaphysique

Daniel Arasse repart de l'analyse de Foucault, mais veut la replacer dans son contexte historique dont Foucault avait fait abstraction. « Tu voudrais comprendre comment un tableau historiquement déterminé – réalisé et regardé dans telles et telles conditions matérielles et culturelles – a pu produire des effets imprévus, imprévisibles et même impensables pour son auteur et ses destinataires. Ce que tu voudrais, c'est comprendre comment ce tableau a pu susciter ces effets 'anachroniques' sans contredire ce que tu peux savoir ou reconstituer des conditions dans lesquelles il a été conçu »<sup>(101)</sup>.

Tout en faisant partiellement ou totalement siennes certaines conclusions d'auteurs antérieurs (le « centre imaginaire » de Damisch, le « double corps du roi », l'apologie de la noblesse de la peinture, l'interprétation dynastique proposée par M. Mena Marqués...), Arasse ajoute à l'interprétation de Foucault deux éléments originaux.

Au premier niveau, et pour simplifier, le pseudo-reflet du couple royal résulte d'un *conchetto* courtisan, d'un hommage

de Velázquez à la personne du roi, « confirmé dans sa position absolue de monarque ». « Au travers de ce miroir, le roi est l'omnivoyant puisque les regards qui sortent du tableau sont censés être tournés vers lui, qui les regarde à la fois depuis son bureau d'été et du fond du tableau. À ton avis, comme *conchetto* courtisan, il était difficile de faire mieux »<sup>(102)</sup>.

De plus, le point de fuite se trouve à la hauteur du visage du roi, « à l'horizon du roi », et d'aucun autre personnage, mais aussi, par définition, à la hauteur du spectateur. « C'est par rapport à lui seul [le roi] que se noue cette continuité entre l'espace représenté et l'espace d'où l'œuvre est regardée »<sup>(103)</sup>.

Par ailleurs Arasse rapproche *Les Ménines* de la *Critique de la raison pure* de Kant : « Kant se fixait pour objectif, à partir de l'analyse des conditions de possibilité de la connaissance, de 'prendre l'objet' dans deux sens ('comme phénomène et comme chose en soi') pour fonder une Métaphysique 'bien établie en tant que science'. Velázquez, lui, grand peintre courtisan, 'prend' le roi comme phénomène (sous l'espèce de sa 'famille') et comme 'chose en soi', insaisissable dans le visible. Il fonde ainsi, dans son tableau, la métaphysique de la royauté »<sup>(104)</sup>.

Et pour conclure : « Velázquez s'est comporté en véritable apprenti sorcier de la peinture : il a construit sa représentation sur un 'objet' (le roi et la reine) qui, tout en étant à l'origine de la représentation, n'y est pas 'donné' visiblement – sinon sous la forme du reflet d'une présence aussi insaisissable qu'originelle. Tu comprends mieux maintenant comment Luca Giordano a pu qualifier *Le Tableau de la Famille* de 'théologie de la peinture'. Il aurait aussi pu dire qu'il en manifestait la métaphysique. *Le Tableau de la Famille*, devenu *Les Ménines*, démontre que le peintre n'a pas besoin d'être intellectuel pour penser. Tout se passe comme si, là, c'était le tableau qui produisait visuellement du sens, indépendamment et au-delà des idées que le peintre et son commanditaire pouvaient s'en faire – et longtemps après leur disparition. C'est sans doute ça aussi, un chef-d'œuvre »<sup>(105)</sup>.

Le texte d'Arasse est riche. Il passe en revue de nombreuses hypothèses et témoigne d'une longue méditation sur le tableau de Velázquez. Mais en faire un philosophe des Lumières avant la lettre, même si c'est par son geste d'artiste plutôt que par la pensée écrite, lui qui était au service d'un roi très-catholique au pays de l'Inquisition, c'est aussi verser dans l'anachronisme (quoique Arasse s'en défende). Et bien que Velázquez n'ait pas laissé de traité sur la peinture, en faire l'opposé d'un intellectuel n'est sans doute pas non plus lui rendre justice.

On a aussi tenté à plusieurs reprises de reconstituer la géométrie de la scène représentée par Velázquez, avec des moyens graphiques ou informatiques<sup>(106)</sup>, mais sans vraiment résoudre le problème perspectif.

On n'insistera pas non plus sur les interprétations fantaisistes à caractère ésotérique ou kabbalistique. Le lecteur intéressé pourra en trouver un certain nombre sur Internet.

## L'unité retrouvée ?

Les analyses traditionnelles divergent sur l'objet de la représentation, la critique postmoderne en a montré le caractère ambigu, sinon paradoxal. Des interprétations ingénieuses ont été présentées, qui tentent de donner un sens allégorique ou symbolique à ce qui est difficile à résoudre au premier degré. On sent bien que, quelque part, il nous manque encore quelque chose, un complément d'explication ou d'interprétation qui pourrait nous satisfaire complètement. Déjà en 1978, et apparemment sans même avoir encore eu vent de l'analyse de Foucault, Jonathan Brown a écrit que « Face à une telle situation et en l'absence de travaux réellement concluants, force nous est de reconnaître qu'aucune interprétation ne saurait répondre à elle seule de manière satisfaisante à chaque point de vue. Le tableau des *Ménines*, comme toute œuvre majeure, se renouvelle au fil du temps au lieu de s'appauvrir, et de ce fait demeure éternellement vivant. Par là même, chaque génération se doit de relever le défi d'une interprétation, lié à ce processus de régénération permanente »<sup>(107)</sup>.

Cette opinion était vraie il y a trente ans, elle l'est encore aujourd'hui.

## Principes de base

Avant de proposer ici une nouvelle explication du tableau, dont le point de départ sera l'analyse de Michel Thévoz, il nous faut poser quelques principes de base auxquels il est indispensable que cette explication satisfasse, faute de quoi elle resterait encore insuffisante.

### 1. Velázquez soumet au roi ses idées sur la représentation de la famille royale avant de les réaliser sur la toile.

Philippe IV est amateur et connaisseur de peinture et d'art en général. Dans sa jeunesse, il a appris la pratique de la peinture sous la direction du peintre Fray Juan Bautista Maino. Mécène, il a augmenté considérablement les collections de peinture du palais, on cite le chiffre de plus de 800 tableaux acquis sous son règne. Il faut également apporter à son crédit qu'il a très tôt reconnu le talent de Velázquez et l'a appelé à son service quand il n'était encore âgé que de 24 ans.

Velázquez est peintre du roi depuis 1623. Il a gravi tous les échelons du service du palais, jusqu'à la nomination d'*apostador*, fonction noble qui en fait un proche, voire un ami, du roi. Il est vraisemblable que, comme le rapporte Palomino, Philippe IV soit souvent allé dans l'atelier de Velázquez pour voir le peintre travailler, discuter de peinture ou de tout autre sujet lié à la fonction d'*apostador*.

Cette sorte d'intimité artistique entre le peintre et son maître ne signifie cependant pas que Velázquez avait pleine liberté pour composer à sa guise les tableaux qui représentaient le roi et les membres de sa famille. Il y avait un protocole très strict qui présidait à la réalisation des tableaux officiels. Jonathan Brown, qui se réfère à des recherches de Juan Miguel Serrera<sup>(108)</sup>, le décrit ainsi : « La formule du portrait de

cour chez les Habsbourgs se caractérise par la figure grandeur nature, montrée en entier ou de trois quarts. Au fond sont représentées des fenêtres, des tentures ou des colonnes. Près du personnage on voit une table, un fauteuil ou un chien. On recouvre généralement la table d'une nappe de velours, souvent rougeâtre, sur laquelle, si le portrait est celui d'un homme, reposent une épée, un bâton de commandement ou des gants ; si le sujet est une femme, elle tient dans les mains un missel, un foulard ou des gants. Ces éléments peuvent être combinés de diverses manières, mais ce sont les composants indispensables du portrait des Habsbourgs. Une autre exigence fondamentale est la ressemblance. Les Habsbourgs espagnols comprenaient le portrait comme une façon de refléter la physionomie du sujet, pas de la déguiser ou de l'améliorer. Par conséquent aucun appareil allégorique ou symbolique compliqué ne s'étale dans les portraits peints pour la cour espagnole. L'image du roi est l'image de la majesté royale, et cela ne demandait pas plus de commentaire »<sup>(109)</sup>.

Il n'est donc guère vraisemblable que Velázquez ait pu peindre pour le roi une composition aussi radicalement différente de la pratique du portrait officiel sans avoir d'abord exposé et expliqué au roi les tenants et aboutissants de son *conchetto*.

## 2. Velázquez connaît et applique les principes de la perspective linéaire.

Velázquez était un peintre érudit. Il avait été formé dans l'atelier de Francisco Pacheco, peintre sévillan généralement considéré comme assez médiocre, mais aussi théoricien de la peinture, comme déjà mentionné. L'inventaire des biens de Velázquez, réalisé après sa mort, nous informe qu'il possédait une bibliothèque considérable avec non seulement des traités sur la peinture et la perspective, mais aussi des ouvrages de géométrie, d'astronomie, etc. Mais Velázquez n'était pas seul à avoir été formé à l'application de la perspective linéaire, c'était aussi le cas de Philippe IV. Et il n'est pas douteux qu'ils aient été tous deux bien conscients de l'écart apparent entre la composition des *Ménines* et l'application « orthodoxe » de la perspective linéaire. Pour que Velázquez produise un tel tableau de la famille royale, il a donc fallu qu'il explique au roi en quoi le tableau restait acceptable par rapport aux principes de la perspective linéaire et à la théorie de la peinture, et que le roi ait marqué son accord.

## 3. Les *Ménines* est un tableau destiné à l'usage privé du roi.

Laissons provisoirement de côté l'hypothèse de M. Mena Marqués, selon laquelle le caractère privé du tableau ne lui a été donné que par d'importantes modifications apportées par Velázquez à un tableau tout à fait officiel trois ans après sa première réalisation. On y reviendra par la suite.

Les raisons de croire que d'emblée le tableau a été conçu comme une œuvre destinée à la contemplation exclusive du roi et de ses proches sont d'ordre historique, historiographique et iconographique.

D'abord, Palomino nous rapporte que *Les Ménines* a été accroché dans les appartements du roi, dans son bureau<sup>(110)</sup>, qui sera identifié comme le « bureau d'été ». Certains auteurs décrivent cette pièce comme une chambre d'audience, donc à caractère officiel<sup>(111)</sup>. Francisco Calvo Serraller nous en parle

avec plus de détails dans son ouvrage sur *Les Ménines* : « Le tableau fut installé dans la *pieza del despacho*, lieu intime et privilégié du monarque, qu'avec raison Carmelo Lisón a qualifié d'authentique sanctuaire, situé à côté de sa chambre et auquel lui seul a accès, outre le personnel de service, les nonces et cardinaux, les vice-rois et présidents du Conseil d'État. Lisón a étudié l'étiquette et le protocole, et reconstruit la hiérarchie d'accès, la fonction et l'étiquette correspondant à chaque partie des quartiers privés du monarque »<sup>(112)</sup>.

Le tableau était donc bien destiné à l'une des pièces les plus privées de l'Alcázar.

Par ailleurs, la manière de représenter l'infante est bien différente de celle des portraits officiels. Outre l'absence des éléments indispensables pour le décor, il y a dans *Les Ménines* une certaine intimité que l'on ne retrouve pas ailleurs. Une impression d'intimité qui nous est donnée d'abord par les attitudes naturelles des différents personnages, comme prises sur le vif. Nous ne sommes pas ici en présence de modèles prenant la pose en une attitude composée, figée, cherchant à souligner leur grandeur et leur noblesse. Il est intéressant de comparer à cet égard le portrait de l'infante dans *Les Ménines* avec un autre tableau, portrait tout à fait officiel celui-là, que Velázquez a réalisé la même année pour être envoyé à la cour de Vienne. On note la différence très sensible dans la pose de l'infante, d'un côté comme surprise par un événement qui distrait son attention, et de l'autre prenant l'air le plus sérieux que peut prendre un enfant de cinq ans, que l'on a déjà persuadée de la grandeur de son destin. On remarquera aussi la différence dans le soin apporté à la coiffure. Pour le portrait officiel les cheveux sont soigneusement peignés en boucles, tandis que dans *Les Ménines*, la coiffure est nettement moins élaborée.

Enfin, comme le souligne Daniel Arasse, il serait étonnant de voir un chien aussi endormi dans un portrait officiel.

## Le deuxième miroir

L'idée que Velázquez a pu utiliser un grand miroir placé en face de lui pour peindre la scène avec l'infante et les ménines qu'il pouvait ainsi voir en reflet, cette idée n'est en fait pas toute neuve. Déjà Carl Justi y faisait allusion à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « Nous voyons ce que ceux-ci [le couple royal] voyaient, pas ce que le peintre voyait, mais qu'il aurait pu voir dans un miroir qui serait accroché face à lui. Peut-être a-t-il effectivement utilisé un miroir »<sup>(113)</sup>.

Mais Justi ne pousse pas le raisonnement plus avant.

Pour J. Searle l'usage d'un second miroir est impossible, car il aurait dû également refléter le couple royal de dos<sup>(114)</sup>.

Et pourtant, non seulement cette hypothèse est soutenue par plusieurs arguments, mais elle conduit à une explication plus cohérente du tableau.

Le mérite d'avoir le premier exposé, argument à l'appui, l'hypothèse du deuxième miroir revient à Michel Thévoz, dans son ouvrage *Le miroir infidèle* paru en 1996. Son explication semble toutefois être passée largement inaperçue des spécialistes de Velázquez<sup>(115)</sup>.



À gauche, détail des *Ménines*. À droite, *L'infante Margarita à l'âge de cinq ans*, 1656, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Si Velázquez a effectivement travaillé à partir d'un reflet, il a dû prendre la peine de redresser l'inversion spéculaire de plusieurs détails. Il s'est représenté peignant de la main droite, alors que le miroir lui renvoyait son image tenant le pinceau de la main gauche (il était courant d'effectuer cette correction dans les autoportraits). Il a aussi redressé les représentations des tableaux accrochés au mur du fond. Par contre, il nous a aussi laissé quelques indices de l'utilisation du second miroir :

- si l'on examine la reproduction, on peut facilement voir à la fleur posée dans sa coiffure que l'image de l'infante est inversée dans *Les Ménines* par rapport à son portrait officiel ;
- contrairement aux autres tableaux de Velázquez et de nombreux contemporains, la lumière semble venir de droite et non de gauche.

J'ajouterai qu'un autre indice sérieux peut se trouver dans la configuration de la pièce. G. Kubler avait noté qu'il n'y aurait eu à l'Alcázar, qui a disparu dans l'incendie de 1734, aucune pièce correspondant à la représentation des *Ménines* <sup>(116)</sup>. Il cite le travail de F. Iñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II* : « Il n'y a aucune salle de l'Alcázar qui remplisse de

semblables conditions. Il est facile d'en citer qui soient dotées d'un nombre suffisant de fenêtres ; les salles à deux portes dans le fond abondent, mais sans ces escaliers de forme si caractéristique » <sup>(117)</sup>.

Manuela Mena Marqués, qui cite cette remarque de Kubler, y voit le signe que Velázquez n'a pas représenté de salle réelle, mais un lieu imaginaire <sup>(118)</sup>.

Mais les remarques de F. Iñiguez Almech ne s'arrêtent pas là, et il est intéressant de poursuivre la lecture au paragraphe suivant : « Ce ne peut être que la galerie du *Cierzo* <sup>(119)</sup>, si l'on admet une petite variante : au fond de la galerie il n'y a qu'une porte, à gauche ; derrière montent les escaliers dans les conditions exactes du tableau, mais en sens contraire ».

Tout cela ne donne-t-il pas l'impression d'une inversion latérale produite par un miroir ? Encore faudrait-il que les fenêtres de la pièce soient aussi du côté gauche, ce qui n'est ni précisé ni infirmé par Iñiguez Almech. Celui-ci ajoute toutefois que le nombre de marches du plan de l'escalier (11) ne concorde pas avec le tableau (6). Liberté prise par Velázquez ou produit de remaniements architecturaux ultérieurs à l'établissement du plan ?

En fait la question de l'identification des lieux est très compliquée, d'une part parce qu'elle se base essentiellement sur un relevé effectué en 1626 par Gómez de Mora, avant que Velázquez lui-même, dans son rôle d'architecte du roi, n'apporte des modifications plus ou moins substantielles, et d'autre part parce que les noms donnés aux différentes pièces ne sont ni d'usage constant ni systématiquement reportés sur les plans <sup>(120)</sup>.

En suivant l'hypothèse du deuxième miroir, la question de savoir ce que Velázquez est en train de peindre se résout d'elle-même : il peint évidemment le tableau même des *Ménines*. On a d'ailleurs depuis longtemps observé que ses dimensions correspondent à celle de la toile représentée de dos.

Le reflet du couple royal dans le miroir du fond traduit leur présence au bout de la pièce, du côté du spectateur. Le roi et la reine se trouvent dans un axe situé entre la toile que peint Velázquez et le deuxième miroir, comme suggéré dans l'illustration tirée du livre de Michel Thévoz.

Après s'être reflétée sur le miroir du fond, leur image revient sur le deuxième miroir qui la renvoie à la vue de Velázquez, lequel la reproduit sur la toile.

Mais ici Velázquez brouille un peu la piste. Tout comme il a redressé sa propre latéralité en se représentant droitier, il corrige la double inversion du couple qui aurait dû faire paraître la reine à droite et non à gauche. C'est l'inversion simple, qui met l'image de la reine à gauche de celle du roi, qui nous est montrée.

On a parfois objecté qu'on ne disposait pas, au XVII<sup>e</sup> siècle, de procédé technique permettant de fabriquer des miroirs d'aussi grandes dimensions. Cette objection est étonnante, car s'il est vrai qu'on ne pouvait produire à cette époque des grands miroirs d'une seule pièce, on savait par contre parfaitement en réaliser par l'assemblage de miroirs de plus petites dimensions, réunis par des croisillons. Que l'on pense simplement à la Galerie des Glaces de Versailles, comme le dit Thévoz. Ces grandes glaces sont en fait constituées chacune d'un ensemble de 21 miroirs de plus petites dimensions <sup>(121)</sup>.

E. Lafuente Ferrari, se référant à Pedro Penzol, note en 1960 que : « Les miroirs jouent un rôle important dans plusieurs peintures de Velázquez. Il les aimait ; dans l'inventaire de sa maison dressé après sa mort, on enregistra jusqu'à dix miroirs » <sup>(122)</sup>.

Revenons ici à la proposition d'explication de Rosine Létinier de Arvizu, déjà abordée à la note 114. Se référant à A. del Campo, elle explique que : « Selon les lois de la perspective, pour se refléter dans le miroir comme le spectateur les y voit, le Roi et la Reine devraient se trouver derrière Velázquez. Mais dans ces conditions nous devrions les voir de dos, entre Velázquez et le miroir, et ils n'y sont pas ».

Ils n'y sont effectivement pas. Donc, pour résoudre cette nouvelle quadrature du cercle, Rosine Létinier suppose que le mur du fond, et donc aussi le miroir qui y est accroché, ne sont pas perpendiculaires aux murs latéraux. Leur obliquité serait suffisante pour faire apparaître le reflet de personnages situés près du mur de gauche comme s'ils étaient presque en face du miroir. « Il était tout à fait courant autrefois que les murs ne soient pas d'équerre » <sup>(123)</sup>. « Nous savons [?] qu'il existait une porte sur le mur de gauche du salon (derrière la toile retournée

et face aux fenêtres visibles à droite) ; c'est par là que sont entrés le roi et la reine » <sup>(124)</sup>.

Mais alors comment expliquer que leur reflet paraisse aussi lumineux ? Dans un premier temps, elle se réfère à nouveau à A. del Campo qui imagine un jeu de glaces : « Celui-ci [José Nieto] ne soutiendrait pas un rideau mais une glace, qui refléterait la lumière provenant de la fenêtre située en haut de l'escalier et la renverrait vers une autre glace située en bas de l'escalier ; de celle-ci proviendrait le rai de lumière qui entre par la porte du fond et passe en oblique, par terre, devant le miroir des souverains. A. del Campo imagine aussi que ce rayon atteint une lanterne magique qui projetterait sur la toile retournée une image du Roi et de la Reine : celle que renvoie le miroir » <sup>(125)</sup>.

Du véritable billard à trois bandes. Rosine Létinier préfère pour sa part penser que le couple royal est éclairé par la réflexion sur le plancher du rayon lumineux provenant de la porte du fond.

Interprétation inutilement compliquée et peu vraisemblable. Bien que les auteurs cités par R. Létinier aient publié en 1961 et 1978, leurs thèses n'ont guère eu d'autre écho. Je n'en ai trouvé qu'une seule référence chez V. Stoichita, sans autre commentaire <sup>(126)</sup>. Revenons-en donc à l'hypothèse de Michel Thévoz.

## Pivotement du miroir et déplacement du point de fuite apparent

Il nous faut cependant encore d'autres arguments pour emporter l'adhésion à ce qui n'est encore qu'une conjecture. Et c'est ici que l'hypothèse simple et novatrice de Michel Thévoz va prendre du poids. Il pense en effet que non seulement Velázquez a utilisé un deuxième miroir, mais que celui était disposé en léger biais par rapport au mur du fond (il s'agit ici d'un schéma de principe. En réalité le miroir n'était pas aussi oblique par rapport aux murs), ce qui lui permettait de voir l'ensemble du groupe. Le pivotement, même faible, du miroir autour d'un axe vertical induit des effets sensibles de déplacement de l'image virtuelle qu'il renvoie. On trouvera à l'appendice, paragraphe 2, l'explication de ces effets.

La théorie de la perspective linéaire nous dit que le point de fuite des parallèles normales au plan de vision se trouve en face des yeux du spectateur. Pour Velázquez, qui peint ce qu'il voit dans le miroir, son point de fuite est placé à l'intersection de la perpendiculaire au miroir partant de ses yeux. Comme le miroir est placé légèrement de biais, cette perpendiculaire n'est plus parallèle aux arêtes de la pièce. Celles-ci doivent donc converger vers un point de fuite secondaire, distinct de ce qui est le point de fuite principal pour Velázquez, et décalé sur le côté <sup>(127)</sup>.

Conclusion : ce qui est pour nous le point de fuite apparent, à la hauteur de l'avant-bras de José Nieto, n'est pas le point de fuite vu par le peintre, point de fuite situé en face de ses yeux. Le « centre imaginaire décalé » de H. Damisch n'est alors que le résultat de l'utilisation d'un miroir en légère oblique par rapport aux murs de la pièce.



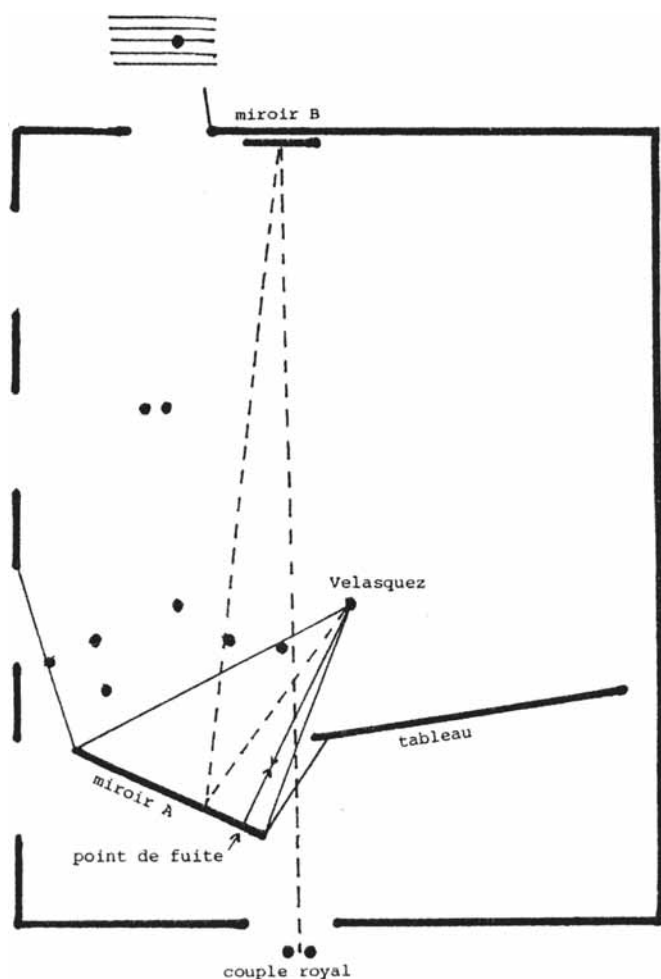


Schéma de l'utilisation du deuxième miroir tiré de M. Thévoz.

## Basculement du miroir

Mais il reste encore un double problème à élucider, problème qui n'a guère été évoqué jusqu'à présent dans la littérature consacrée aux *Ménines*, et que Thévoz n'aborde pas non plus.

On a maintenant compris pourquoi le point de fuite apparent est décalé vers la droite. Pourquoi alors n'est-il pas à la hauteur des yeux de Velázquez, où devrait être situé l'horizon du tableau ? Et corollairement, comment est-il possible que le personnage de Velázquez, comme ceux de la duègne et du garde du corps, soient représentés avec une taille plus grande que celle du roi et de la reine et en avant de ceux-ci ? Velázquez pouvait-il prendre autant de liberté avec la perspective morale, et de plus avec l'accord du roi ? Le seul auteur qui ait pressenti ces questions est Kenneth Clark, lorsqu'il écrit : « Mais nous devons supposer que Velázquez était inconscient de ce qu'il faisait lorsqu'il a renversé aussi drastiquement l'échelle habituelle des valeurs »<sup>(128)</sup>.

L'hypothèse du deuxième miroir va ici aussi nous aider à répondre à la question. Il faut pour cela supposer que non seulement ce miroir est légèrement de biais, mais aussi qu'il est légèrement incliné vers l'arrière. Ceci correspondrait à la situation où le miroir serait appuyé contre le mur dans le coin de la pièce.

Le paragraphe 3 de l'appendice illustre l'effet d'un tel basculement du miroir. Tous les objets situés à la même hauteur par rapport au sol auront une image virtuelle qui paraîtra d'autant plus basse qu'ils seront éloignés du miroir.

Ainsi le reflet du couple royal dans le premier miroir (le miroir du fond) correspond à un point plus éloigné du deuxième miroir que le point où se trouve Velázquez. Le deuxième miroir en renvoie donc un reflet qui paraît être plus bas que celui de Velázquez et des autres personnages situés à la même distance. Il en est de même pour l'image de José Nieto, dont la tête n'est à la hauteur de celle de Velázquez que parce qu'il est juché sur les marches de l'escalier.

Inversement les objets plus proches du deuxième miroir que Velázquez doivent paraître plus grands que lui. Comme il s'agit ici d'enfants, de demoiselles faisant des révérences, de nains et d'un chien, la comparaison avec la stature apparente de Velázquez est plus difficile à apprécier. Mais à bien y regarder, on peut percevoir que les nains paraissent un peu plus grands que ce qu'ils devraient être.

L'inclinaison du miroir rend également compte de ce que la ligne d'horizon du tableau paraît plus basse que les yeux du peintre. Tous les points de fuite des horizontales sont bien à la même hauteur, sur la même ligne d'horizon. Mais cet horizon, au fond du tableau, est, du fait de l'inclinaison du miroir, représenté plus bas que le niveau des yeux du peintre qui se trouve plus près de celui-ci.

Philippe IV et Velázquez étaient sans doute approximativement de la même taille, et donc avoir, en position debout, une même ligne d'horizon. Cette ligne reste bien au niveau des yeux du roi, qui dans la réalité sont à la même distance du sol que les yeux de Velázquez. Ce n'est donc que l'inclinaison du miroir qui semble dissocier ces deux horizons, et qui mène Daniel Arasse à lui attribuer une valeur symbolique.

Il suffit d'un faible angle d'inclinaison pour produire les effets observés. On peut assez facilement calculer, en utilisant la formule donnée dans l'appendice, que si le miroir du fond se trouve à 13 m du miroir, et Velázquez à 3 m, pour une différence de hauteur de 0,12 m entre les yeux de Velázquez et ceux du reflet du roi, l'angle d'inclinaison du miroir est inférieur à 1°.

## Restauration de la perspective morale

Ainsi, ce sont la disposition des personnages dans la pièce et l'inclinaison du miroir qui expliquent leurs tailles apparentes dans le tableau. C'est une pure application de la géométrie de la réflexion sur un miroir plan. Mais comment expliquer alors que cette sorte d'inversion apparente de la hiérarchie entre le roi et ses sujets ait pu être acceptée au sein d'une cour au protocole si strict ? Cette inversion ne pouvait avoir échappé ni à Philippe IV ni à Velázquez, ni même aux autres participants à la scène. Felix da Costa, dans un commentaire de 1696, écrivait déjà que le tableau paraissait plus être un portrait de Velázquez que de l'infante<sup>(129)</sup>.

Pour rendre le tableau acceptable, même pour un usage privé du roi, il fallait donc que la hiérarchie soit rétablie par un autre

moyen, un moyen que Velázquez a dû proposer au roi pour obtenir son accord. Et ce moyen, ce ne peut être que la lumière. Certes Velázquez représente par ce tableau la noblesse de la peinture, mais la noblesse elle-même procède de quelque chose qui lui est supérieur, c'est-à-dire de la royauté qui est de droit divin. La symbolique divine de la lumière se retrouve dans l'Ancien et dans le Nouveau Testaments. Par exemple le Psaume 104 : « Yahvé, mon Dieu, tu es si grand ! Vêtu de faste et d'éclat, drapé de lumière comme d'un manteau » et l'évangile de saint Jean (Prologue, 9) : « Le Verbe était la lumière véritable, qui éclaire tout homme ». Comment alors restaurer mieux la perspective morale que par les gradations de lumière ?

Revoyons les personnages du tableau plan par plan.

Au premier plan, le personnage le plus éclairé du tableau, celui qui attire d'emblée le regard, est l'infante, la fille du roi, dont *Les Ménines* est d'abord et avant tout le portrait, comme l'écrivait déjà Palomino. Les membres de sa suite, qui se situent dans le même plan, partagent certes cette lumière par effet de proximité, mais c'est bien l'infante, le visage pâle, les cheveux blonds et vêtue de blanc, qui rayonne dans le tableau. Par comparaison, son portrait officiel vibre plus par la qualité tactile que par la lumière.

Au second plan, majestueux dans son attitude de concentration, Velázquez ne se trouve pas en pleine lumière. Celle-ci rejailit partiellement sur lui, tandis que la duègne et le *guarda damas*, personnages subalternes, sont totalement à dans l'ombre.

Dans le fond, se profilant dans l'embrasement de la porte donnant sur une tour bien éclairée, la silhouette de José Nieto est presque comme en ombre chinoise. Elle est à la fois lumière par son contour et ombre par contre-jour. On dirait que Velázquez était obligé de donner à l'*apostador* de la reine une place dans le tableau qui soit comparable à la sienne, sans pour autant pouvoir s'y substituer, comme si la position de José Nieto à la cour devait être reconnue dans le tableau au même rang que celle de Velázquez. Le jeu d'ombre et de lumière est comparable, bien qu'exprimé de façon différente, et les têtes sont à la même hauteur. Victor Stoichita notait que lors d'apparitions publiques du roi, un courtisan, le *sumiller de cortina*, était chargé d'ouvrir le rideau<sup>(130)</sup>. C'est bien dans cette fonction qu'est représenté José Nieto, comme ouvrant un rideau sur l'image du couple royal dans le miroir<sup>(131)</sup>.

Et enfin il y a l'image du roi et de la reine dans le miroir, image qui brille d'un éclat particulier, soulignée par le liseré qui l'entoure. Le reflet brille aussi, mais par une lumière qui ne vient pas de la fenêtre, par une lumière qui semble émaner du roi lui-même. Velázquez ne désigne pas de source de lumière pour le couple royal, le roi éclaire de sa propre lumière. Le contraste avec la pénombre du mur du fond est tellement fort que d'emblée le miroir a accaparé l'attention des commentateurs. On se demande bien comment Kubler a pu y voir un tableau représentant un miroir, à l'égal des autres tableaux accrochés à ce mur<sup>(132)</sup>.

En étagant ainsi les plans de lumière et d'ombre, Velázquez, le « peintre de l'air », donne à la toile cette profondeur de l'espace et cette matérialité de l'air qui ont, depuis longtemps, contribué à ce que ce tableau soit considéré comme un des ses principaux chefs-d'œuvre, sinon le plus grand.

## Reconstitution de la genèse des *Ménines*

Nous pouvons maintenant tenter de retracer la genèse du tableau.

Nous sommes donc en 1656. Philippe IV est morose. Selon la formule de J. Ortega y Gasset, au palais ne règne pas seulement le roi, mais aussi l'ennui. Lope de Vega avait écrit « au palais, jusqu'aux figures des tapisseries bâillent d'ennui »<sup>(133)</sup>. F. Calvo Serraller a décrit le roi comme vieilli prématurément, triste et mélancolique, rongé par les désastres politiques. Il se base pour cela sur les écrits d'un chroniqueur de la vie à la cour espagnole à l'époque de Philippe IV, Jerónimo de Barrionuevo<sup>(134)</sup>, qui insiste sur l'esprit angoissé du roi : « Philippe IV avait épousé sa nièce doña Mariana d'Autriche, née en 1634 et donc près de 30 ans plus jeune que le roi. Bien que le mariage ait eu lieu quand doña Mariana était encore adolescente, elle était de physique quelque peu ingrat, de santé fragile, d'intelligence assez simple, et apparemment sans trop de ressources en elle-même pour affronter l'étiquette stricte et pesante de la cour espagnole. (...) La nostalgie du roi pour sa première femme Isabel de Borbón, jolie et vivace, s'aggravait »<sup>(135)</sup>.

C'est aussi le moment où le roi, qui veut unir les cours d'Espagne et de France par un mariage qui devrait couronner une paix encore à venir, doit décider laquelle de ses deux filles épousera Louis XIV. Choix déchirant. Le choix est-il déjà fait en 1656, comme le pense M. Mena Marqués ? On sait que le mariage de Maria Teresa sera convenu dans les provisions du Traité des Pyrénées de 1659.

C'est dans ce contexte qu'apparaît l'idée d'un tableau grandeur nature (comme tous les portraits officiels) représentant l'infante, non pas selon le protocole officiel, mais croquée dans une attitude naturelle, accompagnée de sa suite. Un tableau qui resterait donc privé, mais dans la contemplation duquel le roi pourrait trouver distraction et réconfort. Le *capricho* dont parle Arasse<sup>(136)</sup>. Est-ce le roi qui en a eu le premier l'idée ? Ou la reine, qui aurait à la fois voulu déridier son époux, lui plaire, et garder une image familière de sa fille ? Ou Velázquez, en parfait courtisan sachant plaire à son roi et concevant déjà une œuvre originale ? Comme le souligne F. Calvo Serraller, nous ne le saurons sans doute jamais, mais il est certain que ce genre de tableau de famille, bien connu chez les peintres du nord de l'Europe, était inconnu de la peinture espagnole<sup>(137)</sup>.

Pourquoi exclure l'infante Maria Teresa de ce tableau de famille ? On a parlé déjà d'une certaine opposition entre le père et la fille. Vraisemblable aussi serait l'intervention de la reine Mariana, qui n'était guère plus âgée que sa belle-fille et qui avait de très mauvaises relations avec elle. Les problèmes de ce qu'on appelle aujourd'hui « les familles recomposées » ne datent pas d'hier. De même pour la présence de José Nieto dans la composition, qui aurait également pu être imposée (ou du moins suggérée avec insistance) par la reine.

Ce qui suit maintenant est une reconstitution supposée, mais qui peut rendre compte du processus qui a prévalu à la composition du tableau.

On peut imaginer Philippe IV et Velázquez discutant du futur tableau, et le peintre voulant convaincre son maître d'un tableau innovant. Ce sera un portrait de l'infante figurée dans son environnement quotidien, avec ses demoiselles d'honneur, leur duègne, les nains, le garde du corps, et même le chien familial. Comme ce ne sera pas un portrait officiel, le roi voudrait d'une manière ou d'une autre manifester sa présence bienveillante, sans pour autant devenir l'objet principal de la représentation. L'idée du reflet dans le miroir du fond, inspirée peut-être par le précédent des *Arnolfini*, prend forme. Le moment qui serait représenté serait l'irruption du roi et de la reine dans l'atelier pendant une séance de pose. Comme il se doit, les personnages royaux seraient surmontés d'une tenture, que symboliquement José Nieto paraîtrait ouvrir dans l'encadrement de la porte. L'infante et sa compagnie sont surpris par cette apparition, et tourment le regard vers les arrivants. L'une des ménines, qui offre à boire à l'infante n'a cependant pas encore perçu la présence du couple royal. Le nain Pertusato tente de réveiller le chien endormi en le stimulant du pied. Une telle scène, peinte grandeur nature, serait effectivement comme un tableau vivant que le roi pourrait contempler dans son bureau <sup>(138)</sup>.

Mais il faut plus de recul que ce que permettrait la pièce pour une pose de face, et Velázquez en arrive donc à l'idée d'utiliser un grand miroir, qui serait composé de petits panneaux. Utiliser un miroir, c'est aussi permettre au peintre d'être inclus dans la scène. Velázquez a depuis longtemps œuvré non seulement à la reconnaissance de la noblesse de la peinture, thème auquel le roi est déjà sensible, mais aussi à sa propre élévation dans la société. Le roi n'a-t-il d'ailleurs pas déjà accordé à Velázquez une position égale à celle de ses plus proches courtisans ? Velázquez possède la clé de toutes les salles du palais, honneur fait seulement à quelques grands du royaume <sup>(139)</sup>. Velázquez, qui a sans doute déjà exprimé son souhait d'être admis dans un ordre de chevalerie prestigieux, conçoit alors l'idée d'ajouter une dimension symbolique au tableau, celle de la grandeur de son art. Il soumet son idée au roi, qui n'y voit pas d'objection. La présence, dans l'ombre du mur, des toiles de *Pallas et Arachné* et *Apollon et Marsyas* sera pour le roi et pour Velázquez un rappel codé de ce que, quelle que soit la noblesse de son art, aucun humain ne peut prétendre égaler le divin. Seul le roi tire sa légitimité de Dieu.

On fabrique ce miroir, puis on regarde ce que cela donne. Une légère inclinaison ou un imperceptible pivotement, compte tenu des dimensions de la pièce, donnent des effets inattendus mais explicables. On ne saura jamais combien il aura fallu d'heures de discussion entre Velázquez et le roi pour que celui-ci accepte l'ensemble des idées proposées par son peintre. On peut supposer que le remplacement de la perspective morale conventionnelle par la symbolique de la lumière a dû particulièrement le séduire. Les paradoxes apparents de l'image reflétée par le miroir ne leur ont certainement pas échappé. Ils ont dû déjà prendre un certain plaisir à imaginer les questions que se poseront plus tard des spectateurs devant ce tableau qui est la parfaite représentation, le reflet même, d'une réalité visible et qui en même temps a une apparence paradoxale.

Il fallait que Velázquez redresse certaines inversions de latéralité produites par le miroir. C'est le cas des tableaux accrochés au mur du fond. Au regard de ceux qui connaissaient les originaux, ne pas redresser l'inversion aurait produit

le même effet malheureux que pour nous la projection d'une diapositive inversée. Le redressement des mains du peintre, qui se présente comme droitier aux yeux du spectateur malgré l'inversion spéculaire, est courant à cette époque, même si l'on a peine à trouver une référence théorique à ce sujet <sup>(140)</sup>. Pour le reste, Velázquez aurait pu utiliser un troisième miroir pour inverser l'ensemble de la scène, ce qu'il n'a manifestement pas fait. Cela aurait effacé les traces du dispositif ingénieux que le roi et son peintre avaient élaboré, et ainsi fait perdre une partie du charme qu'ils pouvaient trouver à la contemplation du tableau en pensant aux conditions de sa mise en scène.

Voilà en tout cas de quoi tirer le roi, ne fût-ce que temporairement, de sa morosité. Et l'on peut faire crédit à Palomino lorsqu'il écrit que : « Ce tableau était tenu en haute estime par Sa Majesté qui, pour autant que cela puisse se faire, venait souvent assister à sa réalisation, de même que la reine, Doña Maria Ana de Austria, les infantes et les dames de cour, y trouvant plaisir et amusement » <sup>(141)</sup>.

Trois ans plus tard, Velázquez obtient enfin, grâce à l'appui du roi, le droit de porter l'insigne de l'Ordre de Santiago. Il l'ajoute alors au tableau, à la place qu'il avait si manifestement préparée, laissée dégagée, entre palette et pinceau, au-dessus de la fameuse clé qu'il arbore fièrement à la ceinture.

Il fallait de toute évidence que le tableau fût réservé aux appartements privés du roi, d'abord pour son sujet, mais aussi parce qu'il semblait tellement manquer aux conventions de l'époque. Peut-être le roi et Velázquez ont-ils aussi convenu que les circonstances de la production devraient rester confidentielles, et fait promettre la discrétion par tous les protagonistes de la scène.

Toujours est-il que Palomino ne fait aucune allusion à l'utilisation d'un miroir par Velázquez. Il écrit son ouvrage à partir de 1715 et le publie en 1724, soit plus de soixante ans après la réalisation du tableau. Lui-même n'a pas connu Velázquez, mort en 1660, six ans seulement après sa propre naissance. Pourtant il a une bonne connaissance de la vie du peintre et en donne un compte rendu assez détaillé. La confiance qui liait les personnages des *Ménines*, tous décédés entre-temps, aura été bien gardée.

Peut-être une seule personne, en dehors de la famille royale et probablement Juan del Mazo, aura deviné ou entendu parler de l'ingénieuse mise en scène. C'est Luca Giordano, appelé à Madrid par le successeur de Philippe IV, Carlos II. Il y passera dix ans à réaliser fresques et tableaux. Palomino raconte donc que lorsque Carlos II a montré le tableau à Giordano, il aurait dit au roi : « Sire, c'est la théologie de la peinture ! ».

L'explication de Palomino, à savoir que, tout comme la théologie est la plus haute branche du savoir, ce tableau est la meilleure des œuvres peintes, avait déjà paru simpliste à Carl Justi. Celui-ci l'interprète plutôt comme un commentaire sur l'immatérialité de la création : il semblerait que la main de l'artiste s'efface devant la perfection de la création artistique <sup>(142)</sup>. André Chastel pense que « Giordano a voulu déclarer ce caractère sublime, mais aussi l'accumulation des moyens et l'espèce de totalisation des motifs qui s'effectuent sous nos yeux » <sup>(143)</sup>. Pour D. Arasse, « L'Italien entendait plutôt dire que, dans ce tableau, il se manifestait quelque

chose de la 'divinité' de la peinture, de cette *deità* que Léonard attribue à la 'science divine' de la peinture » (144).

Le mot de Giordano (en supposant qu'il ne soit pas apocryphe) prend par contre une signification très claire si l'on considère le rôle de la symbolique de la lumière dans *Les Ménines*. Depuis le Moyen Âge la lumière a joué un rôle important dans la théologie chrétienne (145). Si les vitraux des cathédrales évoquaient Dieu par la lumière qu'ils laissaient passer, *Les Ménines* évoque la filiation divine du roi par la lumière qui irradie de sa personne et de sa famille.

Giordano a-t-il deviné ce *concetto* du tableau ? Peut-être, plus vraisemblablement, aura-t-il reçu la confiance de la reine ou d'une ménine. Alors que Philippe IV et Velázquez étaient à cette date morts depuis longtemps, et que l'infante, devenue impératrice par son mariage avec Léopold I<sup>er</sup>, vivait à Vienne, la reine mère Maria Ana était encore en vie (elle décèdera en 1695), et l'on peut supposer que l'une ou l'autre ménine, adolescente au moment de la réalisation des *Ménines*, a pu aussi rencontrer Giordano.

Revenons enfin à la comparaison du tableau de Velázquez avec la copie faisant partie de la collection Bankes conservée à King Lacy, déjà mentionnée à la note 53. Enriqueta Harris en retrace l'histoire dans un article paru en 1990 (146).

D'abord considérée comme étant de la main de Velázquez, elle est maintenant attribuée à son gendre Juan del Mazo (147). Elle est citée dans un inventaire de la collection du marquis del Carpio en 1677 (148). Nous avons donc un premier intervalle de dates : 1656 (réalisation de l'original) et 1677. Cet intervalle peut être rétréci si nous acceptons l'attribution à del Mazo, mort en 1667 et que, comme nous l'assure E. Harris (149) (bien que cela ne soit guère visible sur la reproduction ci-dessus), la croix de l'Ordre de Santiago figure déjà sur la poitrine de Velázquez, ce qui n'était possible qu'à partir de 1659.

En comparant l'original et la copie ramenés à une même taille (la copie ne mesure que 140 x 124 cm), on peut constater que non seulement il n'y plus de reflet dans le miroir, mais aussi que les proportions des personnages ont été sensiblement modifiées : l'infante est nettement plus petite dans la copie, de même que la naine Maribárbola. La taille des ménines et du nain Pertusato est aussi réduite par rapport à l'original, quoique de façon moins marquée.

Pourquoi de tels changements ? Palomino parle des talents de copiste de Juan del Mazo dans la biographie qu'il lui a consacrée : « Il était un copiste inégalable, particulièrement des œuvres de son maître, de sorte qu'il est presque impossible de distinguer la copie de l'original » (150).



*Les Ménines* à gauche. Copie de Kingston Lacy à droite.

On a peine à croire Palomino au vu de ce tableau.

L'idée s'impose alors que c'est à dessein que del Mazo a apporté ces changements, pour tenter de recomposer *Les Ménines* sans ses paradoxes perspectifs<sup>(151)</sup>. La suppression du reflet du roi et de la reine apporte déjà une simplification : on ne doit plus supposer que Velázquez est en train de réaliser leur portrait. D'autre part, la réduction de la taille des personnages corrige l'effet d'agrandissement relatif causé par l'inclinaison du miroir utilisé par Velázquez.

Mais il reste au moins deux obstacles que del Mazo n'a pu surmonter, la position du point de fuite et le personnage de José Nieto. En effet, le point de fuite reste sur l'avant-bras de Nieto, ce qui est incompatible avec la position des yeux de Velázquez, sauf à supposer que le spectateur doit se tenir à moitié accroupi devant la toile, et que Velázquez en avait fait de même en la peignant. De plus, pour gommer l'effet de l'inclinaison du miroir, José Nieto devrait être représenté plus grand, la tête au niveau de celle de Velázquez et les pieds sur le sol de la pièce. Juan del Mazo ne pouvait évidemment pas apporter un changement aussi radical dans une copie. Juché sur les marches de l'escalier, Nieto a maintenant lui aussi l'apparence d'un nain.

E. Harris parle à propos de cette copie « d'images brouillées, floues, de fini inégal »<sup>(152)</sup>. C. Justi la décrivait déjà comme une esquisse de Velázquez<sup>(153)</sup> (bien que ce soit incompatible avec la présence de la croix de l'Ordre de Santiago). C'est sans doute parce que del Mazo a compris que le dispositif perspectif donné par le deuxième miroir était irréductible à une représentation conventionnelle qu'il n'a pas poussé le travail plus loin.

## Conclusion

L'explication de l'utilisation d'un grand miroir par Velázquez replace *Les Ménines* dans le cadre de « l'illusionnisme baroque » dont parlaient J. Brown et J. Snyder.

Mais le paradoxe, s'il est résolu, n'a pas complètement disparu. Ce n'est plus, comme l'affirmait J. Searle, du fait que le point de vue de l'artiste est impossible parce qu'il n'est pas à l'endroit où il aurait dû se trouver pour peindre la scène, l'endroit même où se trouve le spectateur<sup>(154)</sup>. C'est en fait l'opposé : l'apparence paradoxale du tableau vient du fait que Velázquez n'a jamais occupé la place où se trouve le spectateur. Il ne s'est jamais trouvé que devant son miroir légèrement de biais par rapport aux lignes de référence que sont les arêtes de la pièce. Son point de vue, ou point de fuite, n'est pas celui qui se présente au spectateur qui se trouve en un point que le peintre n'a jamais occupé. Pour parler en termes de théorie de la perspective linéaire, son *intersegazione* visuelle n'est pas la nôtre, ne l'a jamais été, et ne le sera jamais. Le spectateur doit faire l'effort intellectuel de s'imaginer à la place de Velázquez, face à ce miroir que nous ne voyons pas. Sans ce mode d'emploi, le tableau gardera son aspect énigmatique.

On peut légitimement se demander pourquoi l'hypothèse du second miroir n'a pas été évoquée plus tôt, et pourquoi tant

d'auteurs se sont acharnés à vouloir élucider la perspective des *Ménines* à partir d'une vue frontale de la scène représentée. C'est d'autant plus étonnant que l'on sait que c'est aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles que le miroir plan, provenant alors principalement de Murano, est devenu à la mode en Europe, et que les autoportraits d'artistes face à un miroir se sont multipliés<sup>(155)</sup>. Est-ce dû à la focalisation de l'attention des auteurs sur le miroir du fond et sur son articulation avec l'ensemble de la composition ?

Miroir attribut de la Prudence et de la Vue, mais aussi de la Vanité et de la Luxure, miroir qui montre et miroir qui cache, miroir qui crée une image immatérielle à partir d'une présence réelle, le miroir est dans l'esprit du temps, celui du trompe-l'œil, de l'artifice et de la poudre aux yeux. L'époque baroque est celle de la machinerie théâtrale, de la mise en scène sophistiquée, et l'on sait que Philippe IV était grand amateur de théâtre.

Que reste-t-il maintenant des diverses interprétations données aux *Ménines* ? Une chose est en tout cas acquise, le doute est levé sur le sujet du tableau que nous voyons de dos. C'est bien *Les Ménines* en cours de réalisation. La thèse du double portrait royal n'est plus crédible.

Il est peu vraisemblable que le tableau ait pu être réalisé en deux temps, à trois ans d'écart, comme le proposait M. Mena Marqués. D'abord parce que la scène est trop éloignée, dans son sujet et son traitement pictural, des tableaux officiels de la cour espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle. Ensuite parce que sa conception est tellement ingénieuse qu'elle ne peut tirer sa cohérence que d'une réflexion globale menée d'emblée. Si Velázquez avait simplement introduit un autoportrait sur la partie gauche du tableau et changé quelques détails dans l'attitude de l'infante, il l'aurait fait en cohérence avec le point de fuite apparent pour le spectateur. Et le tableau n'aurait jamais présenté ce caractère énigmatique que nous connaissons. Il faut en conclure que si repeints il y a, ceux-ci ont été effectués dès le début de la réalisation du tableau, en 1656, lorsque l'infante était âgée de cinq ans<sup>(156)</sup>. On peut plus facilement supposer qu'il avait commencé la toile avec une autre idée de composition, avant de proposer à Philippe IV les changements que l'on connaît.

Les interprétations diverses apportées par les historiens d'art gardent leur pertinence et leurs mérites, parfois relatifs, qu'il s'agisse de l'apologie de la peinture, de la théorie du « double corps royal », des sources iconographiques, etc.

Il en est de même pour la lecture du tableau par Foucault et les autres philosophes à sa suite qui y cherchent une illustration de l'essence de la représentation. Foucault n'avait-il pas repris à son compte le concept de Roland Barthes de la « mort de l'auteur » ? Mais, à la différence de ses émules, Foucault s'est contenté, il est vrai, de donner sa propre lecture du tableau sans essayer de nous convaincre qu'elle est la traduction des intentions originales du peintre. Foucault parlait en fait plus de Foucault que de Velázquez.

Au-delà de toutes ces considérations érudites il nous reste une oeuvre magistrale. Les dimensions du tableau, la touche vibrante du coloriste, le traitement des ombres et de la lumière, ce regard direct que semblent nous adresser les personnages au travers du temps, chacun à sa manière, tout cela contribue à maintenir vivante la magie des *Ménines*.

## APPENDICE

### Géométrie de la réflexion par un miroir plan

#### 1. Principe de base

L'image d'un objet se forme à l'endroit du miroir où l'angle d'incidence (c'est-à-dire l'angle formé par le rayon lumineux partant de l'objet avec la perpendiculaire au miroir) est égal à l'angle de réflexion (l'angle formé par le reflet de l'objet pour l'observateur avec cette même perpendiculaire au miroir).

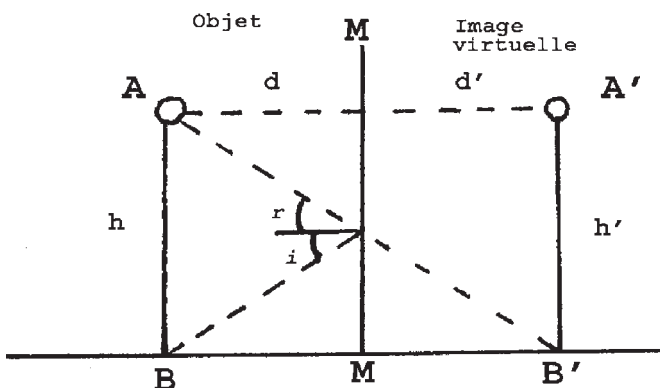


Fig. 1

Pour l'observateur dont les yeux sont situés en A, l'image de ses pieds en B se formera sur le miroir MM au point de MM où l'angle d'incidence  $i$  est égal à l'angle de réflexion  $r$ . L'observateur AB verra de lui-même une « image virtuelle » A'B' (virtuelle parce qu'elle n'a pas de réalité matérielle) formée sur le plan du miroir et paraissant se trouver à une distance en arrière de celui-ci égale à la distance entre l'observateur et le miroir ( $d' = d$ ).

De plus l'image virtuelle de l'observateur a la même hauteur que lui ( $h' = h$ ). L'égalité des hauteurs et des distances par rapport au miroir est préservée lorsque l'on observe dans le miroir tout autre objet situé dans le même plan perpendiculaire au miroir (fig. 2).

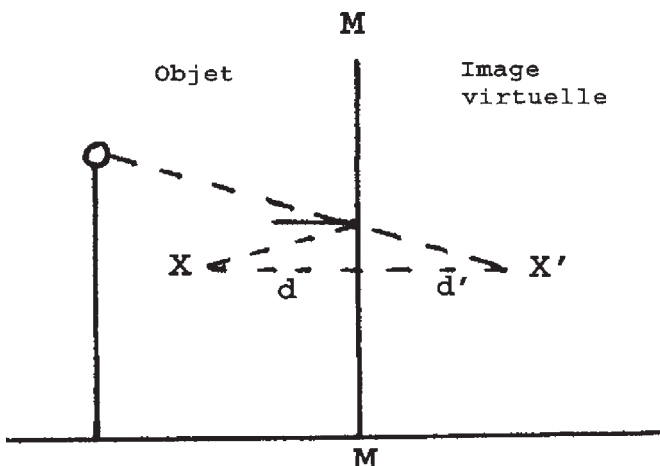


Fig. 2

Il en est de même lorsque l'objet n'est pas situé dans le même plan perpendiculaire au miroir que l'observateur (fig. 3).

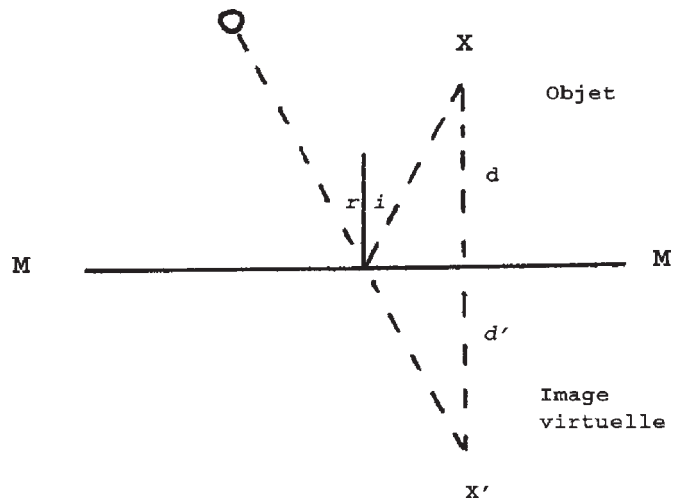


Fig. 3

Nous avons donc un procédé facile pour construire l'image virtuelle X' d'un point X reflété par un miroir plan : elle se trouve sur la perpendiculaire au miroir menée à partir du point X et à égale distance du plan du miroir ( $d' = d$ ), et ceci quelle que soit la position de l'observateur. C'est aussi l'intersection entre cette perpendiculaire et le prolongement au-delà du miroir du rayon lumineux réfléchi par le miroir de X vers l'observateur.

#### 2. Effet du pivotement du miroir autour d'un axe vertical

Qu'advient-il lorsque l'on fait tourner légèrement le miroir sur lui-même autour d'un axe vertical ? C'est ce qui se passe, par exemple, lorsque le miroir, au lieu d'être parallèle au mur d'une pièce, s'avance quelque peu en oblique du côté du mur adjacent.

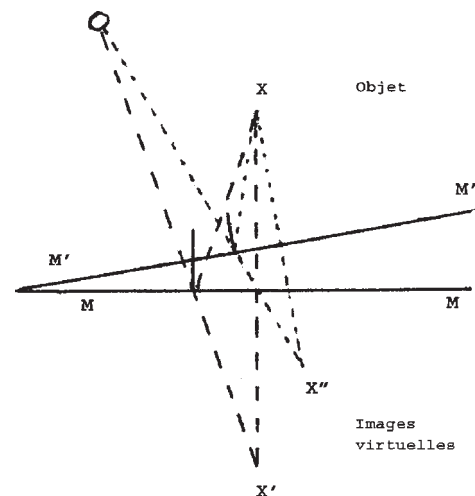


Fig. 4

Ainsi sur la figure 4 le miroir a pivoté de sa position MM vers une position M'M' oblique par rapport à la première. L'image virtuelle de X formée en X' par le miroir MM se déplace en X'' après pivotement du miroir. Elle se trouve ainsi décalée vers la droite <sup>(157)</sup>.

### 3. Effet du basculement du miroir autour d'un axe horizontal

Un tel basculement se produit lorsque par exemple le miroir, au lieu de pendre verticalement à un mur, est posé contre celui-ci. La base du miroir est alors légèrement avancée par rapport au mur.

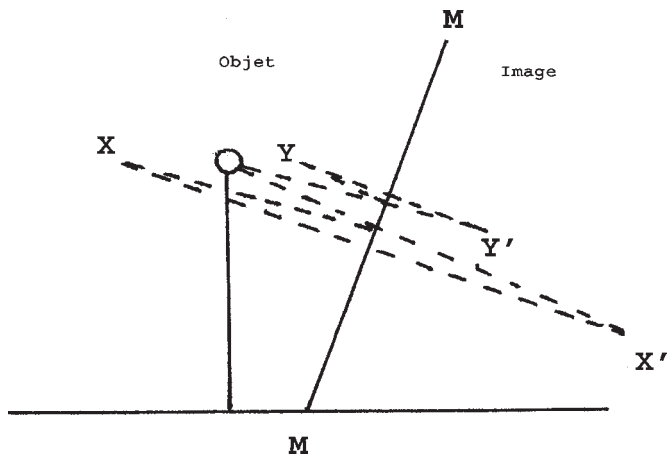


Fig. 5

Considérons la figure 5. L'observateur et les points X et Y sont situés à égale hauteur par rapport au sol. Si le miroir était bien vertical les images virtuelles X' et Y' se formeraient à la même hauteur, comme on l'a vu à la figure 1. Le basculement du miroir a pour effet d'abaisser l'image virtuelle par rapport au sol.

En outre, plus la distance de l'objet par rapport au miroir est grande, plus cette diminution de la hauteur de son image virtuelle est importante. Ainsi, l'image X' du point X situé à plus grande distance du miroir paraît être plus basse que l'image Y' du point Y situé plus près du miroir<sup>(158)</sup>.

Notons que le pivotement et/ou le basculement d'un angle très faible suffit à décaler sensiblement l'image virtuelle d'objets éloignés de quelques mètres du miroir. L'angle de pivotement et de basculement des figures 4 et 5 a été exagéré dans le but de rendre la démonstration plus claire.

Toutes ces observations peuvent être aisément vérifiées par tout un chacun en faisant bouger le plan d'un miroir tenu devant soi.

## BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie consacrée à Velázquez et aux *Ménines* est extrêmement abondante, et il n'a pas été possible de lire, ni même d'obtenir tous les ouvrages qui leur sont consacrés. Des auteurs comme Beruete, Camón Aznar, du Gué Trapier, Faure, et bien d'autres ont certainement contribué à la connaissance de l'œuvre de Velázquez. Mais la liste des textes consultés pour ce travail contient, pour l'essentiel, l'ensemble des hypothèses, analyses et interprétations données à ce jour au sujet des *Ménines*.

ALPERS, Svetlana, *Interpretation without Representation, or the Viewing of Las Meninas*, dans *Representations*, n° 1, 1983, p. 31-42 (texte consulté dans FERNIE, Eric, *Art History and its Methods*, Londres, Phaidon, 1995, p. 281-290).

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Velázquez, como compuso sus principales cuadros*, Séville, 1947.

ARASSE, Daniel, *L'œil du maître*, dans *On n'y voit rien*, Paris, Folio Essais, 2003, p. 175-216 (première édition en 2000 chez Denoël).

BARDI, P.M., *Tout l'œuvre peint de Velázquez*, avec une introduction de Yves Bottineau, Paris, Flammarion, 1969.

BOTTINEAU, Yves, *Velázquez*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998.

BROWN, Jonathan, *De la signification des Ménines*, dans *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gérard Monfort, 1990, p. 113-144. L'original en anglais, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* fut publié en 1978.

BROWN, Jonathan, *Entre tradición y función : Velázquez como pintor de corte*, dans *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, 1999, p. 51-66.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Las Meninas de Velázquez*, Madrid, 1996.

CHASTEL, André, *La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, dans *Fables, formes, figures*, t. II, Paris, Flammarion, 1978, p. 145-155 (le texte original date de 1963).

CHORDÁ, Frederic, *Graphics for the Analysis and Perspective in Visual Art : Las Meninas*, dans *Leonardo*, vol. 24, n° 5, 1991, p. 563-567.

CLARK, Kenneth, *Looking at Pictures*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1960. Les pages consacrées aux *Ménines* sont disponibles sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.artchive.com/meninas.htm> [consultation le 19/02/2008].

COMAR, Philippe, *La perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 114-117.

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 439-457.

DE TOLNAY, Charles, *Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (an Interpretation)*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 35, 1949, p. 21-38.

EMMENS, J.A., *Les Ménines de Velasquez, miroir des princes pour Philippe IV*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1961, p. 50-79.

FOUCAULT, Michel, *Les suivantes*, dans *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

GAUTIER, Théophile, *Une esquisse de Velasquez (1862)*, dans *Tableaux à la plume*, Paris, 1880. Le texte numérisé est disponible sur le site Internet Gallica de la Bibliothèque nationale de France <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208023d/f1.chemindefer> [consultation du 4/03/2008]. Il a été réédité en 2000 chez L'Harmattan.

HARRIS, Enriqueta, *Las Meninas at Kingston Lacy*, dans *The Burlington Magazine*, vol. 132, n° 1043, 1990, p. 125-130.

IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952.

JUSTI, Carl, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Vienne, 1933, première édition à Bonn en 1888.

KAHR, Madlyn Millner, *Velázquez and Las Meninas*, dans *The Art Bulletin*, vol. 57, n° 2, 1975, p. 225-246.

KUBLER, George, *Three Remarks on the Meninas*, dans *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 2, 1966, p. 212-214.

KUBLER, George, *The «Mirror» in Las Meninas*, dans *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 2, 1985, p. 316.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Velázquez*, Genève, Albert Skira, 1988, première édition en 1960.

LÉTINIER DE ARVIZU, Rosine, *Les Ménines, réponse à une triple énigme*, dans *L'estampille / l'objet d'art*, n° 404, juillet 2005, p. 64-71.

MENA MARQUÉS, Manuela, *La restauración de Las Meninas de Velázquez*, dans *Boletín del Museo del Prado*, vol. 5, n° 13, 1984, p. 87-107.

MENA MARQUÉS, Manuela, *El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbara en Las Meninas de Velázquez*, dans *El Museo del Prado : Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, p. 135-161.

MOFFITT, John F., *Anatomía de Las Meninas : realidad, ciencia, arquitectura*, dans *Boletín del Museo del Prado*, vol. 7, n° 21, 1986, p. 173-183.

ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez et Goya*, Paris, Klincksieck, 1990 (traduction par Christian Pierre de *Papeles sobre Velázquez y Goya*, publiés pour la première édition en 1950).

PACHECO, Francisco, *L'art dans la peinture*, présentation et traduction par Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1986.

PALOMINO de CASTRO y VELASCO, Acislo Antonio, *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1724 (Madrid, 1988 pour l'édition consultée).

RAFAT I PLANAS, Claustre, *Las Meninas de Picasso*, Barcelone, 2001.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Las Meninas y sus personajes*, 2<sup>e</sup> éd., Barcelone, 1952, première édition en 1943.

SEARLE, John, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, dans *Critical Inquiry*, vol. 6, n° 3, 1980, p. 447-488.

SNYDER, Joel & COHEN, Ted, *Reflexions on Las Meninas : Paradox lost*, dans *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, 1980, p. 429-447.

SNYDER, Joel. *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, dans *Critical Inquiry*, vol. 11, n° 4, 1985, p. 539-572.

SOMVILLE, Pierre, *Portrait de groupe avec un chien*, dans *L'image – Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997, p. 153-161.

STEINBERG, Leo, *Velasquez' Las Meninas*, dans *October*, n° 19, 1981, p. 45-54.

STOICHITA, Victor, *Imago Regis : Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velazquez*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 49, 1986, p. 165-189.

STOICHITA, Victor, *Le scénario poétique comme scénario aporétique*, dans *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 267-275.

THÉVOZ, Michel, *Le miroir et l'in-fente*, dans *Le miroir infidèle*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 36-54.

WOLF, Norbert, *Velázquez*, Cologne, Taschen, 2001.

## NOTES

(1) L'usage en français fut longtemps d'écrire *Velasquez*, mais la graphie espagnole *Velázquez* est maintenant largement adoptée. Toutes les citations originales en allemand, anglais ou espagnol sont des traductions libres, sauf lorsqu'une édition traduite en français a été utilisée, comme mentionné dans la bibliographie. **Les références abrégées renvoient à la bibliographie proposée ci-dessus.**

(2) ARASSE, D., *L'œil du maître*, dans *On n'y voit rien*, 2003.

(3) Il est ironique de constater que le nom sous lequel est maintenant connu ce tableau désigne des personnages somme toute d'importance secondaire dans la composition. L'intitulé de *Ménines* apparaît pour la première fois dans le catalogue des collections du musée du Prado en 1843. Voir SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Las Meninas y sus personajes*, 1952, p. 10.

(4) K. Clark n'imaginait peut-être pas combien sa comparaison était appropriée. La loi de la réflexion sur un miroir, et on verra que les miroirs ont un grand rôle dans le tableau, est en effet parfois appelée loi d'Euclide. CLARK, K., *Looking at Pictures*, 1960.

(5) GAUTIER, Th., *Une esquisse de Velasquez*, dans *Tableaux à la plume*, 1880, p. 227. Le mot est rapporté par plusieurs commentateurs, parfois depuis Justi sous la forme « Mais où donc est le tableau ? ».

(6) LAFUENTE-FERRARI, E., *Velázquez*, 1988, p. 88.

(7) WOLF, N., *Velázquez*, 2001, p. 81.

(8) THÉVOZ, M., *Le miroir infidèle*, 1996.

(9) SOMVILLE, P., *Portrait de groupe avec un chien*, 1997.

(10) PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1988, p. 248-251.

(11) La fonction d'*apostador*, ou grand chambellan, était habituellement réservée à un noble, et conférait honneur et avantages à son titulaire, faisant de lui l'un des familiers du monarque. Velázquez fut nommé *apostador* du palais en 1652, il était déjà superintendant des collections royales depuis 1643. José Nieto était *apostador* de la reine et gardien des tapisseries.

(12) Il n'y a presque aucun écrit sur *Las Ménines* qui ne cite ce mot. Plusieurs explications ont été proposées, que nous verrons plus loin.

(13) JUSTI, C., *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 1933, p. 712-713.

(14) On sait que depuis Philippe II les Habsbourgs étaient initiés à la pratique de la peinture. Philippe IV avait été formé par Fray Juan Bautista Maino, et continuait à peindre en amateur.

(15) J.A. Emmens se demande à juste titre si le hasard peut vraiment jouer un rôle aussi important dans l'invention au XVII<sup>e</sup> siècle. Voir EMMENS, J.A., *Les Ménines de Velasquez, miroir des princes pour Philippe IV*, 1961, p. 52.

(16) JUSTI, C., *op. cit.*, p. 714 : *Es ist das Bild der Herstellung eines Bildes.*

(17) L'infante Margarita née en 1651, avait épousé l'empereur d'Autriche Léopold I<sup>er</sup> en 1666.

(18) Sánchez Cantón retrace l'historique des appellations successives données au tableau :

- *Famille de sa Majesté le roi Philippe IV* dans un inventaire réalisé après l'incendie de 1734 ;

- *La famille* dans une mention de Céan en 1800 ;

- le tableau est décrit comme *L'infante Doña Margarita... à qui ses dames présentent de l'eau dans un búcaro*, lors de l'entrée du tableau au musée du Prado en 1819 ;

- et enfin *Les Ménines* dans le catalogue du musée en 1843.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op. cit.*, p. 10.

(19) Il s'agirait de l'infant Baltasar Carlos, fils de Philippe IV et de sa première femme Elisabeth de Bourbon, né en 1629 et mort en 1646. On a aussi suggéré qu'il s'agissait des appartements où Philippe II avait gardé prisonnier son fils dément Don Carlos.

(20) SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op. cit.*, p. 25.

(21) C'est donc à tort qu'Hubert Damisch attribue à Elizabeth du Gué-Trapier le mérite d'avoir évoqué cette explication pour la première fois dans son ouvrage sur Velázquez paru à New York en 1948. DAMISCH, H., *L'origine de la perspective*, 1987, p. 445, note en bas de page.

(22) SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op. cit.*, p. 26.

(23) FOUCAULT, M., *Les suivantes*, chapitre d'introduction à son ouvrage *Les mots et les choses*, 1966.

(24) L'*Épistémè* est pour Foucault en quelque sorte un système de représentations mentales et sociales de valeurs qui sous-tend les activités économiques, politiques, culturelles d'une époque. Il oppose l'*épistémè* de la Renaissance (la similitude), celle de l'époque classique, qui pour lui va de la fin de la Renaissance jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, (la représentation) et celle de l'époque moderne (l'homme). Ce n'est pas le lieu ici de développer la pensée de Foucault. On pourra se reporter à l'ouvrage de Philippe Sabot, *Lire « Les mots et les choses » de Michel Foucault*, Paris, PUF, 2006.

(25) FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 20.

(26) *Idem*, p. 21.

(27) *Idem*, p. 22.

(28) *Idem*, p. 23.

(29) *Idem*, p. 24.

(30) *Idem*, p. 29.

(31) *Idem*, p. 27.

(32) *Idem*, p. 28.

(33) *Idem*, p. 30.

(34) *Idem*, p. 31.

(35) Hubert Damisch déplore que l'analyse de Foucault n'ait pas connu de suites immédiates, au moins en France. « Car il n'en va pas de même aux États-Unis où, après un temps d'incubation, la littérature sur les *Ménines* a si bien proliféré qu'on doit aujourd'hui s'excuser d'y ajouter ». DAMISCH, H., *op. cit.*, p. 439.

(36) KAHR, M. M., *Velázquez and Las Meninas*, 1975, p. 244.

(37) SEARLE, J.R., *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, 1980, p. 481.

(38) *Idem*, p. 483.

(39) *Idem*, p. 485.

(40) *Idem*, p. 488.

(41) DAMISCH, H., *op. cit.*, p. 444.

(42) SNYDER, J. & COHEN, T., *Reflexions on Las Meninas : Paradox Lost*, 1980, p. 430.

(43) *Idem*, p. 433.

K. Clark (« *We are standing just to the right of the King and the Queen* »), J.A. Emmens (*op. cit.*, p. 72) et Madlyn M. Kahr (*op. cit.*, p. 242) étaient de ceux qui avaient déjà correctement identifié le point de fuite, sans toutefois en tirer de conséquence sur le sujet de la grande toile vue de dos ou sur la nature du reflet dans le miroir.

(44) *Idem*, p. 441. Le premier paragraphe de l'appendice donne une illustration de la loi de la réflexion sur un miroir plan qui mène à cette conclusion.

(45) STEINBERG, L., *Velasquez' Las Meninas*, 1981, p. 46-47.

(46) Voir VALCONAVER, Francesco, *Tout l'œuvre peint de Titien*, Flammarion, 1970, réf. n° 296.

(47) STEINBERG, L., *op. cit.*, p. 52, note en bas de page.

(48) *Idem*, p. 52.

(49) LAFUENTE-FERRARI, E., *op. cit.*, p. 97.

(50) ALPERS, S., *Interpretation without Representation, or the Viewing of Las Meninas*, 1983.

(51) SNYDER, J. & COHEN, T., *op. cit.*, p. 441-442.

(52) KUBLER, G., *The «Mirror» in Las Meninas*, 1985, p. 316.

V. Stoichita avait relevé que cette interprétation du miroir avait déjà été donnée par Paul Claudel en 1946 (CLAUDEL, P., *L'œil écoute*, n° 63, Paris, 1946). Voir STOICHITA, V., *Imago Regis : Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velazquez*, 1986, p. 167, note 8.

(53) Une copie des *Ménines*, de dimensions réduites (140 x 124 cm), maintenant attribuée à Juan Bautista del Mazo, gendre de Velázquez, est



- conservée à Kingston Lacy. Curieusement, elle ne montre aucun reflet dans le miroir, et semble confirmer la conclusion de Kubler sur la source du paradoxe. Voir HARRIS, E., *Las Meninas at Kingston Lacy*, 1990).
- (54) SNYDER, J., *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, 1985, p. 543.
- (55) *Idem*, p. 555-556.
- (56) Idée soutenue entre autres par Jonathan Brown. Voir BROWN, J., *De la signification des Ménines*, 1990, p. 127.
- (57) SNYDER, J., *op. cit.*, p. 557.
- (58) *Idem*, p. 571, note 27.
- (59) STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 165-166.
- (60) STOIOCHITA, V., *Le scénario poétique comme scénario aporétique dans L'instauration du tableau*, 1993, p. 268.
- (61) DAMISCH, H., *op. cit.*, p. 451.
- (62) *Idem*, p. 445-449.
- (63) C. Rafart i Planas écrit, en exergue de son ouvrage sur les Ménines de Picasso : « En 1950 Picasso et Sabartés discutent d'art. Dans la conversation, Picasso fait une affirmation prémonitrice : 'Si quelqu'un se mettait à copier *Les Ménines*, en toute bonne foi [...] et si j'étais ce quelqu'un, je me dirais : Qu'est-ce que cela donnerait en mettant celle-ci un tout petit peu plus à droite ou à gauche ? Et j'essaierais de le faire à ma façon, oubliant Velázquez. L'essai me mènerait certainement à modifier ou à changer la lumière, pour la raison que j'aurais changé un personnage de place. Ainsi, peu à peu, je peindrais des *Ménines* qui paraîtraient détestables au copiste officiel ; ce ne seraient pas celles qu'il croirait avoir vu sur la toile de Velázquez, mais ce seraient *mes Ménines*' Sept ans plus tard naissent de nouvelles Ménines, *Les Ménines* de Picasso, une interprétation libre qui transforme radicalement le langage esthétique de l'œuvre de Velázquez ». RAFART I PLANAS, C., *Las Meninas de Picasso*, 2001.
- (64) En réalité, Velázquez est aussi le nom de la mère du peintre et non de son père qui s'appelait Juan Rodriguez de Silva.
- (65) DAMISCH, H., *op. cit.*, p. 450. Foucault attribuait déjà une fonction à José Nieto, mais par le contraste d'une figure en chair et en os (en tout cas de sa représentation sur la toile) et d'un reflet immatériel. FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 26.
- (66) ARASSE, D., *op. cit.*, p. 182.
- (67) *Idem*, p. 194.
- (68) ANGULO INIGUEZ, D., *Velázquez, como compuso sus principales cuadros*, 1947.
- (69) DE TOLNAY, Ch., *Velásquez ' Las Hilanderas and Las Meninas (an interpretation)*, 1949, p. 24.
- (70) JUSTI, C., *op. cit.*, p. 716.
- (71) EMMENS, J.A., *op. cit.*, p. 71 et 73.
- (72) EMMENS, J.A., *op. cit.*, p. 71 et 73.
- (73) KUBLER, G., *Three Remarks on the Meninas*, 1966, p. 212.
- (74) C'est le point de vue adopté par M. Mena Marqués, qui cite Kubler. MENA MARQUÉS, M., *El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbara en Las Meninas de Velázquez*, 1997, p. 149.
- (75) KAHR, M. M., *op. cit.*, p. 229-239.
- (76) STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1993, p. 269.
- (77) STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 187-189 et STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1993, p. 271-272.
- (78) Velázquez payait encore cet impôt en 1637. J. Brown écrit à ce sujet : « Pour un peintre arrivé à une position certaine dans la maison du roi (...) c'était dégradant. Pour un peintre qui nourrissait également des ambitions de courtisan, c'était intolérable ». Voir BROWN, J., *op. cit.*, 1990, p. 130. Voir aussi PACHECO, F., *L'Art de la peinture*, présentation par Lauriane Fallay d'Este, 1986, p. 54-55.
- (79) L. Fallay d'Este précise que la première édition du traité date de 1649, mais que Pacheco a affirmé que le livre était achevé dès 1638, sans pouvoir préciser les raisons du retard de la publication. (*Idem*, p. 60-61). Selon P.M. Bardí, les autorités religieuses n'auraient autorisé la publication qu'en 1641. BARDÍ, P.M., *Tout l'œuvre peint de Velázquez*, 1969, p. 84.
- (80) Voir par exemple VALCONAVER, Francesco, *Tout l'oeuvre peint de Titien*, Flammarion, 1970, p. 85.
- (81) « La famille de Velázquez n'est pas seulement une famille de nobles émigrés et déchus : la préoccupation pour l'ascendance devait encore y être obsessionnelle. Dans l'intimité familiale, la légende était toujours vivante que les Silva descendaient, rien de moins, de Silvius le fils d'Enée, roi d'Albe. Mais la fortune avait été adverse et dans l'humilité présente, la glorieuse tradition familiale se stylisait, s'épurait en un mythe, religion. Dans la strate originelle la plus enfoncée de son âme, Velázquez trouvait cet impératif 'Tu dois être un noble' ». ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez et Goya*, 1990, p. 32. Voir aussi BROWN, J., *op. cit.*, p. 131-132.
- (82) J. Brown relate toutes les péripéties de cette enquête. BROWN, J., *op. cit.*, p. 137-138.
- (83) DE TOLNAY, Ch., *op. cit.*, 1949, p. 36-37.
- (84) Voir SANCHEZ CANTÓN, F.J., *op. cit.*, p. 14. Curieusement nombre de commentateurs parlent pour la copie de Jordaens d'un *Apollon et Pan* plutôt que d'*Apollon et Marsyas*. C'est le cas, par exemple, de J.A. Emmens, G. Kubler, V. Stoichita, etc. On pourrait penser que la proximité de Sánchez Cantón, alors sous-directeur du Prado, avec les toiles elles-mêmes et les descriptions des inventaires anciens devrait nous incliner à accepter sa version. Mais rien n'est simple avec *Les Ménines*, et M. Mena Marqués, actuelle conservatrice du Prado, nous affirme quant à elle qu'il s'agit d'*Apollon et Pan* (*op. cit.*, p. 143). Il s'agit peut-être d'un point d'importance secondaire, mais l'interprétation que l'on peut en tirer doit changer. Dans les deux cas le sujet est tiré d'Ovide. Mais à la différence de Marsyas, Pan est aussi un dieu. C'est le mortel Midas qui fait les frais de l'affaire en recevant d'Apollon des oreilles d'âne pour avoir pris le parti de Pan. Facétie plutôt que châtement.
- (85) D'autres lectures de ces tableaux ont parfois été données. M. Mena Marqués, par exemple, y voit l'allégorie du châtement que subissent ceux qui défient l'autorité des dieux et, par extension, des monarques. Ces tableaux devraient donc être considérés ici comme une allégorie du pouvoir royal. MENA MARQUÉS, M., *op. cit.*, p. 144.
- (86) EMMENS, J.A., *op. cit.*, p. 62. Plutôt que d'une prudente sagesse, on pourrait penser que ce surnom lui vint de son caractère irrésolu, hésitant devant les décisions à prendre. Voir par exemple HALKIN, L.E., *Le caractère de Philippe II*, dans *Critique historique*, Liège, Derouaux, 1991 (7<sup>e</sup> éd.), p. 151-168, et particulièrement p. 164.
- (87) *Idem*, p. 65-66.
- (88) Dans une note en fin d'article, Snyder indique qu'il n'a eu connaissance de l'article de J.A. Emmens que peu de temps avant la publication de son propre essai. SNYDER, J., *op. cit.*, p. 571, note 30.
- (89) *Idem*, p. 559.
- (90) *Idem*, p. 564.
- (91) STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 168.
- (92) *Idem*, p. 180.
- (93) Voir par exemple KANTOROWICZ, E., *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1989.
- (94) STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 183-84.
- (95) *Idem*, p. 186.
- (96) ARASSE, D., *op. cit.*, p. 208-211. M. Mena Marqués avait présenté son analyse lors d'un cycle de conférences au Prado organisé en 1996, auquel D. Arasse avait également contribué. Le thème général en était le détail dans les œuvres conservées au Prado. Le texte de ces conférences a été publié dans *El Museo del Prado : Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997.
- (97) MENA MARQUÉS, M., *op. cit.*, 1997, p. 141.
- (98) *Idem*, p. 152-153.
- (99) *Idem*, p. 155.
- (100) KUBLER, G., *op. cit.*, 1966, p. 213.
- (101) ARASSE, D., *op. cit.*, p. 182.
- (102) *Idem*, p. 194.
- (103) *Idem*, p. 198.
- (104) *Idem*, p. 206.
- (105) *Idem*, p. 215-216.
- (106) Par exemple MOFFITT, J., *Anatomía de Las Meninas : realidad, ciencia, arquitectura*, 1986 ; CHORDA, F., *Graphics for the Analysis and Perspective in Visual Art : Las Meninas*, 1991.
- (107) BROWN, J., *op. cit.*, 1990, p. 113.
- (108) J. Brown se réfère à un article de Juan Miguel Serrera : *Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte*, paru dans *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- (109) BROWN, J., *Entre tradición y función : Velázquez como pintor de corte*, 1999, p. 55.
- (110) PALOMINO, A., *op. cit.*, p. 251.
- (111) Par exemple STOIOCHITA, V., *op. cit.*, 1993, p. 267.
- (112) CALVO SERRALLER, F., *Las Meninas de Velásquez*, 1996, p. 26. L'auteur cite le travail de LISÓN TOLOSANA, C. : *La imagen del rey. Monarquía, realza y poder ritual en las casas de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 142.
- (113) JUSTI, C., *op. cit.*, p. 714.
- (114) SEARLE, J., *op. cit.*, p. 486.
- (115) Dans un article paru en 2005, Rosine Létinier de Arvizu reprend l'idée publiée dans deux essais antérieurs au livre de Thévoz (DEL CAMPO Y FRANCÉS, A., *La magia de Las Meninas, una iconografía*, Madrid, 1978 – DE MOYA, R., *El trazado regulador y la perspectiva en Las Meninas*, dans *Arquitectura*, n° 3, 1961), idée de l'utilisation par Velázquez d'un double miroir, dont les deux parties auraient été disposées à angle droit, « comme un livre posé debout et ouvert à 90° », dans le coin de la pièce. Curieuse hypothèse, sur laquelle elle ne reviendra plus. LÉTINIER DE ARVIZU, R., *Las Ménines : réponse à une triple énigme*, 2005, p. 69.

- (<sup>116</sup>) KUBLER, G., *op. cit.*, 1966, p. 212.
- (<sup>117</sup>) IÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas reales y jardines de Felipe II*, 1952, p. 98.
- (<sup>118</sup>) MENA MARQUÉS, M., *op. cit.*, 1997, p. 149.
- (<sup>119</sup>) Littéralement, la « galerie de la bise ».
- (<sup>120</sup>) Ainsi tous les auteurs ne sont pas d'accord sur la localisation de l'atelier de Velázquez, l'appartement du prince. Iñiguez Almech le voit dans l'aile nord du palais, tandis que J. Moffitt le situe dans l'aile sud. MOFFITT, J., *op. cit.*, 1986, p. 175.
- (<sup>121</sup>) Jusqu'après le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les « glaces à miroirs », qui faisaient fureur dans toute l'Europe, étaient un quasi monopole de maîtres verriers vénitiens. J. Thuillier raconte comment des verriers de Murano avaient été débauchés pour venir en France produire les miroirs nécessaires à la galerie des Glaces de Versailles, et comment les Italiens ont tenté de protéger leur monopole. THUILLIER, J., *La galerie des Glaces. Chef d'œuvre retrouvé*, Paris, Découvertes Gallimard, 2007. Notons aussi que la mode des grands miroirs avait également touché Madrid, et qu'il y avait dans le palais de l'Alcázar, déjà du temps de Velázquez, une salle appelée salle des Glaces (*Salón de los espejos*), perdue lors de l'incendie de 1734.
- (<sup>122</sup>) LAFUENTE FERRARI, E., *op. cit.*, p. 83.
- (<sup>123</sup>) LÉTINIER DE ARVIZU, R., *op. cit.*, p. 69.
- (<sup>124</sup>) *Idem*, p. 70.
- (<sup>125</sup>) *Ibidem*.
- (<sup>126</sup>) STOICHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 167, note 8 et p. 168, note 11.
- (<sup>127</sup>) L'angle de pivotement du miroir ne doit pas être élevé pour obtenir un effet sensible. Le calcul montre que pour un déplacement apparent du point de fuite de 1,7 m vers la droite, et pour une distance de 13 m du mur du fond par rapport au miroir, l'angle ne doit être que de l'ordre de 7,5° pour produire le déplacement observé. Si la longueur de la salle est estimée à 20 m, cet angle ne sera plus que d'environ 5°, ce qui corrobore le fait que plus l'objet est éloigné du miroir, plus l'effet du pivotement sera marqué.
- (<sup>128</sup>) CLARK, K., *op. cit.*
- (<sup>129</sup>) STOICHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 166.
- (<sup>130</sup>) *Idem*, p. 184.
- (<sup>131</sup>) Rosine Létinier de Arvizu cite une autre interprétation donnée par Thomas Glen (*Should sleeping dogs lie?*, dans *Sources*, vol. 123, n° 3, 1963) : en fait le roi et la reine ne viennent pas d'arriver, mais s'apprêtent à quitter la pièce, ce qui provoque un mouvement de surprise chez la plupart des personnages. José Nieto est alors en train d'ouvrir la tenture pour permettre le passage du couple royal par la porte du fond. Cette hypothèse n'a pas eu d'autre écho à ma connaissance. LÉTINIER DE ARVIZU, R., *op. cit.*, p. 67.
- (<sup>132</sup>) Il est vrai que le tableau n'a retrouvé son éclat d'origine qu'avec sa restauration en 1984. Voir MENA MARQUÉS, M., *op. cit.*, 1984.
- (<sup>133</sup>) ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 239.
- (<sup>134</sup>) CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 10.
- (<sup>135</sup>) *Idem*, p. 12.
- (<sup>136</sup>) ARASSE, D., *op. cit.*, p. 187.
- (<sup>137</sup>) CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 9.
- (<sup>138</sup>) V. Stoichita, qui fait référence à A. del Campo y Francés, imagine que dans le bureau d'été le tableau était posé sur le sol, en face du roi, simulant une grande ouverture dans le mur. STOICHITA, V., *op. cit.*, 1986, p. 168.
- (<sup>139</sup>) À propos de la clé, voir BROWN, J., *op. cit.*, 1990, p. 121-123.
- (<sup>140</sup>) Les exemples de redressement dans les autoportraits des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont nombreux. Entre autres Alessandro Allori en 1555 (Offices), Artemisia Gentileschi vers 1638 (Londres, Hampton Court), Rembrandt en 1660 (Louvre) et 1665 (Londres, Kensington House), le Guerchin (sans date, Louvre), etc.
- (<sup>141</sup>) PALOMINO, A., *op. cit.*, p. 251.
- (<sup>142</sup>) JUSTI, C., *op. cit.*, p. 718.
- (<sup>143</sup>) CHASTEL, A., *La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, 1978, t. II, p. 147.
- (<sup>144</sup>) ARASSE, D., *op. cit.*, p. 181.
- (<sup>145</sup>) Voir par exemple DUBY, G., *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976.
- (<sup>146</sup>) HARRIS, E., *Las Meninas at Kingston Lacy*, 1990.
- (<sup>147</sup>) *Idem*, p. 130.
- (<sup>148</sup>) *Idem*, p. 129.
- (<sup>149</sup>) *Idem*, p. 125.
- (<sup>150</sup>) Cité par E. Harris. *Idem*, p. 130.
- (<sup>151</sup>) Ceci suppose que Juan del Mazo connaissait le dispositif du miroir utilisé par Velázquez – chose d'ailleurs très vraisemblable – et explique pourquoi la copie ne devait pas être aux mêmes dimensions que l'original.
- (<sup>152</sup>) *Ibidem*.
- (<sup>153</sup>) JUSTI, C., *op. cit.*, p. 714.
- (<sup>154</sup>) SEARLE, J., *op. cit.*, p. 485.
- (<sup>155</sup>) Voir par exemple CALABRESE, Omar, *L'art de l'autoportrait. Histoire d'un grand genre pictural*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 161.
- (<sup>156</sup>) Si l'on suppose que Velázquez a repeint toute la toile en 1659, il faut alors aussi se demander pourquoi il représente l'infante à l'âge de cinq ans alors qu'elle en avait déjà huit. Velázquez a d'ailleurs fait cette année un autre portrait officiel de l'infante.
- (<sup>157</sup>) Le déplacement latéral apparent d'un point situé à une distance  $d$  du miroir qui a pivoté d'un angle  $\pm$  se calcule par la formule  $2d \sin \pm$ .
- (<sup>158</sup>) Un simple calcul trigonométrique permet de déterminer la diminution de hauteur en fonction de la distance  $d$  de l'objet par rapport au miroir et de l'angle d'inclinaison du miroir. Pour de faibles inclinaisons,  $h = 2d \cos \pm$ .