

## L'EFFIGIE IN SCUTO

En 1924, le Musée du Prado acheta un tableau (toile collée sur bois) de grandes dimensions (242×153 cm), provenant du vieil Hôpital de Zafra, près de Badajoz en Estramadoure (fig. 1)<sup>1</sup>. L'Archange Saint Michel y est représenté, l'épée dans la main droite, le bouclier et la croix dans la gauche, dans une pose qui est reprise des « Jugements Derniers » flamands. On reconnaît à certains détails que l'auteur de ce tableau, un maître anonyme hispano-flamand, identifié parfois avec Juan Sanchez de Castro<sup>2</sup>, combine avec une certaine nonchalance les sources iconographiques, réalisant une image mixte, comportant aussi des éléments caractéristiques de la « Chute des anges rebelles »<sup>3</sup>. Par exemple, au lieu de peser les âmes pour décider de leur salut, l'Archange semble plutôt engagé dans une lutte sans merci avec le malin qui déploie ses multiples masques dans un impressionnant catalogue de monstres et démons. En procédant ainsi, le peintre a probablement voulu proposer une image à deux niveaux de lecture, tous deux conformes à la fonction d'un « tableau d'hôpital ». Celui-ci devait en effet à la fois faire référence au Jugement Dernier et thématiser avec insistance la lutte acharnée contre le mal.

D'autres détails, d'ordre formel cette fois-ci, montrent que ce maître engage un dialogue avec ses grands prédécesseurs, tels Jan van Eyck, Rogier van der Weyden ou Hans Memling, dialogue dans lequel *imitatio* et *emulatio* apparaissent simultanément, confluent et se mélangent. Ses ressources artistiques, même si elles sont considérables, ne lui permettent pas d'être toujours à la hauteur de ses prédécesseurs. Ses ambitions sont pourtant évidentes et se révèlent surtout à certains détails, dont

<sup>1</sup> Museo del Prado, numéro d'inventaire 1326.

<sup>2</sup> Voir récemment paru: Joan Sureda i Pons et alii (Hgg.), *Exposicion Universal Sevilla 1992. Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, p. 309.

<sup>3</sup> Pour plus de détails, voir: Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and Reformation*, New York/Londres, 1976 et Hans Belting / Dagmar Eicheberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms, 1983.



1. Maître anonyme (Juan Sanchez de Castro?), *L'Archange Michel*, toile collée sur bois, 242×153 cm, dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, Madrid, Museo del Prado.

l'un demeura longtemps ignoré<sup>4</sup> (fig. 2): la partie centrale du bouclier de Saint Michel nous offre la preuve que la recherche dans les effets du métal poli, menée par les fondateurs de l'école flamande de peinture<sup>5</sup>, s'est poursuivie avec un raffinement incontestable pour aboutir ici à une véritable démonstration de savoir technique, formel et iconographique, destinée à suggérer en reflet la présence d'un personnage appartenant au temps et à l'espace « réels », c'est à dire au temps et à l'espace de la réalisation ou à celui de la contemplation du tableau. Grâce à un effet de miroir, un personnage debout, habillé en rouge, figure un processus d'intégration du monde extradiégétique dans l'histoire représentée<sup>6</sup>.

Il n'est pas difficile de déceler dans cet exploit des réminiscences provenant d'expériences similaires chez un van Eyck ou un Maître de Flémalle, expériences non pas exemptes d'ambiguïtés puisque le reflet spéculaire tel qu'il est traité par les maîtres de la première génération des « Primitifs Flamands » ne laisse que peu de chances à l'identification exacte du personnage pris dans le jeu raffiné qui marie exotopie et endotopie<sup>7</sup>. S'agit-il du spectateur, du donateur, ou bien du peintre lui-même, surpris au moment où il réalise son œuvre? Parfois, comme par exemple, dans le *Double Portrait des Époux Arnolfini*, la réponse est plus claire, puisque le peintre nous suggère au moyen de la belle signature apposée au-dessus du célèbre miroir qu'il a assisté à l'événement représenté, même si cette présence concerne en premier lieu un « van Eyck » spectateur/témoin et non d'un « van Eyck » « peintre à l'œuvre »<sup>8</sup>. D'autres fois, par contre, l'inscription qui s'ajoute à l'image, permet de penser que c'est plutôt le spectateur/commanditaire

<sup>4</sup> A ce que je sais, le premier à l'avoir remarqué fut Jacques Vilain, *L'Autoportrait caché dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, in *Revue de l'Art*, 8, 1970, pp. 53-55. Voir aussi Victor I. Stoichita, *El autor como detalle*, in: Museo del Prado, *Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, pp. 258-269 qui sert de base au présent article.

<sup>5</sup> Voir toujours E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1976, pp. 5-36.

<sup>6</sup> Pour la tradition de cet artifice et pour ses développements, voir: Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Genève, 1999), pp. 248 et suiv.

<sup>7</sup> Stoichita, 1999 (voir *supra* note 6), pp. 289-303.

<sup>8</sup> La littérature autour de ce tableau est considérable. Voir récemment paru: Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*, Cambridge, 1993; E. Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*, Berkeley/Los Angeles, 1994.



2. Détail de la fig. 1.

qui se trouve projeté dans l'espace de l'image au moyen du reflet spéculaire. Tel est le cas du *Retable Werl* du Prado (1438) où Robert Campin, ou qui que ce soit d'autre qui ait pu en être l'auteur, nous suggère que l'un de personnages visibles en miniature au centre

du miroir convexe accroché au mur serait le commanditaire: *Henricus Werlis magi(ster) Coloni(ensis)*<sup>9</sup>.

L'artifice utilisé par Jan van Eyck dans la *Madone du Chanoine van der Paele* (1436) est un cas particulier. Une riche littérature s'est formée autour de cette œuvre, surtout depuis que, en 1954, D. G. Carter a identifié dans la petite figure à béret rouge, visible par reflet dans le bouclier de St Georges à l'extrémité droite du tableau, comme étant un «autoportrait caché» de van Eyck (fig. 3)<sup>10</sup>. Mais le mérite d'avoir démontré pour la première fois l'extraordinaire enjeu de cet artifice revient à Rudolf Preimesberger<sup>11</sup>. Il a en effet repéré une double allusion dans le fait que cette projection advient sur / dans un bouclier.

La première concerne l'ancienne légende selon laquelle un des premiers autoportraits endotopiques cachés aurait été celui de Phidias sur le bouclier (*in scuto* ou *in cluqueo*) de sa célèbre statue chrysléléphantine d'Athéna Parthenos<sup>12</sup>. Mais il y aurait plus: selon Preimesberger, van Eyck ne fut pas seulement, comme les anciennes sources le mentionnent, «familier aux lettres classiques» (*litterarum nonnihil doctus*)<sup>13</sup>, mais aussi un esprit ingénieux qui aurait joué sur des allusions compréhensibles seulement par le biais de la langue vernaculaire. Ainsi «le fait que le peintre se refléchit justement sur un bouclier n'est pas un hasard, puisque dans la langue utilisée au temps de van Eyck, où on aurait de la peine à

<sup>9</sup> Voir enfin Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, pp. 175-176.

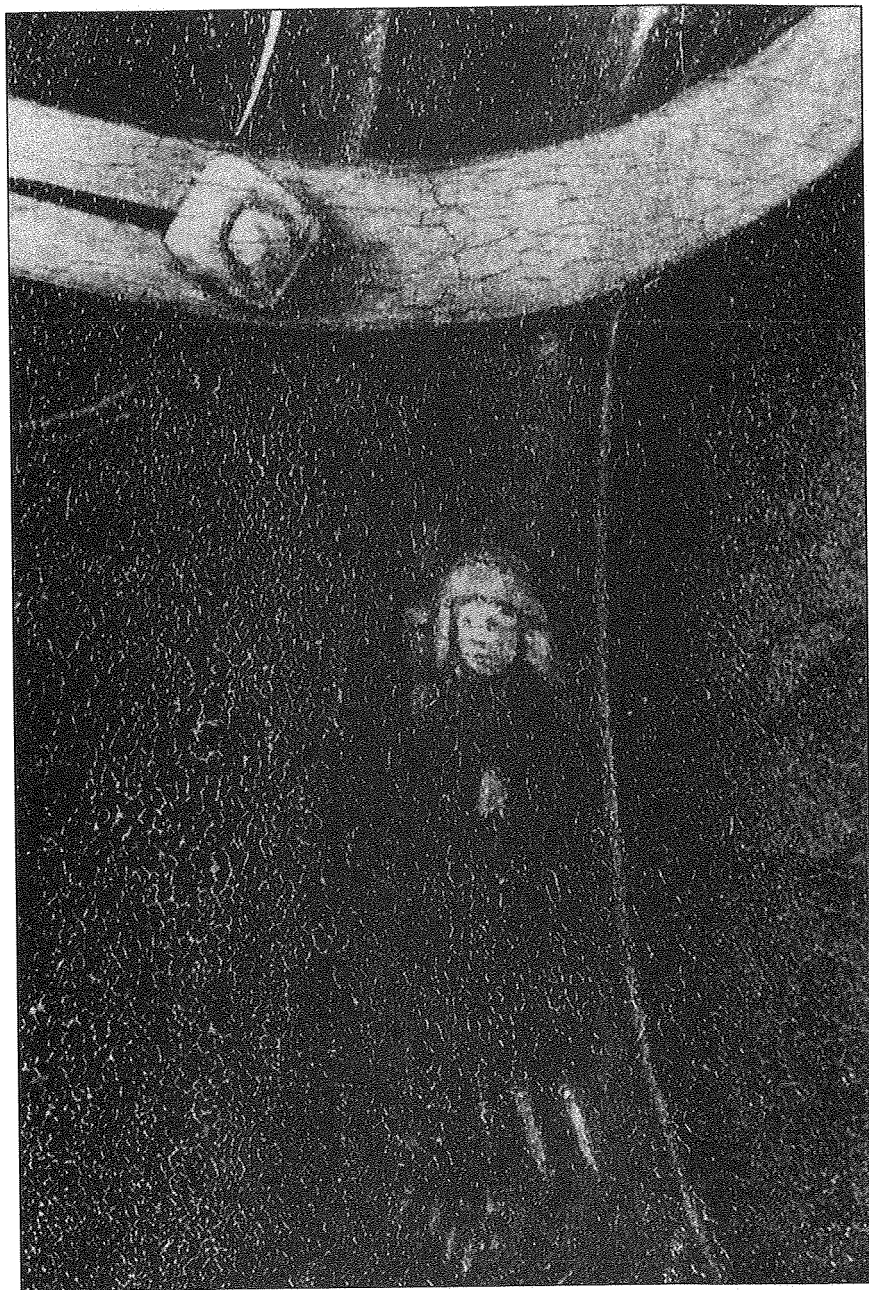
<sup>10</sup> D. G. Carter, *Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna*, in *Art Bulletin*, 36, 1954, pp. 60-62. La bibliographie concernant cette œuvre de van Eyck est considérable. Voir en dernier lieu Bret Rothstein, *Vision and devotion in Jan van Eyck's Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*, in *Word & Image*, 15, 1999, pp. 262-276 (avec la littérature antérieure).

<sup>11</sup> Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1991, pp. 459-490.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet Felix Preisshofen, *Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos*, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, 1974, pp. 50-69; Tonio Hölscher/Erika Simon, *Die Amazonenschlacht auf dem Schild des Athena Parthenos*, in: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 91, 1976, pp. 115-148; Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, (Diss.) Köln, 1992; Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse et Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar, 1998, pp. 57-59 et 111-113.

<sup>13</sup> L'expression est de Bartholomaeus Facius, voir: M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of De Viris Illustribus*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, pp. 90-107, ici p. 103.





3. Jan van Eyck, *La Madone du Chanoine van der Paele*, huile sur bois, 122 x 157 cm, 1436, Bruges, Musée Communal des Beaux Arts, détail.

distinguer entre le bas-allemand et le néerlandais, le bouclier du chevalier, l'enseigne peinte et le tableau étaient désignées, tous par le même mot : *schild* (écu)<sup>14</sup>.

La resurgence du même motif dans le tableau du Prado pose certains problèmes, puisque nous ignorons dans quelle langue s'exprimait son créateur. Nous pouvons toutefois supposer que, étant donné qu'il appartenait à la génération des hispanos-flamands œuvrant en Espagne dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, ses connaissances en néerlandais étaient pratiquement inexistantes. L'importance, le lieu, les dimensions et l'ampleur conceptuelles que ce maître donne à l'ancien motif de l'*effigies in scuto* n'en sont que plus frappantes. En effet, alors que chez van Eyck l'autoprojection était minuscule et marginale (à cause, comme on l'a récemment suggéré, également d'une allusion au topos de la « modestie auctoriale » du type *mea parvitas/mea pusillitas*)<sup>15</sup> et si le bouclier de St Georges était vu de profil et, pour ainsi dire, pratiquement privé de sa fonction primaire, celle d'instrument de guerre, chez le Maître de Zafra au contraire, il occupe une position privilégiée, déclare sans détours sa fonction originaire et met sous les yeux du spectateur d'une manière presque démonstrative la silhouette du personnage qui s'y reflète. Ainsi ce Maître anonyme clarifie et exhibe, selon un mécanisme assez fréquent dans l'histoire des formes artistiques, et qui se vérifie souvent chez les artistes appartenant à une seconde ou à une troisième génération, ce qui, chez les maîtres fondateurs (dans ce cas précis, chez Jan van Eyck) était seulement suggéré et « presque caché ». Pour être plus clairs, nous trouvons que le Maître de Zafra récupère (et met à nu) la première partie de la leçon van eyck-iennne, soit l'allusion à l'histoire de l'autoreprésentation de Phidias *in clupeo Minervae*. De plus, il le fait en connaisseur ingénieux des sources, la plus célèbre de toutes étant probablement la mention faite par Cicéro dans ses *Tusculanae disputationes*:

Les sculpteurs veulent qu'on parle d'eux après leur mort. N'est-ce pas pour cela que Phidias grava son effigie sur le bouclier de

<sup>14</sup> Preimesberger, 1991 (voir *supra* note 11), p. 484.

<sup>15</sup> Voir à ce propos Julius Müller Hofstede, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts et ihre Signifikanz im Bildkontext*, in Gunter Schweikhart (Hg.), *Autobiographie et Selbstportrait in der Renaissance*, Köln, 1998, pp. 39-68 (ici pp. 49-52).

Minerve (*sui similem speciem inclusit*), car il était interdit d'inscrire son nom sur la statue?<sup>16</sup>

Valerius Maximus est plus clair encore puisqu'il parle sans détour d'un « autoportrait » (*effigiem suam*)<sup>17</sup>, tandis que Plutarque, lui, rapporte des détails intéressants, qui auront un grand impact sur la réception de cette légende à la Renaissance :

Phidias était en butte à l'envie à cause de la réputation de ses œuvres, et notamment parce que, en représentant sur le bouclier de la déesse le combat des Amazones, il y avait ciselé une figure à sa ressemblance, sous la forme d'un vieillard chauve qui soulève une pierre avec ses deux mains, et qu'il y avait mis une très belle image de Périclès combattant contre une Amazone. Le geste de la main, qui brandit une lance devant les yeux de Périclès, est habilement représenté et semble vouloir cacher la ressemblance qui apparaît des deux côtés<sup>18</sup>.

Paul Barolsky a démontré l'importance de la variante plutarquienne de cette l'histoire dans la création d'une œuvre charnière de la Renaissance italienne, la *Centauiromachie* de Michelange (1492) dans laquelle l'artiste se représente, par allusion, comme un nouveau Phidias des temps modernes (fig. 4)<sup>19</sup>. Sa thèse est convaincante, mais il faut souligner que l'on assiste à un jeu complexe opéré par le jeune Michelange : il se représente pour ainsi dire masqué (en vieillard) dans une « centauiromachie » au lieu d'une « amazonomachie »<sup>20</sup>, scène qui, de plus, se présente comme un bas-relief indépendant et non pas comme la décoration historiée d'un bouclier.

<sup>16</sup> «Opifices post mortem nobilitari volunt. Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clipeo Minervae, cum inscribere <nomen> non liceret?» (Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 15, 34).

<sup>17</sup> «Ceterum sordido studio deditum ingenium (scl. Fabii Pictoris) qualemunque laborem suum silentio obliterari noluit, videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clipeo Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis colligatio solveretur» (Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, VIII, 14, 6).

<sup>18</sup> Plutarque, *Pericles*, 31.

<sup>19</sup> Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, Pennsylvania/Londres, 1990, pp. 107 f. et Thielemann, 1996 (voir *supra* note 12) pp. 172-180.

<sup>20</sup> Plinie l'Ancien, *Naturalis historia*, XXXVI, 18-19 et, à la Renaissance, Antonio Averlino, dit Filarete, *Trattato d'architettura*, XIX, fol. 154 v (édité par Anna Maria Finoli / Liliana Grassi, Mailand, 1972, Bd. II, pp. 576) disent que l'écu de Minerve aurait été décoré tant par une Amazonomachie que par une Centauiromachie.





4. Michelange, *La Centauromachie*, 1492, Florence, Casa Buonarroti.

Tout en tenant compte des différences chronologiques, de milieu culturel, de qualité, d'ambition et de médium artistique, il est intéressant de noter que le Maître de Zafra, à son tour, joue avec

les sources anciennes qu'il soumet à des interprétations personnelles et significatives. Chez lui, l'auto-représentation auctoriale est relativement plus conforme aux anciennes sources puisqu'elle se produit sur un écu, comme dans le cas de la célèbre œuvre de Phidias, mais elle s'en distancie aussi puisque cet écu n'est pas tenu par la Déesse de la Sagesse et de la Guerre mais par l'Archange Saint Michel. De plus, il ne représente pas une « amazonomachie », mais reflète (partiellement) une « angelomachie », thème qui domine d'ailleurs toute la moitié inférieure du tableau. Enfin, l'auto-représentation auctoriale ne suggère en aucune manière qu'il s'agirait d'un actant (d'un « vrai » participant à la bataille), mais se manifeste comme un reflet spéculaire. C'est la surface polie du bouclier qui, tout comme chez van Eyck, permet la métalepse d'auteur<sup>21</sup>.

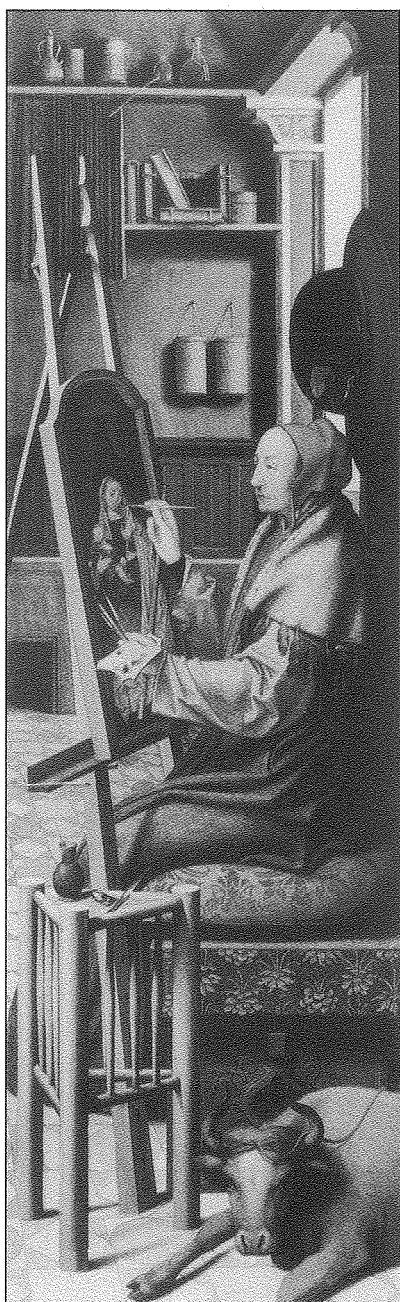
Il faut insister sur ce point. Comme chez van Eyck, mais aussi d'une manière différente, cette surface polie transforme le bouclier en un miroir convexe, thème dont la récurrence dans la peinture flamande n'a plus besoin d'être démontrée. Il faut pourtant souligner que l'utilisation manifeste du miroir convexe en tant qu'accessoire d'atelier et en tant qu'instrument de la duplication de la personne du créateur est plutôt tardive. La première génération des Primitifs Flamands abordèrent sans doute ce thème, mais sans toutefois insister sur la situation d'atelier à laquelle le miroir faisait allusion. Il faudra attendre le début du XVI<sup>e</sup> siècle pour en trouver un exemple clair. Il s'agit de l'anonyme *Saint Luc peignant la Vierge* de la National Gallery de Londres, dû à un épigone de Quinten Massys (fig. 5)<sup>22</sup> où le miroir convexe est représenté pour la première fois de façon déclarée à la fois en tant qu'accessoire d'atelier et en tant qu'instrument de duplication auctoriale.

A la croisée de deux voies, l'une issue du répertoire légendaire de l'Antiquité gréco-latine, l'autre de la pratique picturale flamande, fondatrice d'une *ars nova*<sup>23</sup>, le bouclier-miroir représenté au centre du tableau du Prado est, en dépit de l'apparente marginalité

<sup>21</sup> Pour ce trope, voir Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, 1960, Bd. II, Nummer, 568. Pour la complexité du motif du bouclier-miroir chez van Eyck, voir Preimesberger, 1991 (voir *supra* note 11) pp. 472-475.

<sup>22</sup> Voir Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School* (1945), reprint, 1987, Kat.-Nummer 3902, pp. 96-97.

<sup>23</sup> Pour cette notion, voir toujours Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (1953), New York/Hagerstown/San Francisco/Londres, 1971, Bd. I, pp. 149-177.



5. Maître anonyme flamand, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Londres, National Gallery.

culturelle du peintre, un vrai objet symbolique et théorique, où se déploie, silencieusement mais avec insistance, le discours concernant la prise de conscience de l'art par lui-même.

Victor I. STOICHITA  
(Université de Fribourg)