



HAL
open science

Le miroir de sorcière du Parmesan: pour une alchimie de la matière.

Véronique Curvin Merieux

► **To cite this version:**

Véronique Curvin Merieux. Le miroir de sorcière du Parmesan: pour une alchimie de la matière.. Agnès Morini. Objets étranges, Publications de l'Université de Saint Etienne, pp.245-256, 2008, 978-2-86272-497-3. hal-03533242

HAL Id: hal-03533242

<https://hal.science/hal-03533242>

Submitted on 21 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE MIROIR DE SORCIERE DU PARMESAN : POUR UNE ALCHIMIE DE LA MATIERE.

Véronique Mérieux
(Maître de conférence, Université Côte d'Azur)



Francesco Mazzola dit LE PARMESAN, *Autoportrait dans un miroir convexe*, 1523, huile sur un segment de sphère en bois, diamètre 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Une longue tradition a fait du miroir à la fois l'objet et la métaphore privilégiée de la peinture occidentale. Dès l'Antiquité, les rapports entre peinture et miroir sont discutés autour des concepts de vérité et de fiction. L'œil du peintre ouvert sur le monde¹ est un miroir qui capte les images et les recompose, tout comme la surface réflexive du miroir reproduit l'image d'objets placés face à lui. L'artiste, tel un miroir, découpe l'espace et reflète une image ressemblante même si contrairement à l'image peinte, le support réflexif du miroir reste invisible. A l'objet miroir, est donc naturellement associée la relation analogique entre la réalité virtuelle spontanément

¹ C'est l'habileté technique du peintre à simuler la tridimensionnalité de l'espace sur une surface plane qui garantit sa compétence. Plusieurs récits racontent cette fascination que peut exercer un tableau capable de faire oublier son support. Le spectateur illusionné confond image et réalité. Pline raconte comment Zeuxis avait peint les raisins si ressemblants que des oiseaux venaient les picorer. Parrhasios avait alors invité dans son atelier son rival pour lui montrer ses tableaux. Lorsque Zeuxis avait tenté en vain de soulever un rideau, il s'aperçut qu'il n'était pas réel mais peint. Il dut reconnaître la supériorité de Parrhasios qui ne s'était pas contenté de tromper des oiseaux privés d'intelligence, mais avait abusé l'œil d'un spécialiste. Plus tard la légende de la mouche peinte par Giotto sur un tableau de Cimabue alors qu'il n'était qu'un élève atteste le même talent illusionniste : Cimabue aurait tenté de chasser la mouche. Virtuosité mimétique de l'artiste : ce pouvoir spécifique de produire du trompe-l'œil ne cessera de désigner l'art du peintre restituant la réalité comme dans un miroir. (Nous empruntons l'expression au titre du passionnant ouvrage de Françoise Frantisi Ducroux, *Dans l'œil du miroir*, Jean-Pierre Vernant, Odile Jacob, 1997.)

restituée par ce dernier et la création artificielle du réel opérée par la peinture. Le miroir devient ainsi instrument de réflexion, sur la genèse et sur la nature même de l'image et par extension sur le rôle de l'art et de l'artiste². Pour la pensée du Moyen Age qui se fonde sur une structure d'analogies et de symboles, connaître, c'est refléter³. Le miroir se charge alors de la haute valeur symbolique qui lui est attribuée dans les textes sacrés: Dieu est miroir pur qui contient ses œuvres avant même qu'elles aient été créées⁴. Nettoyé et pur, le miroir renvoie donc au modèle divin alors que terni ou déformant, il devient miroir du diable usurpateur. Mais aussi noble que soit sa dimension analogique, elle repose alors sur des objets encore très imparfaits. Le Moyen Age connaît en effet essentiellement des miroirs de métal. Les miroirs de verre restent rares, petits, bombés et de médiocre qualité, même s'ils sont déjà jugés supérieurs aux miroirs de métal. Ces miroirs, dits « miroirs de sorcière »⁵ en raison des pouvoirs maléfiques qu'on leur prête, sont fréquemment représentés dans les tableaux flamands du XV^e⁶ et resteront jusqu'au XVII^e les plus courants en Europe du Nord (où peintres et miroitiers appartiennent longtemps à la même guilde de Saint Luc). Fréquemment placés dans les foyers flamands en face d'une fenêtre, ils permettaient de diffuser la lumière à l'intérieur des maisons. Pourtant en raison de leur petite taille (pas plus grands qu'une soucoupe) et de leur surface bombée, ces miroirs en verre étamé du Moyen Age ne restituaient encore

² Dans l'orbe du miroir le monde entier peut venir se loger (Platon république, X, 596 d-e). Platon manipule le miroir et la fantasmagorie d'images impalpables qu'il produit pour dénier toute réalité aux images qui sortent des mains des peintres. Dans les deux cas pour lui il y a fabrication d'idoles. On sait que Platon exploite particulièrement dans le champ de la connaissance philosophique cette analogie entre l'image illusoire du miroir et celle de l'image peinte : au même titre que l'homme est miroir qui réfléchit le modèle Idéal, l'artiste est miroir qui réfléchit le modèle Idéal de la Nature, de Dieu. Platon discrédite l'illusion spéculaire rangée au plus bas degré de la connaissance : l'image du miroir est encore plus illusoire que l'image peinte car le reflet n'a même pas l'épaisseur d'une matière picturale : « Tu peux prendre un miroir et le présenter de tous côtés, tu feras le soleil et les autres astres du ciel, toi-même et les autres animaux [...]. Oui, des objets apparents, sans aucune réalité. » (*La République*, X, 596.) Cependant, tout en discréditant l'illusion spéculaire rangée au plus bas degré de la connaissance, le reflet du miroir est aussi conçu comme effet permettant à l'esprit de se libérer du sensible pour envisager le monde dans l'éclat de l'intelligence.

³ Métaphore omniprésente dans la littérature spirituelle, le miroir médiéval donne son nom à de volumineux ouvrages qui rassemblent les connaissances du temps, véritables encyclopédies où le chrétien peut déchiffrer les beautés et secrets du monde ; ces livres-miroirs (*speculum*) sont semblables à un miroir convexe, capable d'offrir une vision du monde globale et sphérique et d'embrasser la multiplicité des perspectives. Le monde du Moyen Âge est un monde clos, fini, circulaire, articulé en un réseau de correspondances entre microcosme et macrocosme, et il appartient à l'artisan qui calligraphie et enlumine ce livre-miroir d'en faire miroiter les beautés, de donner à admirer la réalité reflétée. La connaissance, qui utilise à la fois la calligraphie et la peinture, est mise en miroir de l'homme, du monde et de Dieu.

⁴ C'est également à la science optique que Dante fait appel pour figurer la connaissance. Le miroir apprend à déceler au-delà d'une vérité empirique une vérité théologique. Au deuxième chant du « *Paradis* » Béatrice propose au poète une expérience optique qui préannonce l'évidence de la révélation finale : de la spéculation à la contemplation, de la connaissance partielle à la vision absolue. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Hachette Littératures, Coll. Pluriel, Paris, 1994, 271 pp., p.127.

⁵ Un autre nom habituel est « miroir des banquiers » car ils permettaient aux banquiers, orfèvres et usuriers de surveiller l'ensemble d'une pièce.

⁶ C'est un miroir de ce type qui pend au mur de la chambre du Mariage de Giovanni Arnolfini de Jan van Eyck (1434) et que l'on voit posé sur la table du Prêtre et sa femme de Quentin Metsys, (1514). C'est aussi dans un miroir bombé que se mire, fascinée, la licorne de l'allégorie de la vue dans la tapisserie La Dame à la licorne.

qu'une image imparfaite et déformée⁷. Ils ne détrônent d'ailleurs pas encore le miroir en acier poli, à la fois plus grand et plus maniable, qui reste le plus utilisé par exemple pour la toilette.

Avec la Renaissance, le miroir et sa fonction évoluent à plus d'un titre. Des progrès techniques permettent de passer du miroir convexe qui englobe l'espace mais altère l'image, au miroir plan, qui cadre une image exacte et limitée. Cette évolution technique va fortement contribuer à renouveler la curiosité des humanistes à l'égard de l'objet miroir. L'amélioration technique des procédés de fabrication du verre (on commence à maîtriser la fabrication du verre blanc mince et plat au moyen de cannes à souffler) permet d'obtenir un miroir de verre de plus en plus clair et donc de plus en plus apte à restituer exactement le monde qu'il réfléchit⁸. Alors que les peintres flamands continuent d'explorer les possibilités des miroirs convexes, les artistes italiens découvrent donc les pouvoirs du miroir plan, qui fractionne certes l'espace et isole une image partielle et arbitraire, mais d'une parfaite exactitude.

Les réflexions sur l'image miroitée engagées par Platon sont alors tout naturellement poursuivies et approfondies par les artistes et théoriciens de la Renaissance. Les peintres voient dans le reflet du miroir non plus un support analogique mais un instrument d'appréhension et de connaissance du monde, modèle de toute ressemblance. Ils convoquent le miroir dans la réflexion qui s'ouvre alors sur les apparences et la mimesis⁹. Le miroir devient lieu privilégié, médiation de l'activité mentale, lieu de passage qui permet la jonction entre la matière le sensible et le spirituel, l'homme et Dieu, le fini et l'infini. Le miroir fait apparaître, révèle, indique, dévoile à la fois moins et plus que la vision directe en saisissant ce qui est inaccessible à l'oeil.

⁷ Ils étaient fabriqués en soufflant une boule de verre fixée à un pointil et à laquelle était imprimée une rotation rapide : le verre s'évase alors en une sorte de plateau dans lequel on peut découper de petits carreaux. Pour obtenir un miroir, il fallait ensuite pratiquer l'étamage, c'est-à-dire appliquer du plomb à froid dans la partie concave. Cette dernière opération a évolué lentement. On a d'abord remplacé le plomb par l'étain puis, au début du XVI^{ème}, les miroitiers ont utilisé le mercure, comme semble l'indiquer le grand trafic de vif-argent transitant alors par Anvers. Un alchimiste italien, Fioravanti, parle de miroitiers allemands qui appliquent dans le globe de verre « une mixtion faite de plomb, d'estain, d'argent et de lie de vin ».

⁸ A la fin du XV^{ème} siècle et au début du XVI^{ème}, Venise maîtrise particulièrement la technique du soufflage et réussit à produire des miroirs d'une pureté cristalline qui feront sa réputation. Les verriers miroitiers installés à Murano depuis le XII^{ème} siècle gardent leur procédé secret et Venise exporte dans l'Europe entière ses miroirs sertis dans des cadres précieux. On obtient un « manchon » soufflé à la canne, d'une forme cylindrique assez régulière ; les deux extrémités sont décalottées, le cylindre fendu sur sa longueur et étalé sur une sole plane. Le verre présente alors une épaisseur à peu près uniforme et un poli naturel. Cependant, la taille de ces miroirs ne pourra guère dépasser un mètre. Traditionnellement, la pâte de verre est composée de soude et de potasse auxquelles les cendres de fougère apportent chaux et manganèse. Les Vénitiens découvrent que la cendre de Kali, herbe rapportée d'Égypte par bateau, jointe à une certaine quantité de sable, agit comme décolorant en raison de sa faible teneur en phosphore et de sa richesse en manganèse. La pâte ainsi obtenue est très blanche ; modifiant les dosages par essais successifs, ils trouvent la formule d'un verre silico-alcalin (silicate de potassium et chaux) dont les qualités ne seront dépassées qu'au XIX^{ème} siècle par la fabrication d'un verre à base de silicate de potasse et de plomb, le cristal moderne. Cf. Françoise Frantisi Ducroux, *op. cit.*

⁹ Nicolas de Cues fait de lui la métaphore du processus créatif parfait : comme lui le peintre doit tendre à objectiver le monde sans tache, sans courbure, sans déformation, en cherchant à embrasser tous les points de vue. Comme une montagne peut se refléter toute entière dans un petit miroir, l'art peut offrir un reflet de l'art divin.

L'exactitude du reflet du miroir de verre plan permet en outre au peintre de la Renaissance d'explorer les lois de la perspective optique : il est adopté comme support privilégié d'observation et de mesure du monde. Par le jeu des miroirs opposés, il permet d'élargir l'espace représenté et offre aux yeux du peintre une sorte de prothèse qui lui permet de voir ce que la nature lui cache : son propre visage, mais aussi ce qui échappe à sa vue directe, par exemple ce qui ne peut être vu dans une pièce¹⁰. L'ambiguïté du miroir fait ainsi son entrée dans le champ artistique où les peintres l'expérimentent dans de savants artifices et jeux d'illusion et de trompe-l'œil anamorphiques. Les jeux de miroirs qui permettent une vision « panoptique » et donnent à voir plusieurs facettes simultanément fascinent pour ses pouvoirs illusionnistes qui manifestent une autre réalité.

Enfin, le miroir ou toute surface réfléchissante permet au peintre de la Renaissance de s'introduire dans le tableau¹¹. Dès le XV^{ème} siècle (1434), dans Le Mariage de Giovanni Arnolfini, le peintre Van Eyck se représente dans un miroir convexe placé derrière les deux époux : là se reflètent la partie de la pièce que le champ de vision du peintre exclut, les témoins du mariage et le peintre qui s'intègre à la représentation comme spectateur de la scène. La réalité représentée (vision frontale des époux) inclut donc grâce au miroir un deuxième ordre de réalité virtuelle (vision rétrospective des témoins dans le miroir). Mais l'ensemble pictural reste malgré tout ici encore tendu vers la notion de représentation exacte du réel. Instrument de rationalisation et d'ordonnement de l'espace de la pièce, le miroir convexe reste utilisé par l'artiste pour sa valeur réflexive et cognitive.

Cette longue tradition va pourtant connaître une brusque et insolite remise en cause avec l'autoportrait que Francesco Mazzola, dit Le Parmesan, entreprend de peindre en 1523. En premier lieu parce que ce n'est pas le monde que le peintre décide de scruter dans un miroir et de reporter sur un petit tableau hémisphérique d'une vingtaine de centimètres, mais sa seule personne. Ensuite, parce que ce n'est pas devant un miroir plan qu'il choisit de se placer pour réaliser son autoportrait, mais bien devant un de ces miroirs convexes de sorcière rebaptisés à Florence miroirs de barbier. Dans sa biographie consacrée au talentueux artiste, Giorgio Vasari signale déjà (1550) l'étrangeté de l'effet obtenu (« *bizzarie che fa la rotondità dello specchio* »), mais il ne s'attarde pas sur l'explication de ce choix insolite, fruit selon lui d'une simple lubie (« *capriccio* ») du jeune artiste alors âgé de 20 ans. Il évacue donc toute autre explication envisageant tout au plus une volonté

¹⁰ Rappelons ici l'expérience de Brunelleschi qui construit une boîte optique percée d'un trou, sur un côté de laquelle il a peint à l'envers le baptistère de Florence, plaçant sur l'autre côté un miroir : vision monoculaire sans déformation latérale, artificielle, réduite et rationalisée. Le peintre utilise cette perspective artificielle d'une boîte fermée pour transcrire un spectacle ouvert sur l'infini, espace homogène et purement mental, combinant le proche et le lointain à partir d'un angle de vue ; le monde devient spectacle ; cette représentation en perspective n'est pas découverte du monde mais représentation d'un monde déjà perdu et inaccessible, sans aucun rapport avec la perception immédiate de la réalité.

¹¹ Jusque là la figuration du peintre s'opérait dans un groupe de personnages, soit *in assistenza*.

d'expérimenter les artifices et « *sottigliezze* » de la représentation picturale. L'académicien florentin préfère s'appesantir sur l'originalité du support hémisphérique, sur la qualité de l'imitation, qui restitue avec une ressemblance parfaite la déformation exercée par le miroir (« *verissima* »), mais ne sonde pas davantage les raisons qui ont poussé le Parmesan à opter pour un miroir convexe et non pour un miroir plan dont la riche Florence ne devait pourtant pas manquer.

Per investigare le sottigliezze dell'arte, [...] guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzotondi [...], si mise con grande arte a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso tanto simile al naturale che non si potrebbe né stimare né credere [...] e vi fece una mano che disegnava, un poco grande come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima¹².

L'étrangeté de la déformation induite par le miroir convexe est donc ici minimisée au profit de la virtuosité mimétique du peintre¹³.

Pourtant, dans ce miroir convexe choisi pour sa courbure, apparaît pour la première fois une distorsion que les œuvres précédentes¹⁴ encore inspirées d'une manière héritée du Corrège n'avaient pas encore révélée¹⁵. C'est en effet dans cet autoportrait que s'opère pour la première fois la transformation étirée et distordue de la matière humaine qui sera bientôt la signature stylistique, la *maniera* même du peintre confirmé (et au-delà de la plupart de ses pairs maniéristes de la première phase toscane). La main effilée et hypertrophiée du premier plan annonce en effet une singularité qui, même en l'absence du miroir déformant, s'imposera peu à peu comme une constante de ses œuvres successives.

Si l'on suit en effet la chronologie des œuvres de l'artiste, on constate que cette première main, métonymique du processus créatif maniériste de déformation, est repérable dans chaque représentation et nous guide en quelque sorte sur le chemin d'une abstraction de plus en plus affirmée. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la main de la *Diane*¹⁶ exécutée dès 1523 dans l'église Saint Jean Evangéliste de Parme,

¹² « Per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso, guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi : nel che fare, vedendo quelle bizzarrie che fa la ritondità dello specchio gli venne voglia di contraffare per suo capriccio ogni cosa. La onde, fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio e particolarmente se stesso. E perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto, e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina ». Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, edizione del 1568, L.V, Sansoni editore, Firenze, 1981, p.222.

¹³ « anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto ; essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di riflessione, l'ombre ed i lumi sì proprj e veri, che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno. », Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴ Les Saintes Lucie et Apollonia et Saint Hilaire di Poitiers de l'église Saint Jean Evangéliste, Parme.

¹⁵ Dont par exemple le portrait de Galeazzo Sanvitale également exécuté en 1524 porte encore la trace.

¹⁶ La similitude entre la posture de Diane et celle du sujet de l'autoportrait, accentuée par la circularité de la lunette, y est d'ailleurs frappante.

mais aussi celle du protagoniste de *La vision de Saint Jérôme* (1526-1527), celle de Sainte Marguerite dans la *Madone à l'enfant* (1529-1530), celles encore de *L'Esclave turque* (1532-1534), celles des madones de la *Sainte famille* et de la *Madone à la rose* (1531) ou enfin celles de la *Madone au long cou* (1534) : partout, cette même main et son étirement excessif, comme autant d'indices iconographiques d'un singulier modelage esthétique des corps.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le support du miroir attise la curiosité du peintre : au centre des fresques représentant les Métamorphoses d'Ovide que Gian Galeazzo Sanvitale lui commande en 1524 pour le boudoir de son épouse Paola Gonzaga, l'artiste choisit déjà de placer en apothéose de la Beauté, représentée dans un savant jeu de réalisme et d'illusion, un miroir qui trône au centre de la voûte comme le maître incontesté des lieux. Mais l'artiste exploite encore dans ce cas le miroir pour sa réflexivité idéale et non, comme il le fera dans l'autoportrait, comme l'athanor¹⁷ où s'opèrent déformation et dilatation de la matière, en rupture décisive avec la perception ontologique Renaissance. Sous couvert de son miroir bombé de barbier, l'autoportrait nous prend en effet à témoins et nous fait participer à la gestation d'un style maniériste qui en finit, à divers titres, avec la parfaite Image idéale (puisque divine) de l'esthétique Renaissance.

En premier lieu, en se mettant en scène comme sujet s'observant dans un miroir convexe, le peintre fait de son activité de représentation le sujet principal de l'œuvre : il renonce en somme à la dialectique classique qui impliquait nécessairement un sujet soucieux d'énoncer ses liens rationnels aux objets Idéaux environnants (Nature, Homme, Dieu,) pour se focaliser sur le seul sujet. L'œil du peintre retranscrit exclusivement sa vision singulière : le sujet est son seul objet et occupe le centre du tableau et la totalité de l'espace. Peinture et miroir ne participent donc plus à un dispositif de connaissance et de représentation objective et mimétique du monde alentour. Le point de vue du peintre n'ouvre plus l'espace sur un infini mais le laisse enclos sur lui-même. C'est donc moins une maîtrise rationnelle du monde qu'un questionnement perplexe et introspectif qui nous est ici proposé. La distorsion centripète de l'espace exacerbe d'ailleurs cet effet d'isolement et de distanciation du sujet dans sa relation au monde. Le miroir du peintre et sa peinture mettent donc en lumière pour la première fois une appréhension distordue du monde, un écart, un conflit qu'accentue la convexité de la surface du miroir reportée sur le bombé circulaire du support de bois¹⁸.

A cette première rupture, la déformation du miroir en ajoute une deuxième, qui caractérisera sous peu l'art maniériste du peintre et de ses contemporains. La surface

¹⁷ Un athanor est un terme d'alchimie désignant un four, utilisé pour fournir la chaleur pour la digestion alchimique. (Le terme Athanor vient de l'Arabe « at-tannū » (التنور) qui signifie fourneau, four à pain ou encore source d'eau chaude.

¹⁸ « La onde, fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio... », Giorgio Vasari, op. cit., p.222.

bombée du miroir permet en effet au jeune disciple du Corrège de signifier un positionnement à la fois déferent et impertinent à l'égard du maître et de la tradition. En d'autres termes, le choix d'un miroir réfléchissant mais déformant permet au jeune artiste de formuler l'ambiguïté foncière du processus créatif maniériste qui oscille en permanence entre ses deux pôles conflictuels fondateurs : ressemblance et dissemblance. Le miroir déformant choisi autorise ainsi tout à la fois un processus mimétique fidèle au modèle (le visage central est épargné par la déformation du reflet) et un traitement hyperbolique de certains traits ou détails du modèle (main). Le jeune homme apparaît ainsi au centre sous des traits harmonieux où dominant la grâce de la physionomie, la transparence opaline du teint, les yeux en amande, le nez pointu et le sourire délicat en tous points conformes aux leçons de son maître Le Corrège. La reprise d'une technique magistrale voire raphaélesque du portrait est donc respectée et aisément repérable. Mais il faudrait pour qu'elle soit totalement conforme que le regard soit classiquement focalisé sur ce visage. Or la convexité, accentuée ici par un léger effet de contre plongée, autorise l'artiste à privilégier non pas le point de fuite central (régulièrement principal) mais la base circulaire où se trouve la main. Par cet habile subterfuge, la main de premier plan devient principale : l'imitation fait en quelque sorte la part belle à la différence. La représentation est bien identique au reflet du miroir mais elle diffère dans le même temps du sujet réel. L'artiste, comme le miroir, met en scène à la fois l'imitation et son déni, dans cette appropriation subjective incarnée par la main du premier plan. Le bord du tableau et l'hypertrophie qui l'occupent annoncent une esthétique maniériste qui privilégiera bientôt l'angle, la fuite, les variantes et viendra troubler les attentes et la lecture classiques.

Il est vrai que l'intermédiaire du miroir déformant, offre encore ici au spectateur une explication rationnelle à cette étrange déformation. L'hypertrophie de premier plan peut être perçue comme un simple effet d'optique (c'est bien la lecture qu'en fait Vasari). Mais la persistance dans l'œuvre du peintre de cette attention au détail hyperbolique hors la présence du miroir, nous autorise à supposer que le miroir est ici métonymie d'un positionnement esthétique qui affirme la nécessité d'une imitation subjective. Le miroir convexe du Parmesan vient annoncer le processus d'appropriation singulière de l'imitateur maniériste. Il n'invalide pas la mimesis (le visage central reste parfait) mais instaure la nécessité d'une confrontation active entre l'imitation du modèle et l'écart de sa déformation¹⁹ (selon une conflictualité semblable à celle qui se joue devant ce miroir). Le Parmesan pose en somme ici les fondements d'une déclaration d'art esthétique et les soumet à un spectateur nouvellement confronté à la complexité d'un décryptage vertigineux.

Car devant cette réalité distordue et énigmatique la vision classique du spectateur est instantanément troublée et mise à mal, et ce pour diverses raisons. Tout d'abord, s'il peut deviner un fusain entre les doigts effilés du jeune peintre, le spectateur voit

¹⁹ Les potentialités du miroir courbe convexe et concave rejoignent dans le champ littéraire les figures rhétoriques de l'hyperbole et de la litote.

une main inerte, non saisie dans l'acte de peindre. L'exactitude du reflet du miroir qu'il s'attend à trouver est donc instantanément invalidée par le fait que le miroir renvoie à un moment (juste avant, juste après) qui ne peut appartenir à l'espace figuratif. Si l'artiste s'était représenté dans l'acte de peindre son autoportrait, devant un miroir, nous devrions le voir en pleine action de peindre. Or ce n'est pas le cas²⁰. Par ailleurs, le miroir nécessaire à l'exécution de l'autoportrait n'est en fait ici pas explicitement représenté. Repoussé sur la droite de la représentation, il est très allusivement suggéré par le pourtour d'un cadre rond (mais est-ce celui du cadre ou celui du miroir?) dont on n'aperçoit qu'une portion. Seule la courbure convexe du portrait et le bombé du support de bois signalent donc, en creux, la présence d'un miroir. Dès lors l'étrangeté surgit : et s'il n'y avait pas de miroir ? Si représentation et miroir se superposaient, ne faisant qu'un. Miroir et peinture d'étrangeté. Naît ainsi l'idée d'une inspiration créatrice autonome de l'artiste qui fait apparaître une sorte d'anti-monde qui comme le miroir déformant, renverse l'ordre classique (droite/gauche, centre/bord) et bouleverse les bases fondatrices de l'ordre qui structurait jusque là la perception exacte de l'univers physique.

La subversion de l'image imputable ici au miroir ouvre la voie de l'irréalité et de tous ses possibles. Le miroir convexe place donc le spectateur autant que le peintre, devant un déni de l'essence absolue des choses: si tout est transformable alors où est le réel. La difformité partielle qu'il impose suppose dans le même temps de recréer un rapport inédit, biaisé et décentré au monde : ni orthomorphique (reproduction fidèle du miroir) ni métamorphique (réformation méconnaissable du modèle) mais anamorphique (imitation déformatrice latérale). En maintenant en présence ces deux éléments conflictuels, allégeance au modèle assimilé d'une part (typologie intacte du visage au centre) et subversion de l'autre (l'excroissance latérale), le Parmesan initie en somme le spectateur à ce que Dubois nomme heureusement la « schizographie »²¹ maniériste. En grossissant démesurément un détail au détriment de l'harmonie de la perception globale, le peintre, comme son miroir déformant, déstabilise le regard et fait éclater la vision rationnelle. Il ouvre dans l'espace clos de l'œuvre une réalité invisible et obscure. Le fantastique surgit alors du conflit, de la déchirure et du malaise éprouvé devant ce rapport insolite au monde observé. Dans un cadre réel *a priori* réaliste, l'autoportrait place au premier plan l'élément qui le brise dernier.

Cette intrusion surprenante qui déstabilise les pouvoirs d'une lecture rationnelle distille ainsi instantanément le doute et le malaise entre le sujet et le monde. Le face à face du sujet avec lui même aggrave de plus ce malaise : le sujet tout entier semble en effet aspiré dans cette perversion des rapports avec l'extérieur. Le peintre devant son miroir fait partager à son spectateur (au même titre que lui l'est devant son miroir) l'expérience d'une scission entre lui sujet et lui objet : une scission qu'accentue le détail de cette main anormalement étirée par la courbure du tableau qui apparaît

²⁰ L'autoportrait exécuté par l'Autrichien Johannes Gump en 1646 illustre la subtilité de ces jeux de surface. L'artiste y est trois fois visible : de dos, dans un miroir, et le regard orienté vers le portrait de trois quarts sur le chevalet d'où il fixe le spectateur.

²¹ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, PUF Paris, 1979, p. 239.

comme désolidarisée du corps. L'identité, au lieu d'être éclairée par le miroir, se retourne donc au bout de l'expérience en énigme angoissante. L'autoportrait devient un tête-à-tête déroutant où le jeu tend à devenir folie. C'est bien là la nouveauté : ce miroir n'ébranle pas uniquement les certitudes toutes faites de l'artiste sur le monde il aspire chaque spectateur dans sa vision vertigineuse. Le miroir n'est plus là pour signifier à l'homme qu'il est « autoportrait de Dieu »²² et le propulser vers sa part d'infini : il l'enferme à l'inverse dans son espace clos, en le renvoyant à ses propres perplexités.

La fascination de l'artiste pour la transmutation de la matière qu'il opère sous nos yeux est d'autant plus troublante qu'elle trouvera d'une certaine manière un prolongement dans la pratique de la transmutation alchimique des métaux qui marqua selon plusieurs biographes au premier rang desquels Vasari, les dernières années de Francesco Mazzola. Dans l'édition de 1550 des *Vite* déjà, et plus encore dans celle de 1568, Vasari regrette en effet que le Parmesan ait au terme de sa vie éprouvé un intérêt si incontrôlable pour l'alchimie qu'il le conduisit à sa perte. Lubie, caprice étrange et inconséquent d'un esprit perturbé, la condamnation est sans appel :

avendo cominciato a studiare le cose dell'alchimia, aveva tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire, congelando mercurio. Perché stillandosi il cervello, non con pensare belle invenzioni né con i pennelli o mestiche, perdeva tutto il giorno in tramenare carboni, legne, boccie di vetro, ed altre simili bazzicature, che gli facevano spendere più in un giorno, che non guadagnava a lavorare una settimana alla cappella della Steccata ; e non avendo altra entrata, e pur bisognandogli anco vivere, si veniva così consumando con questi fornelli.²³

L'inclination irrésistible pour l'alchimie²⁴ en le détournant de la peinture provoqua la totale déroute financière et mentale de l'artiste qui délaissa pinceaux et commandes au point que ses commanditaires de la Steccata le traduisirent en justice et qu'il dut s'enfuir trouver refuge à Casalmaggiore. Selon le témoignage de Vasari, l'alchimie fut ainsi indirectement la cause de la mort de l'artiste puisque s'étant rapproché de Parme ses commanditaires le firent jeter en prison où le visage angélique de l'autoportrait se transforma, prenant les apparences d'un autre dont le portrait est détaillé dans l'édition de 1568 : l'artiste devient méconnaissable devant le

²² Pierre Magnard, *Imago Dei, Imago mundi*, dans *Miroirs et reflets. Le Mythe*, « Cahier du centre de recherche sur l'Image », Presses Universitaires de Dijon, 1989. Cf. également Nicolas de Cue : « Toute face qui peut regarder dans la Tienne ne voit donc aucune Altérité, aucune différence par rapport à elle-même, parce qu'elle voit sa propre vérité », *Le tableau ou la vision de Dieu*, Cerf, 1986, ch. IV, p. 36.

²³ Giorgio Vasari, *op.cit.*, 1568, L.5, p.231.

²⁴ « Là onde egli non potendo resistere, una notte si partì di Parma; et con alcuni suoi amici si fuggì a San Secondo; et quivi incognito dimorò molti mesi, di continuo alla alchimia attendendo. », *ibidem*.

miroir déformant de sa folie avant de mourir selon lui de mélancolie un an plus tard à l'âge de 37 ans²⁵.

Francesco, finalmente, avendo per sempre l'animo a quella sua alchimia, come gli altri che le impazzano dietro una volta, ed essendo di delicato e gentile, fatto con la barba e chiome lunghe e malconce, quasi un uomo salvatico ed un altro da quello che era stato, fu assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febbre grave e da un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita.²⁶

De l'autoportrait à l'alchimie, du globe pourfendu de bois, support du premier à l'athanor instrument de la seconde, la distillation de la matière et ses transformations accompagneront donc l'artiste jusqu'au bout de son parcours schizophrénique, de sa quête de sublimation. On peut ainsi considérer que comme dans le processus alchimique la fascination pour la distillation des substances (amenées à l'état gazeux par réchauffement avant de se condenser sur les parois de l'athanor et de couler dans un récipient préconçu à cet effet) s'opère pour la première fois sur la paroi étamée de plomb de ce miroir convexe. Le matériau solide du sujet, privé de sa composition classique, y est distillé par l'artiste qui le transforme, telles les matières qu'il réchauffera plus tard dans l'athanor : comme alors la substance s'y transformera jusqu'à s'accumuler sous forme de corps solides sur les parois de l'appareillage de sublimation, telle sa main sur le bord inférieur de la sphère du miroir. Distillation, sublimation ou digestion alchimiques, les procédés tentés par le Parmesan lors de ses expériences ésotériques ultimes ne firent donc en somme que prolonger dans l'expérimentation chimique le travail esthétique de transformation et maturation de la substance très significativement initiées dans son autoportrait.

25 « ... fu assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febre grave ed un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita :... », Giorgio Vasari, *op. cit.*, 1568, L.5, p.233.

²⁶ *Ibidem.*