

Madones en série

Véronique Eydoux

« La relation figurée de la Madone est plus complexe qu'on ne pense.
Elle est d'ailleurs mal supportée. Ça me tracasse. »
Jacques LACAN

Ainsi s'exprime Lacan lors de son intervention du 12 juillet 1980 ouvrant la Rencontre du Champ freudien à Caracas. Cheminant dans le fil de cette complexité, nous étudierons l'évolution des représentations de la Vierge à l'enfant dans la peinture, interrogerons ce qui s'écrit dans ces tableaux au-delà de l'image de premier plan, et terminerons par l'articulation de cette figure universelle avec une vignette clinique.

Déclinaisons d'une image

Deux mille ans de représentations

De toutes les images sacrées de la chrétienté, celle de la Vierge à l'enfant est la plus représentée, toutes techniques et tous supports confondus depuis près de deux mille ans, c'est dire sa puissance. La toute première représentation date du II^e siècle et vient des catacombes de Priscilla à Rome. Par la suite, les icônes catholiques d'influence byzantine, représentent le plus souvent Marie et Jésus sur fond doré, dans une attitude figée, assis très droits sur un trône et le visage sombre. Réalisme des figures, fixité des postures et magnificence du cadre caractérisent les représentations de cette époque.

Tout d'abord associées à des pratiques de dévotion issues de croyances bibliques, elles sont devenues un thème central de l'histoire de l'art.

Les représentations de la Vierge Marie et de son fils Jésus en bas âge sont en effet parmi les motifs les plus nombreux et les plus appréciés de la peinture occidentale.

Lacan souligne la multitude des représentations et l'impossibilité d'en donner un nombre exact. Il évoque les onze mille Vierges de La Légende dorée pour illustrer la dimension non dénombrable des représentations de la Vierge. « Contrairement à l'*Un* qui est du côté du père, elle se situe entre l'*Un* et le *Zéro*.¹⁷¹ »

Abstractions de la théologie

Au Moyen Âge, l'art religieux se désintéresse du réalisme et s'attache à représenter les abstractions de la théologie. La Vierge est considérée comme « Siège de la Sagesse divine » et l'enfant est alors représenté comme un « Dieu enfant », un adulte en réduction qui incarne la sagesse de Dieu. La Vierge à l'enfant d'Antonello de Messine, réalisée vers 1460 et visible à la National Gallery de Londres, en est une illustration tout à fait frappante : la Vierge tient sur ses genoux un homme adulte en miniature atteint d'un début de calvitie.

Les enfants, à l'exception de Jésus, ne sont alors pratiquement pas représentés dans la peinture. La représentation réaliste de la petite enfance est donc quasiment absente.

171 Lacan J., « Le savoir du psychanalyste », 1er juin 1972, inédit.

Incarnation

À partir de la fin du Moyen Âge, l'Église insiste sur la nécessité de représenter le mystère de l'incarnation, l'enfant divin sera désormais représenté avec un corps d'enfant plus ou moins potelé et un sexe visible, il est parfois même allaité par Marie. Les peintres et sculpteurs commencent désormais à prendre des enfants réels comme modèles. Toutefois, le corps de l'enfant Jésus est un « corps codé ». Sa tête renvoie à sa divinité, ses pieds ou son sexe signifient son humanité, s'il s'endort après la tétée, c'est une annonce de sa mort ¹⁷².

Dans la seconde moitié du XV^e siècle, la représentation s'émancipe plus largement des poses figées du style gothique et de l'influence byzantine sur fond doré, pour faire place à la couleur et à la lumière. Les Vierges dites de Majesté cèdent la place aux Vierges dites de tendresse. Venise et Florence sont les lieux majeurs de cette révolution artistique incarnée par la Renaissance, et en particulier par le peintre Giovanni Bellini.

Le prophète du paysage

G. Bellini, maître vénitien de la Renaissance, se distingue par sa rupture avec les standards. Il est un des premiers à représenter Marie comme une mère et Jésus comme un enfant. Lumière et douceur des visages caractérisent sa peinture. L'importance qu'il donne aux arrière-plans dans ses tableaux le fait surnommer « le prophète du paysage ». Ainsi dans le tableau d'une Madone peinte en 1470, la petite route sinueuse dans le fond du tableau représente, en arrière-plan du couple mère-enfant fusionnel, la vision prophétique de la douleur liée au destin funeste du Christ.

Cantonné aux commandes dites privées, tandis que son frère (qui est le fils légitime du couple parental) hérite du père la charge des commandes publiques, G. Bellini produit dans son atelier une quantité quasi industrielle de Vierges à l'enfant pour les particuliers qui apprécient d'en décorer leur intérieur.

Giovanni est né hors mariage. Séparé précocement de sa mère, il a été élevé par son père et sa belle-mère. Y a-t-il un lien entre cette configuration particulière de sa vie et la profusion de ses productions de Vierge à l'enfant ? On peut faire l'hypothèse d'une sorte de tentative d'épuisement par le nombre de la représentation du couple mère-enfant dont il a été lui-même privé.

G. Bellini, initiateur des arrière-plans prophétiques dans la peinture de son époque, utilise des éléments du paysage pour donner à voir la dimension sombre du destin du Christ derrière l'image d'heureuse fusion qui attrape le regard : la dimension de réel qui transformera la Madone en Pietà apparaît ainsi derrière l'image de premier plan.

Figures humaines singulières

À partir du XVI^e siècle, la pratique d'observation de statues antiques ou de modèles vivants se développe et le corps humain est représenté en peinture de manière beaucoup plus réaliste.

Au cours de la Haute Renaissance, les artistes italiens privilégient le réalisme anatomique, lequel prend peu à peu le pas sur le mythologique. L'accent est mis sur la figure humaine singulière. Il n'est pas rare alors qu'un peintre donne à la représentation de la Vierge le visage de sa maîtresse.

Cette iconographie, qui rapproche les représentations religieuses de Marie et de son fils Jésus du couple mère-enfant, reste très populaire tout au long de la période néo-classique.

172 Cf. Morel M.-F., « Le corps du petit enfant et ses représentations dans l'histoire de l'art », in Dugnat M. (s/dir.), *Bébés et cultures*, Paris, Érès, 2008.

Subversion

Au tournant du XIX^e siècle, le tableau *Mother and Child* de l'impressionniste Mary Cassatt subvertit les critères religieux traditionnels des Vierges à l'enfant en ne leur donnant plus que le statut de discrètes références. Le réalisme du quotidien prend le pas sur le caractère religieux des représentations de la Vierge. Ce qui était déjà présent chez le peintre Georges de La Tour au XVII^e siècle, par exemple dans le tableau d'une Nativité intitulé *Le Nouveau-né*, apparaît alors de manière beaucoup plus sensible.

Plus tard, en 1920, Picabia publie dans le numéro 12 de la revue Dada, un dessin, généreuse tache d'encre sur feuille de papier gris, intitulé *La Sainte Vierge*. Cette représentation de la Vierge comme une tache, véritable saut subversif, est considérée par Aragon comme « une critique essentielle de la peinture de son invention à nos jours ¹⁷³ ».

Virage au réel

En 1926, Max Ernst peint une Vierge corrigeant l'enfant Jésus, lequel en perd son auréole. Si le tableau respecte les codes de couleur, la robe de la Vierge est rouge et son manteau est bleu, le lien de douceur et de tendresse habituel entre la Vierge et l'enfant cède le pas à une relation de correction entre une mère érotisée par sa robe moulante dont les seins débordent et un enfant « désauréolé » réduit à son postérieur rougi par les coups reçus. La référence freudienne est sensible : « un enfant est battu » par la Vierge.

En 1949, Dalí peint *La Madone de Port Lligat*. Sous les traits de Gala sa muse et compagne, Marie flotte dans un décor de symboles, étonnante Madone dont le ventre troué d'un cadre abrite Jésus au ventre également troué, abritant un croûton de pain qui figure le corps du Christ. Cet étonnant tableau est une combinaison d'éléments caractérisant la période surréaliste du peintre et d'éléments de la tradition religieuse et classique. Dalí a d'ailleurs sollicité et obtenu pour cette œuvre l'approbation du pape Pie XII. L'image de « félicité ¹⁷⁴ » mère-enfant habituellement présentée par le Christianisme ¹⁷⁵ apparaît ici trouée. Marie est une tache, Marie véritable bombe érotique donne une fessée à Jésus, le corps troué de Marie abrite le corps troué de Jésus. L'image adorée, stable et stabilisante peinte pendant des siècles explose, la Vierge mute en virago et dévoile un envers grimaçant, voire maltraitant. La parabole des Vierges folles et des Vierges sages ¹⁷⁶ a-t-elle contaminé Marie ? Plus sûrement, le réel traverse et déchire la représentation la plus idéalisée de l'histoire de la peinture. Derrière la sempiternelle douceur de Marie, celle qui a dit oui à l'Ange Gabriel pour être l'instrument du dessein divin, se dévoile le manque féminin et l'énigmatique désir maternel, tout autant que s'impose le statut d'objet de l'enfant.

La représentation de la Vierge à l'enfant, d'abord pure icône religieuse passe ainsi du champ du symbolique biblique jusqu'à la fin du Moyen Âge, à celui d'un réalisme teinté d'imaginaire et de symbolique à la Renaissance, pour, au fil de son rapprochement avec la réalité du couple mère-enfant, faire apparaître le réel propre au pulsionnel et à l'humain avec les surréalistes.

Elle est, selon l'expression de Jacques-Alain Miller, apparentée à une « image reine ¹⁷⁷ » en tant qu'elle est image du corps de l'Autre ¹⁷⁸. Image régnant sur l'imaginaire depuis des

173 Aragon L., « La peinture au défi », in Catalogue d'une exposition consacrée aux collages de papiers, Paris, Librairie José Corti, mars 1930.

174 Miller J.-A., « L'image du corps en psychanalyse », *La Cause freudienne*, n° 68, mars 2008, p. 95.

175 Cf. *ibid.*

176 Cf. Évangile de Saint Mathieu, (25, 1-13).

177 Miller J.-A., « L'image reine », *La Cause du désir*, n° 94, Paris, Navarin, octobre 2016, p. 18.

178 Cf. *ibid.*, p. 21.

millénaires, image cadrée dans un tableau, opérateur visuel ¹⁷⁹ qui délimite, arrête et stabilise ce qui peut être offert à la jouissance comme image Une ¹⁸⁰.

Contrepoints de l'image Une

Quelques tableaux choisis ici pour leur référence à la psychanalyse ou pour leur puissante particularité nous enseignent sur le traitement du Un de l'image.

Admiration/adoration

Dora rapporte à Freud être restée « deux heures en admiration, recueillie et rêveuse ¹⁸¹ » devant la *Madone Sixtine* de Raphaël à Dresde. Elle n'en dit pas davantage. Cette Madone condense la question de Dora sur la féminité. Lacan souligne dans le Séminaire IV, l'association très symbolique pour Dora de la Madone à Madame K., et ce sous la forme d'un rapport d'adoration, « Madame K. est l'objet de l'adoration de tous ceux qui l'entourent, et c'est en tant que participante à cette adoration que Dora se situe par rapport à elle ¹⁸² ». Il n'est fait mention de l'enfant en tant que tel, ni dans le cas établi par Freud, ni dans le commentaire qu'en fait Lacan. La représentation idéale paraît inentamée dans cette œuvre. Mais que penser des deux petits anges perplexes dans le bas du tableau ?

Oscillations

Pour Daniel Arasse, ces deux petits anges sont « mélancoliques ¹⁸³ », et cette mélancolie fait référence au sombre destin du Christ. Derrière l'image de fusion entre Marie et Jésus s'annoncent mort et désolation. L'iconographie des rideaux représente le « dévoilement de la révélation divine et produit une oscillation entre le regard religieux et le regard artistique ¹⁸⁴ ». Pour Vassili Grossman, qui a consacré un court texte à la *Madone Sixtine*, Marie et Jésus « ne forment qu'un, et ils sont séparés ¹⁸⁵ ». Sophie Benech, traductrice de ce texte, évoque, quant à elle, « le mystère de cette Vierge s'apprêtant à franchir avec confiance et lucidité la frontière entre deux mondes ¹⁸⁶ ».

Le tableau produit un puissant effet d'oscillation entre la fusion et la séparation, entre le monde du Un et celui de l'horreur à venir.

Confusion

La question de la séparation est traitée très différemment dans la sainte Anne trinitaire de Léonard de Vinci, intitulée *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne*. Dans « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ¹⁸⁷ », Freud s'intéresse à ce tableau. S'agit-il d'un groupe : grand-mère, mère, petit-fils et agneau ou bien de Jésus, fils de deux mères ? Lacan souligne avec Freud la « confusion des corps qui fait que sainte Anne se distingue mal de la Vierge ¹⁸⁸ ». Freud interprète ce tableau comme une projection de la configuration familiale du sujet

179 Cf. *ibid.*

180 Cf. *ibid.*

181 Freud S., « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora), *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1979, p. 71.

182 Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1994, p. 142.

183 Arasse D., « Histoires de peintures, épisode 1/25 : Le tableau préféré, 2003 », France Culture, 21 décembre 2022, disponible sur internet.

184 *Ibid.*

185 Grossman V., *La Madone Sixtine*, Paris, Éditions Interférences, 2002, p. 19.

186 Benech S., in Grossman V., *La Madone Sixtine*, *op. cit.*, p. 9.

187 Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927.

188 Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La Relation d'objet*, *op. cit.*, p. 430.

Léonard. En effet, Léonard fut séparé de Catarina, sa mère biologique, avant l'âge de cinq ans pour aller vivre chez son père et sa belle-mère. Notons que cette particularité biographique est très proche de celle du peintre G. Bellini qui partagea également avec Léonard une étonnante soif de savoir tout au long de sa vie.

Freud s'intéresse aussi au « sourire qui se joue sur les lèvres des deux femmes ¹⁸⁹ », et il souligne « le double sens de ce sourire, promesse d'une tendresse sans bornes et menaçant présage de malheur ¹⁹⁰ ». Il considère que cette tendresse maternelle fut fatale à Léonard, « scella son destin et les carences de son être et de sa vie ¹⁹¹ ».

Confusion des corps et confusion des mères, donc, dans les figures représentées dans ce tableau. Nocivité de la tendresse maternelle excessive, éclipse du Un de fusion de la Vierge à l'enfant, dans une scène à quatre où chacun semble vouloir retenir l'autre. Sainte Anne tentant d'empêcher Marie, qui empêche elle-même Jésus d'avancer vers son destin, destin figuré par l'agneau sacrificiel qui représente la Passion du Christ à venir.

Ce tableau peut être considéré comme une mise en abyme d'un effort de séparation toujours empêché.

Phallicisation

En octobre 1975, à la toute fin de sa « Conférence à Genève sur le symptôme », Lacan évoque, dans une réponse à Olivier Flournoy, la « Vierge Marie avec son pied sur un serpent ». Il ajoute : « cela veut dire qu'elle s'en soutient ¹⁹² ». Ce thème de la Vierge et du serpent est fréquemment traité par les peintres du XVII^e siècle dans l'Europe catholique, mais la phrase de Lacan renvoie probablement à La Madone des palefreniers du Caravage.

La Genèse parle d'une inimitié entre le serpent tentateur et la femme ayant croqué la pomme, mais Lacan nous dit qu'« avec le serpent elles parlent – c'est à dire avec le phallus ¹⁹³ ».

Le rapport de la Vierge au phallus, son pied sur la tête du serpent, évoque davantage une position d'appui, voire de triomphe, qu'une guerre ou un meurtre. Une conversation animée !

Virilisation

Cinq ans plus tard, en 1980, dans le Séminaire de Caracas, Lacan fait référence à une Vierge de Bramantino *La Vierge aux tours* qui est visible à la Pinacothèque Ambrosiana de Milan. Son commentaire du tableau repose sur deux éléments.

D'une part, il considère que ce tableau est un témoignage de la nostalgie de ce qu'une femme ne soit pas une grenouille, comme celle figurant dans le bas de ce tableau.

D'autre part, Lacan voit, sur le visage de la Vierge, « l'ombre d'une barbe ¹⁹⁴ » qui la fait ressembler, dit-il, « à son fils tel qu'il se peint adulte ¹⁹⁵ ». Lacan voit dans ce tableau le visage du Christ en croix apparaître comme en surimpression sur le visage de la Vierge. L'ombre nous évoque la formule de Freud, « l'ombre de l'objet est tombée sur le moi ¹⁹⁶ ».

Dans l'étonnant et fulgurant commentaire de ce tableau très étrange, le regard de Lacan semble passer de la nostalgie de la femme grenouille à la virilisation mélancolique de la Vierge. Le sombre destin est inscrit dans cette ombre sur le visage même de la Vierge et non dans l'arrière-plan.

189 Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 106.

190 Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 108.

191 Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 109.

192 Cf. Lacan J., « Conférence à Genève sur le symptôme », *La Cause du désir*, n° 95, avril 2017, p. 22.

193 *Ibid.*

194 Lacan J., « Almanach de la dissolution, Le Séminaire de Caracas », Paris, Navarin, 1986, p. 86.

195 *Ibid.*

196 Freud S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 156.

Séparation

Dans le tableau de Bramantino, les postures de la Vierge et de l'enfant sont orientées, pour chacun des protagonistes, dans une direction différente. Cette particularité rare de la posture dans les représentations de la Madone à l'enfant sera très semblable, mais plus accentuée encore dans la très étonnante sculpture anonyme *Nostre Dame de Grasse* du musée des Augustins à Toulouse.

Celle-ci représente la Vierge regardant à droite tandis que Jésus est résolument tourné vers la gauche. Il s'en dégage une impression saisissante de séparation et de liberté, de défusion, comme si chacun en position de sujet, allait poursuivre des intérêts et un destin propres.

Dislocation

La thèse de Daniel Arasse est que l'événement de détail a pour effet de « disloquer à la fois l'ensemble figuratif qui le suscite et son message ¹⁹⁷ ».

Pour Rilke comme pour Lacan, c'est une ombre dans le tableau qui accroche le regard. Tandis qu'il s'absorbe dans la contemplation d'une reproduction de *La Vierge de Lucques* de Van Eck, Rilke désire « de toute la ferveur dont [s]on cœur a jamais été capable, [...] être non pas l'une des petites pommes du tableau, non pas l'une de ces pommes peintes sur la tablette peinte de la fenêtre... Non : devenir la douce, l'infime, l'imperceptible ombre de l'une de ces pommes ¹⁹⁸ ».

Nous assistons là chez Rilke en suivant le commentaire d'Arasse, à la dislocation de la Vierge à l'enfant par l'ombre d'une pomme et à l'absorption du sujet par cette même ombre.

Les dessous et les entours de l'image du Un de fusion dévoilent les événements de détails qui dynamitent la perception du tout. La « félicité ¹⁹⁹ » est bien un « manque comblé ²⁰⁰ », sous laquelle se trouve le « manque féminin ²⁰¹ » le plus souvent envisagé et représenté par le peintre. Le destin tragique du Christ voué à la crucifixion ne cesse ainsi d'apparaître dans les détails et dans les arrière-plans.

Derrière la Vierge Marie pleine de grâce, apparaît son envers qui est la Pietà, dite Vierge de pitié, recueillant sur ses genoux son fils supplicié et mort.

De la Madone à la maldonne

La relation mère-enfant supporte depuis des siècles le poids de l'image de la Vierge à l'enfant, élevée au rang d'icône figée et parfaite, représentant plus que toute autre le Un de fusion. Ce que Lacan appelle « l'unification fondante ²⁰² ».

Mélancolie

Madame C., que je rencontre depuis quelques années, s'étonne de l'irrépressible mélancolie qui l'étreint à l'occasion des naissances qui lui sont annoncées.

Pourquoi ne pas pouvoir simplement se réjouir, se demande-t-elle ? Elle sait que ces moments supposés faire le bonheur des familles évoquent pour elle immanquablement le ratage ressenti

197 Arasse D., *Le détail*, Paris, Champs arts, 2024, p. 242.

198 *Ibid.*

199 Miller J.- A., « L'image du corps en psychanalyse », *La Cause freudienne*, n° 68, mars 2008, p. 95.

200 *Ibid.*, p. 100.

201 *Ibid.*

202 Lacan J., *Le Séminaire*, livre XIV, *La Logique du fantasme*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil/Le Champ freudien, 2023, p. 223.

à l'évocation de sa propre naissance. En effet, sa mère étant dans l'incapacité matérielle et mentale de s'occuper d'un nouveau-né, elle est rapidement confiée à une pouponnière.

Dissociation

Plus tard, à l'occasion de la naissance du petit garçon de son fils, elle dit en séance « Je suis très heureuse. Et aussi je sombre. » Soulignant la coexistence des deux sentiments, elle nomme cela « dissociation ». La naissance de cet enfant-là témoigne pour elle de ce que, malgré l'adversité de sa venue au monde, la vie continue. Le bonheur est désormais possible même s'il n'éradique pas la mélancolie.

Comparant le moment de sa naissance à celle du petit qui vient de naître, elle dit : « Nous avons pu prendre de belles photos. Quand je suis née, il n'y en a pas eu. »

L'ombre de la Madone tombe sur la mère

Dès le début de la séance suivante, elle rectifie : « Quand je suis née, deux photos tristes ont été prises. Sur la première, je suis dans les bras de ma mère qui est bizarrement penchée en avant, rien à voir avec les bras d'une Madone. Celle-ci, je l'avais oubliée. Sur l'autre, que je préfère, je suis seule emmaillotée sur le lit d'hôpital. Mais la réalité, c'est qu'il y a les deux photos, j'ai dû faire avec la solitude et avec la difficulté d'avoir cette mère-là. »

Comme elle évoque en séance son nouvel emploi dans une crèche avec de tout-petits enfants, l'analyste lui propose une orientation de travail : « Vous pourrez voir comment ça rate pour chacun et vous les aiderez à faire face à cela. »

Chute

La question des bras de la mère pour Madame C. est aussi la question de la chute qui se profile sur la photo de la maternité et qui se déclinera toute sa vie : chute précoce des bras maternels, chute d'un landau, chute et genoux couronnés dans l'enfance, pratique de la gymnastique pour parer à la chute et/ou pour s'y exposer, chute de moral, chute du sentiment de la vie, chute et fractures diverses.

Comment se séparer sans chuter ?

Comment passer de la Madone idéalisée toujours espérée, jamais rencontrée, à l'intérêt pour la ma(l)donne singulière à chacun ?

Pour conclure

Remontant le cours des siècles, nous avons approché la représentation de la Vierge à l'enfant dans ses variations et dans sa complexité²⁰³. Cette représentation glisse au fil du temps du statut d'icône religieuse à celui d'emblème de la relation mère-enfant.

La perfection figée de l'une fait pendant à l'imperfection structurelle de l'autre.

J.-A. Miller propose une boussole de lecture picturale et clinique en énonçant que « la castration [est] le secret du champ visuel²⁰⁴ ». Il faudra donc toujours chercher comment s'écrit la castration pour ne pas chuter dans la perfection trompeuse de l'image.

203 Lacan J., « Aux confins du Séminaire », Intervention du 12 juillet 1980 pour l'ouverture de la Rencontre internationale du Champ freudien à Caracas, La conférence de Caracas, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Navarin, 2021.

204 Miller J.-A., « L'image du corps en psychanalyse », *op. cit.*, p. 100.