



Jouer avec les dieux (notes sur la matière mythologique chez Vélasquez)

Jean-Michel Mendiboure

► To cite this version:

Jean-Michel Mendiboure. Jouer avec les dieux (notes sur la matière mythologique chez Vélasquez). Image et manipulation. 6e Congrès international du GRIMH, 2008, France. pp. 211-219, 2009. <hal-00951505>

HAL Id: hal-00951505

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00951505>

Submitted on 26 Feb 2014

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.

Jouer avec les dieux (notes sur la matière mythologique chez Vélasquez)

Jean-Michel Mendiboure

L'exposition *Fábulas de Velázquez* qui s'est tenue en 2007 au Musée du Prado est une illustration récente de l'importance de Vélasquez en tant que peintre de mythologies. Le catalogue publié à l'occasion, en reprenant à nouveau certaines des interprétations récurrentes de ces œuvres, est venu cependant rappeler combien celles-ci posent encore de questions aujourd'hui, poursuivant ainsi le jeu commencé par l'auteur avec ses sujets et avec ses spectateurs. En 1961, Diego Ángulo appelait déjà à modifier le regard porté sur les mythologies du Sévillan¹, regard certes pertinent sur le plan formel, mais souvent limité sur celui d'un sens ramené à une lecture consensuelle et sans aspérités. Le but de cette communication est de contribuer à la problématique permanente qui s'élabore dans ces toiles. A travers la mythologie, Vélasquez manipule des signes et des schémas constitués et ouvre des perspectives qui reflètent le questionnement sur la réalité qui fonde une partie de l'art baroque. Jouer avec les dieux est une façon d'interroger le regard sur ce qui est, pourrait être ou n'est pas.

En ramenant un peu trop vite la plupart des mythologies à des lectures techniques ou burlesques, nombre de critiques ont réduit la portée du travail d'un artiste dont la dimension réflexive de certains chefs-d'œuvre doit inviter à considérer le reste de la production avec une grande attention. D'autant plus qu'en matière mythologique s'est constituée depuis le Moyen Âge une solide tradition allégorique, habituée à distinguer le sens littéral du sens profond selon des intentions et des modalités variées. Alors même, par exemple, que les scènes de genre de la peinture hollandaise du XVIIème siècle sont étudiées comme des compositions symboliques, certaines toiles de Vélasquez souffrent parfois d'un regard trop immédiat.

Plusieurs raisons ont pu contribuer à l'intérêt porté par celui-ci aux sujets mythologiques, à commencer par les goûts personnels de Philippe IV dont les sensibilités littéraire et artistique ont dû être une stimulation permanente pour lui. Le contact avec Rubens et les deux voyages en Italie l'ont à l'évidence également invité à se tourner vers ces sujets, d'autant plus que le contexte courtisan, lourd de rivalités et de jalousies, l'amena à vouloir s'affirmer, personnellement et socialement, en dehors de sa simple qualité de portraitiste du roi². Les tableaux d'histoires ont pu alors devenir un moyen de montrer l'extension du domaine de ses possibilités.

Mais à tout cela s'ajoute sûrement le fait que peindre des mythologies était une façon de rivaliser avec la littérature. Dans un contexte où se débattait la valeur hiérarchique des « arts libéraux », relevant de l'activité intellectuelle, sur les arts « mécaniques », qui restaient tributaires de la main et du corps, question dont l'importance dans la trajectoire de Vélasquez ne peut être ignorée, il n'est pas gratuit que ce dernier ait trouvé dans le genre mythologique un moyen de raconter lui aussi une histoire, tout en donnant à réfléchir, et d'affirmer ainsi la puissance d'une création qui, aujourd'hui encore, s'avère aussi complexe que les plus grandes œuvres écrites. D'autant plus que, comme le rappelle Francisco Calvo Serraller, commentant la hiérarchie des genres que Leon Battista Alberti avait fixée dans *De pictura* et au sein de laquelle les « histoires » religieuses et mythologiques occupaient le tout premier rang, les arts fondaient justement leur légitimité sur leur capacité à raconter des histoires³.

Contrairement à la plupart des peintres de son époque, Vélasquez possédait une culture lui donnant les moyens de parvenir à ses fins, tant d'ailleurs dans ses tâches de peintre que dans celles de courtisan⁴. Sa bibliothèque témoigne ainsi de l'étendue et de la qualité des outils qui contribuèrent à construire son regard et la mise en forme de ce dernier sur la toile. Les livres de sciences et de techniques (sur des questions d'optique, de perspective, d'architecture, de

¹ Diego ÁNGULO ÍÑIGUEZ, « Velázquez y la mitología », *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

² voir Javier PORTUS PEREZ, « Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa », *Fábulas de Velázquez (Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro)*, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp.14-71.

³ Francisco CALVO SERRALLER, « De las historias inmortales a la muerte de la historia », *Los Géneros de la pintura*, 2005, Madrid, Santillana-Taurus, 2005, pp.19-54.

⁴ voir à ce propos Javier ATERIDO, « La cultura de Velázquez : lectura, saber y red social », *Fábulas de Velázquez, op.cit.*, pp.72-93.

géométrie) y prédominent, alors que la religion et la littérature y sont peu présentes ; plusieurs auteurs classiques sont cependant là, comme Ovide, Homère et Virgile. Les manuels de mythologie et les livres d'emblèmes y sont nombreux ; on y trouve en particulier *l'Iconologia* de Cesare Ripa, *l'Iconología* du Peregrino, et la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, l'ouvrage le plus utilisé en Espagne en la matière.

De cette même culture et de ses applications rend également compte sa qualité de responsable de programmes iconographiques, ce qui était très rare à l'époque pour un peintre. De nombreuses peintures exigeaient en effet un expert (quand le client ne souhaitait pas directement la copie plus ou moins modifiée d'une autre toile), qui était très souvent un homme de lettres, un ecclésiastique ou un théologien dont la culture humaniste permettait qu'ils puissent puiser à loisir dans la Fable ou les Saintes Ecritures. Quand le peintre est intervenu dans un programme, la trace en est souvent restée, tant cela était exceptionnel, alors qu'en général la participation de l'iconographe n'est pas mentionnée. Ce fut précisément le cas de Vélasquez, plusieurs fois en charge de programmes⁵. Sa pratique dans le maniement des signes et des symboles dut s'en trouver affinée d'autant.

La matière mythologique véhicule un tel éventail de possibilités expressives qu'il est difficile de penser qu'un artiste attaché à la réflexion sur la valeur des apparences puisse, quand il s'attaque à celle-là, oublier ce qui fait l'essentiel de son travail, perdre de son acuité et s'en tenir à une simple volonté d'illustration des mythes, même de façon burlesque. Si exercice technique il peut y avoir, il est également difficile de penser qu'un artiste jouissant d'une liberté rare à son époque du fait de l'excellence des rapports entretenus avec son souverain, et dont maints tableaux sont une source infinie de réflexions, ait pu en peindre d'autres sans intentions secondes.

Sans revenir ici sur les *Ménines* (1656-57), dont cependant les mythologies ne sont pas absentes, puisque certaines ont été identifiées comme apparaissant sur les murs la salle, il ne viendrait à personne l'idée de considérer *La Vénus au miroir* (1644-48) ou *Les Fileuses* (1657-58) comme des illustrations, alors qu'aujourd'hui nul n'est certain de ne pas être encore manipulé par ces toiles. Elles exacerbent probablement un fonctionnement qu'il est cependant tentant d'appliquer aux autres mythologies qui jouissent d'un statut moins singulier.

Jouer avec les dieux, c'est jouer avec des plans du tableau, c'est jouer avec des plans de la réalité, c'est jouer avec des codes qui en rendent compte, comme le font avec des mots les « conceptos » baroques de Quevedo ou de Gracián qui bousculent sons et sens. Il en résulte des œuvres qui attrapent le spectateur et l'emportent dans un mouvement incessant, qui voilent les apparences, par des effets de surprise, puis, dans leurs retournements, finissent par dévoiler autre chose.

Pour séduire, Vélasquez doit surprendre. Pour commencer, ce que l'on voit est rarement ce que l'on s'attendrait à voir. Quand il choisit une scène mythologique, ce n'est presque jamais la plus habituelle dans la tradition iconographique du sujet. S'il peint Vulcain, il reprend la forge et les armes présentes ailleurs, mais il choisit un instant très particulier – celui de l'annonce des amours adultères de Vénus – qui oblige à considérer la scène différemment. La composition relèguera même parfois la mythologie au second plan, comme dans *Les Fileuses*.

Un des écarts les plus significatifs est le rapprochement établi entre le mythe et la réalité contemporaine. *Les Fileuses* sont l'exemple par excellence, puisque pendant très longtemps le tableau n'a été perçu que comme une scène de genre. Le temps est venu à bout de cette première manipulation et nous a donné un second titre : *La Fable d'Arachnée*.

Ce tableau, qui emboîte sans solution de continuité les deux espaces réel et mythologique, auxquels s'ajoute un subtil jeu sur une toile du Titien et une toile de Rubens, est une pierre angulaire de l'œuvre. Il a été souvent interrogé, commenté, analysé et il ne saurait s'agir ici de revenir sur ses multiples interprétations. Mais il convient de rappeler que, même identifié désormais comme une œuvre complexe, il continue de déjouer les regards perdus dans son tissage de sens. Sa dimension singulièrement aboutie doit inviter à regarder les autres toiles mythologiques avec la même prudence, en se demandant si sa structure n'est pas en quelque sorte significative d'un fonctionnement plus large.

C'est pourquoi deux exemples seront pris ici pour revenir sur le traitement de la matière mythologique, le jeu des manipulations qui s'y met en place et la fécondité de ce qui est susceptible de s'y dévoiler. Le premier, *Mars* (1639-41), est peut-être la dernière mythologie peinte avant *La Vénus au miroir*. Le second, *Le Triomphe de Bacchus* (1628-29) est la première mythologie de Vélasquez. L'un et l'autre ont été choisis parce qu'ils sont représentatifs de lectures

⁵ voir à ce sujet Rosa LOPEZ TORRIJOS, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 56 et 65.

souvent trop naturalistes. Du moins ces pages voudraient-elles suggérer une fois de plus leur richesse.

Mars, tableau considéré parfois comme un simple portrait, voire une étude académique, décorés d'attributs pour en faire une mythologie⁶, fut peint, selon la plupart des historiens, pour le pavillon de chasse de La Torre de la Parada, dont la décoration – un vaste ensemble mythologique – fut en grande partie conçue par Rubens. C'est une œuvre en rupture avec la plupart des représentations du dieu, mais qui n'en joue pas moins avec ces dernières.

De Mars, ce que la tradition retenait avant tout, c'était la nature excessive, brutale et vindicative, qui en fit une figure haïe par presque tous les autres dieux. Au départ il est barbu, l'iconographie en fera ensuite un homme jeune, imberbe et vigoureux, toujours accompagné de plusieurs éléments de son armure, casque, bouclier, lance ou épée, et parfois plastron. Autant d'éléments destinés à signifier métonymiquement la nature violente et destructrice de la guerre. Seule nuance, quand Mars est conquis par l'amour de Vénus, ses armes sont abandonnées par terre. Vélasquez reprend ceci à son compte, sans oublier des draps, métonymies cette fois des amours entre les deux dieux, l'ensemble des attributs permettant d'assurer une identification.

Il existe par ailleurs quelques représentations qui insistent plus sur la nature sombre et inquiète du dieu, comme dans la statue romaine *Ares Ludovisi* dans laquelle il est représenté assis et nu, avec son armure à ses pieds, ce qui en fait une des possibles sources d'inspiration du tableau de Vélasquez, tout comme le *Laurent de Médicis* de Michel-Ange (église Saint-Laurent de Florence) dont la tête est appuyée sur la main.

Inspiration effective ou pas, la toile du Sévillan représente, de fait, un homme assis et plongé dans la réflexion. D'âge moyen, il a l'aspect d'un vieux soldat toujours en activité si l'on en croit la présence des armes, et toujours robuste si l'on en croit la musculature encore saillante, même si les carnations révèlent la fatigue que le temps a imposée à son corps. L'image surprend par son naturel, manifeste par exemple dans les plis de l'abdomen, et tranche radicalement avec les nus idéalisés de la tradition classique. Ce bouleversement se fait cependant sans rompre tout à fait avec la tradition : les armes sont au sol, Mars est encore dans le lit de Vénus.

En 2007, le catalogue le présente encore comme « une image lamentable, une triste figure objet de dérision sous une lumière infamante »⁷. Edgard Samper a fait remonter les origines des interprétations burlesques à 1794 quand un certain Ponz classa les mythologies de Vélasquez dans ce genre⁸. Ce rapprochement avec une certaine littérature (le tableau est ainsi souvent mis en parallèle avec le *Romance de Vulcano, Marte y Venus* de Polo de Medina), facilité par l'existence de représentations volontiers légères du dieu, va figer le regard sur l'œuvre dans un registre parodique (José Camón Aznar en fera même un portrait de bouffon), déjouant ainsi d'autres possibilités d'interprétation.

Peut-être ce premier niveau de lecture faisait-il d'ailleurs partie de la stratégie de l'artiste. Dans la tradition médiévale et renaissante, il n'était pas rare qu'une œuvre allégorique ait ainsi plusieurs faces, la première, qui se découvrait sans effort, n'étant qu'un palier avant d'accéder à des couches plus profondes.

Les interprétations tirées ensuite de la lecture burlesque (la dénonciation du caractère absurde de la guerre, la volonté de refléter la décadence militaire de l'Espagne) semblent néanmoins difficilement concevables pour une œuvre destinée à décorer le palais d'un roi, dont les limitations politiques ne doivent pas faire oublier la finesse de goût et de jugement ; ce qui rend une lecture aussi directe assez peu vraisemblable.

Dans le catalogue, il est également fait référence, comme pour d'autres tableaux d'histoires, à la dimension expérimentale de la toile. Très pertinemment, l'accent est mis sur les formes dissoutes dans le traitement de la couleur, sur le travail des contours non plus définis par des lignes mais par des contrastes de tons, précisant ainsi la place de l'œuvre dans une trajectoire qui voit Vélasquez progresser constamment dans son désir de représenter la vie⁹. Est-ce à dire alors que ce dernier profitait des commandes du roi pour s'exercer ? Ce n'est pas impossible, mais surprendrait malgré tout chez un artiste qui avait si peu le temps de peindre alors qu'il avait une très haute idée de la peinture.

Surtout qu'à l'évidence le tableau peut être lu très différemment. E. Samper, pour qui « le peintre désacralise le monde de la mythologie sans le dévaloriser », propose ainsi d'y voir « une interrogation sur l'inconstance de la fortune, le mouvement naturel des choses, l'ascension et le

⁶ voir par exemple Avgdor ARIKHA, « Nota sobre Marte », *Velázquez*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado – Galaxia Gutenberg, 1999, pp.43-55.

⁷ Peter CHERRY, « Velázquez y el desnudo », *Fábulas de Velázquez*, op.cit. p. 258 (« una imagen lamentable, una triste figura expuesta a la irrisión bajo una luz infamante »).

⁸ Edgard SAMPER, « Les Divinités déchues : le Mars de Vélasquez ou la beauté vaincue », *Images et divinités*, Grimh/Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2001, vol. 1, p.199-209.

⁹ Peter CHERRY, op. cit., pp. 257-58.

déclin de l'homme, l'altération du corps »¹⁰, ce qui a le mérite de rapprocher l'œuvre de préoccupations d'ordre philosophique manifestes dans d'autres toiles.

Même si ses conclusions restent en deçà de ce que son développement promet, Martin Warnke ouvre également des perspectives intéressantes en insistant sur le fait que la Torre de la Parada était un pavillon de chasse, et en rappelant à ce propos que, depuis Xénophon, la chasse constituait un entraînement à la guerre. Mars pourrait alors dialoguer avec d'autres toiles de Vélasquez sur le sujet, de *La Toile royale* (1638) aux portraits en chasseurs de Philippe IV, de son frère et de son fils (1635), en passant par le portrait de Juan Mateos (1632), théoricien de la chasse¹¹. C'est ainsi tout un pan de significations qui se dévoile et qui suggère les différentes strates sur lesquelles peut jouer le peintre.

En définitive, la dimension réductrice des interprétations traditionnelles vient de l'importance accordée à la dégradation de l'aspect immédiatement offensif du dieu, en apparente consonance avec le désabusement habituel de l'époque baroque. Mais Vélasquez est rarement direct. Et son tableau ne l'est pas non plus. Sur la toile, l'œil est d'abord naturellement attiré par les zones de lumière vive, l'acier et l'or des armes d'une part, les chairs du corps de l'autre. Cette lumière suit un parcours fermé, du bras droit à la jambe droite, pour passer à la jambe gauche, puis remonter au bras gauche, dans un cercle sans fin. Mais comme cela est par exemple fréquent dans les vanités, les parties brillantes éblouissent et empêchent de voir ce qui est essentiel, et qui n'apparaît que dans un second temps, au fond, ou derrière un voile. Ici le regard est d'abord aveuglé par les armes et le corps de Mars, signes habituels et codifiés de sa nature. Et l'absence de tension de ce corps (aucun des membres ne va dans la même direction) fait conclure à une absence de force. Mais ensuite, dans le fond, apparaissent les yeux, sombres, troubles, fixes, comme si le dieu s'était retiré en lui-même, comme si la force qui caractérisait son corps, était passée dans son esprit, tendu désormais dans la réflexion. Ce qui fait de Mars non plus un homme fatigué, mais une de ces nombreuses figures de Vélasquez dont la force entière se concentre dans le regard, comme celle du peintre lui-même dans les *Ménines*. Dans ce jeu d'échos et de retournements possibles, le tableau peut finir par suggérer que les stratégies de la guerre ou de l'amour sont avant tout, comme la peinture, affaire de pensée.

Le Triomphe de Bacchus est à la fois un des tableaux les plus connus et l'un des plus énigmatiques. En ce sens, il répond peut-être à Bacchus lui-même, figure populaire et néanmoins méconnue.

C'est en effet un dieu singulier. Indissociable du vin, il est essentiellement caractérisé par l'« enthousiasme » qu'il provoque chez ses fidèles, une fois qu'il s'est introduit dans leur esprit, et qui se manifeste par la joie, le rire et la libération des instincts les plus profonds. De ce fait, il tend à incarner, face à Apollon, tout de clarté et de raison, la subversion de l'ordre établi.

Son iconographie a hésité entre un homme à l'aspect digne portant une longue barbe (silhouette qui se retrouve en quelque sorte, alourdie, dans la figure de Silène, tuteur de Bacchus) et un beau jeune homme, imberbe et gai, légèrement ivre, aux cheveux ceints d'une couronne végétale. Il est souvent accompagné d'un cortège, plein de vie et de mouvement, constitué de satyres, de faunes, de bacchantes et de nymphes.

Comme à son habitude, Vélasquez propose une image qui reprend suffisamment d'éléments assurant une identification univoque, mais qui brouille cette immédiate reconnaissance par l'introduction de signes divergents. C'est ainsi que son jeune Bacchus, dont la carnation sensuelle rappelle la peinture italienne, apparaît inhabituellement introverti, presque inquiet, comme dans certaines toiles du Caravage. Délibérément, son regard s'écarte de la scène centrale pour se diriger vers un point inconnu qui déséquilibre l'ensemble. Il s'écarte en particulier du groupe situé à sa gauche, constitué d'hommes « enthousiasmés » par l'ingestion d'un vin dont une coupe joute la couronne qui occupe le centre du tableau.

Ce groupe bien connu a en partie figé la lecture du tableau en l'ancrant de façon violente dans la réalité contemporaine. La représentation naturaliste est à ce point éloignée des exigences de l'idéalisation qu'elle a entraîné un second titre (*Les Buveurs*), venu s'apposer à la référence mythologique (comme dans *Les Fileuses*, mais dans l'autre sens), et a déplacé l'attention de façon presque exclusive sur cette partie de la toile. Pour nombre de critiques, confortés en ceci encore une fois par la littérature burlesque du Siècle d'Or, il ne s'agit que d'une scène de taverne travestie en scène mythologique, une réunion de « pícaros ». Goya, dans la gravure qu'il effectua du tableau, confirma cette lecture en ôtant le mystère du regard de Bacchus pour en faire un « pícario » de plus.

L'interprétation proposée dans l'exposition *Fábulas de Velázquez* manque à son tour de relief, même si le regard moral s'est inversé : il ne s'agit plus d'une satire des méfaits du vin, mais

¹⁰ Edgard SAMPER, *op. cit.*, p.206.

¹¹ Martin WARNKE, *Velázquez (Forma y reforma)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p.117.

plutôt un éloge de ses vertus. Le peintre réussirait à traduire de façon particulièrement réussie le « climat de camaraderie et de joie » dans une toile qui veut démontrer l' « action bénéfique qu'apporte le vin à l'humanité »¹². Le tableau est en quelque sorte coupé en deux et réduit à sa partie droite.

Or il paraît difficile de ne pas prendre en considération l'aspect duel de la toile, d'autant plus que Bacchus est également une figure duelle.

Vicente Lleó Cañal, par exemple, a mis l'accent sur ce point en distinguant le vin qui provoque l'enthousiasme mystique qui élève ses fidèles jusqu'au ciel, et le vin capable de les faire tomber dans une animalité déchaînée. Après avoir pris appui sur des auteurs aussi divers que Marsile Ficin ou Cesare Ripa, il rappelle que c'était une idée très répandue dans les cercles sévillans que fréquenta le jeune Vélasquez et cite Juan Pérez de Moya qui, dans *Filosofía secreta*, rappelle le rôle du vin, « père de l'oubli et découvreur de vérité », dans le voilement et le dévoilement de cette dernière¹³.

Lleó Cañal propose ensuite de voir dans le tableau une célébration des liens entre la fureur divine que peut provoquer le vin et l'inspiration artistique, et fait du couronnement central une récompense offerte à la création artistique (voire à celle de Vélasquez lui-même), en même temps qu'une exaltation du rôle civilisateur de la monarchie espagnole, capable de récompenser cette création. Sans pour autant apparaître comme une interprétation définitive, ce commentaire ouvre incontestablement des perspectives en dépassant la dimension illustrative, et témoigne ainsi une fois de plus des multiples lectures que le peintre a pu enfermer dans son tableau.

Celui-ci joue indiscutablement sur le rapprochement entre une réalité idéale, la partie gauche du tableau, celle qui évoque la peinture italienne, et une réalité concrète, représentée dans la partie droite, plus proche des peintures réalistes de l'école sévillane, et propose par le biais du couronnement un rapprochement de l'une et de l'autre. Comme si le dieu était descendu sur terre.

La dualité structurelle de la toile est susceptible de manifester celle de Bacchus lui-même, car il existe à la fois un Bacchus des instincts et un Bacchus civilisateur¹⁴. De plus, même si l'humanisme de la Renaissance a souvent opposé l'esprit passionné de Bacchus à la clarté de la raison d'Apollon, plusieurs auteurs insistent sur les rapports nombreux qui les associent ; comme le rappelle Miguel Ángel Elvira Barba, l'un et l'autre inspirent musiciens et poètes, provoquent l' « enthousiasme », et sont capables d'accorder indistinctement folie et sagesse¹⁵. Si Nietzsche redonnera une dignité philosophique à la figure de Dionisos-Bacchus, cette épaisseur existait déjà auparavant, et Vélasquez peut s'être appuyé sur celle-ci pour exprimer tout autre chose qu'une moquerie ou une sympathie ; peut-être une vision du monde qui tente de réconcilier idéal et réalité concrète.

Dans ces confluences de sens, une lecture religieuse est également susceptible d'être mise en avant. En effet, Elvira Barba précise que Bacchus fut un dieu associé très tôt aux cycles de mort et de résurrection et qu'il est à ce titre très présent dans les rites funéraires de l'Antiquité. Il ajoute par ailleurs que lors de certaines célébrations, on mangeait de la viande crue considérée alors comme étant celle de Bacchus lui-même¹⁶. L'historien ne peut alors s'empêcher de faire le rapprochement avec le christianisme, qui, du fait de fonctions et de manifestations semblables, entra en concurrence avec le culte de Bacchus¹⁷. Le tableau devient alors le centre d'enjeux bien plus riches de sens dans la mesure où l'incarnation et même la transsubstantiation peuvent y trouver un écho. Bacchus, fils de Jupiter et d'une mortelle, n'est pas sans rapport avec le Christ. La toile le montre parmi les hommes, comme le Fils descendu parmi eux. La coupe de vin ne peut alors manquer d'évoquer la communion que le rite chrétien propose à ses fidèles. La figure de Bacchus regarderait-elle ailleurs parce que le temps est venu de passer à un nouvel âge ? Le tableau pourrait alors se lire dans la lignée de la grande pensée allégorique du Moyen Âge qui chercha dans l'*Ancien Testament* les signes annonciateurs du *Nouveau*. Vélasquez pourrait ainsi coïncider avec cette démarche d'ordre néoplatonicien consistant à voir dans l'histoire des hommes la concrétisation d'une seule et même vérité.

Tant pour *Mars* que pour *Le Triomphe de Bacchus*, il ne saurait s'agir ici d'imposer une nouvelle lecture, mais bien d'envisager les tableaux comme des jeux de sens échappant à une interprétation univoque, et proposant au contraire une épaisseur sémantique, voire une dimension

¹² Javier PORTUS PEREZ, op. cit., p.20 et 22 (« el clima de camaradería y alegría compartida de esa escena llena de vida y de animación », « (...) por lo común se está de acuerdo en identificar su significado como la acción benéfica que produce el dios del vino en la humanidad »).

¹³ Vicente LLEÓ CAÑAL, « Los Borrachos o La Coronación del poeta », *Velázquez*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado – Galaxia Gutenberg, 1999, pp.265-66 (« padre del olvido y descubridor de la verdad »).

¹⁴ voir par exemple Rosa LOPEZ TORRIJOS, op. cit., p.338.

¹⁵ Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Arte y mito (Manual de iconografía clásica)*, Madrid, Sílex, 2008, p.265.

¹⁶ *ibid.*, p.263-64.

¹⁷ *ibid.*, p.267.

allégorique peut-être insaisissable à jamais. Vélasquez manipule un matériau divers, séduit son spectateur et le laisse dans un labyrinthe dont celui-ci peut toujours s'échapper en acceptant sans tarder une lecture directe.

La Renaissance avait exacerbé le goût pour les allégories accessibles seulement dans leur vérité profonde par un cercle d'initiés, et l'époque baroque à son tour aima multiplier les diverses enveloppes de sens susceptibles de rendre compte de la complexité du monde. En définitive, une peinture comme celle de Vélasquez ne s'avère pas moins apte à y parvenir que la littérature de son siècle. Cette constante de l'art classique coïncida, de plus, avec le tempérament propre d'un peintre qui ne s'exposa que fort peu directement, mais qui s'affirma plutôt par le laconisme et la distance, voire l'ironie.

La manipulation de signes et codes variés lui permet de brouiller les repères convenus et de déséquilibrer une vision trop stable du monde. Comme son contemporain Cervantès joue avec les mécanismes du roman, Vélasquez ne cesse de questionner les mécanismes du regard, et par voie de conséquence de notre rapport à la réalité. La prudence doit donc être de mise avant de prendre la toile pour une simple image.

Si le réalisme séduit l'œil par le pouvoir mimétique qu'il transmet à cette dernière, il empêche aussi de la prendre pour ce qu'elle est, à savoir une construction de l'artiste. Le travail à partir des touches de pinceau pour rendre compte des incidences de la lumière sur le moindre fragment du monde visible relève bien, par exemple, d'un choix précis, non pas pour établir une équation abstraite de la réalité, mais pour en créer l'illusion. Cette sélection est déjà en elle-même une manipulation. D'illusion à illusionnisme il n'y a qu'un pas, mais Vélasquez ne trompe pas sur ce qu'il propose, pour autant qu'on accepte l'interrogation.

Le naturalisme a également joué avec le regard dans la mesure où il a eu tendance à induire une interprétation dégradée du monde parce qu'il apparaissait lui-même comme une dégradation de l'idéal esthétique classique. Mais pour Vélasquez il s'agit surtout d'un nouvel instrument pour sonder la réalité et ses apparences. Si les héros surnaturels ont l'apparence d'hommes du temps, leurs actions n'en restent pas moins à considérer. Il y a un substrat en elles qui reste commun aux Anciens et aux Modernes. Car le rapprochement entre dieux anciens et hommes modernes est susceptible de dire quelque chose de l'homme et de sa nature divine. Chez les premiers, les seconds peuvent trouver un reflet de ce qu'ils sont et de ce qu'ils pourraient être.

Les mythologies de Vélasquez s'inscriraient alors dans le prolongement de ce que la peinture religieuse baroque fut quand celle-ci s'efforça de rendre réalistes les scènes sacrées, en prenant des modèles dans la population environnante ou en inscrivant les actions dans des espaces en tous points semblables à ceux que cette dernière pouvait avoir sous les yeux. L'apparence quotidienne du saint rendait sa sainteté vraisemblable, l'apparence réaliste du Christ sur la croix rendait son sacrifice plus réel encore. Cette illusion fut une arme puissante dans les mains des artistes de la Contre-Réforme qui voulurent montrer du tangible et du reconnaissable pour mieux émouvoir, pour mieux convaincre.

En prolongeant ce souci, Vélasquez donne de la consistance à une autre forme d'incarnation. Ce ne sont pas tant les dieux qui se dégradent, mais les hommes qui peuvent se reconnaître en ces derniers et accéder à une part de leur divinité. Par un effet de retournement baroque, c'est l'idéal renaissant qui perdure. La mythologie n'est plus alors à considérer comme un repoussoir, mais à l'inverse témoigne d'une réalité humaine permanente. Elle permet en revanche d'explorer des territoires interdits au tableau religieux trop codifié.

Manipuler les couleurs et les concepts, ce pourrait donc être à la fois créer l'illusion de la réalité et amener à réfléchir sur ce qui fonde cette dernière. Vélasquez affirme constamment son pouvoir de réflexion. Cette manipulation se fait avec les mains, bien entendu, mais surtout avec l'esprit qui l'organise, comme le rappelle le peintre dans les *Ménines*.

Il serait donc prudent de ne pas figer ses tableaux mythologiques dans une lecture uniforme et tranquille. Le sens est peut-être insaisissable, mais à travers les siècles les toiles continuent à poser des questions et à suggérer des entrelacs de sens possibles, comme des énigmes ouvertes qui ont pu même être pensées pour cela, pour rester des interrogations sans cesse renouvelées, parce qu'elle touchent à une part de mystère permanent. Avec elles, Vélasquez joue donc avec les dieux pour questionner le monde. Il joue aussi avec nous, et nous suggère que, peut-être, nous sommes aussi ces dieux.