



Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans la peinture de Vélasquez

Jean-Michel Mendiboure

► To cite this version:

Jean-Michel Mendiboure. Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans la peinture de Vélasquez. Image et pouvoir. 4e Congrès international du GRIMH, 2004, France. pp. 169-180, 2006. <hal-00951499>

HAL Id: hal-00951499

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00951499>

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.

Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans la peinture de Velázquez

Jean-Michel Mendiboure

Velázquez est un peintre courtisan. Cet aspect de son existence est suffisamment connu pour ne pas avoir à rappeler les étapes d'une biographie où s'accompagnent intimement ascension sociale et carrière artistique. Devenu très tôt, grâce à ses dons de portraitiste, peintre du roi Philippe IV, il représentera souvent son souverain, réussissant à grandir une silhouette digne et élégante, mais également inexpressive et triste (trente-quatre portraits sont recensés dans les catalogues officiels les plus récents, qui ne contiennent pas plus de cent vingt-cinq toiles). Il semblerait même que les deux hommes, d'âge proche, aient été liés par une amitié réelle.

En tant que peintre officiel, Velázquez a aussi été amené à représenter à plusieurs reprises d'autres figures du pouvoir politique (les reines, les princes, les infants, le Comte-Duc d'Olivares) ou religieux (le pape Innocent X), élaborant alors une riche imagerie politique.

Sa charge de peintre de cour lui plaît, ainsi que celles qui la suivront et le verront s'occuper activement de l'achat de tableaux ou de la décoration de plusieurs palais. L'appui de Philippe IV, après une enquête longue et pas tout à fait concluante sur la noblesse de ses origines, lui permettra d'intégrer l'Ordre des Chevaliers de Saint-Jacques, couronnement d'une carrière de courtisan vécue, semble-t-il, comme une obsession.

Cette dimension de Velázquez est indéniable ; servir son roi est sa tâche première.

C'est précisément dans ce contexte que s'inscrit une autre production, devenue de plus en plus célèbre au fil des siècles, celle des nains et des bouffons, souvent désignés alors sous le nom d'« hommes chargés de distraire » (« hombres de placer ») ou encore de « vermine de palais » (« sabandijas de palacio »). Bien qu'elle suscite de nombreuses interrogations, cette partie de l'œuvre occupe une place importante et originale dans la peinture du Sévillan. Elle en est même aujourd'hui souvent considérée comme un des pans les plus significatifs, comme le démontre par exemple le choix d'un portrait de nain pour illustrer la couverture du volume que les éditions Taschen lui ont consacré, portrait que ces petits volumes de divulgation artistique projettent aux quatre coins du monde et transforment ainsi en symbole de sa peinture.

Selon Carl Justi, Velázquez aurait peint au moins une douzaine de tableaux concernant des nains et des bouffons. Certains sont perdus, comme par exemple le portrait de Juan de Cárdenas. Exécutées principalement dans les années 1630 et 1640, les toiles parvenues jusqu'à aujourd'hui ont pour titre : « Francisco Lezcano » (« El Niño de Vallecas »), « Don Juan Calabazas » (deux portraits), « Cristobal de Castañeda y Pernia » (« Barbarroja »), « Don Juan de Austria », « Pablo de Valladolid », « Don Diego de Acedo » (« El Primo ») et « Don Sebastián de Morra ». Nains et bouffons sont également présents dans un portrait du prince Baltasar Carlos, dans la « Leçon d'équitation » du même prince, ainsi que dans « Les Ménines ». Bien qu'ils ne forment pas une série à proprement parler, plusieurs auteurs les envisagent comme un ensemble cohérent et pertinent. Enrique Lafuente Ferrari parle même d'un « polyptique des monstres » à propos de quatre d'entre eux, de format proche ; l'expression pourrait s'étendre aisément aux autres.

Diverses raisons permettent d'expliquer que Velázquez les ait peints. Mais il n'est pas inutile de rappeler d'abord qui ils étaient. Leur rapport au pouvoir est loin d'être quelconque. Présents un peu partout dans les cours européennes jusqu'à la Révolution Française, leur nombre semble avoir été considérable en Espagne sous la dynastie des Habsbourg.

Utilisés pour leur difformité mentale ou physique, ils remplissaient des tâches diverses. Certains devinrent la compagnie favorite des princes et des infantes. De fait, ils servaient avant tout à distraire la personne au service de laquelle ils se trouvaient, en particulier la reine et le roi. Histoires de la rue, rumeurs du palais, ingéniosité verbale, impertinences, mais aussi chants, pirouettes et courbettes, ou encore jeux de cartes, de dés, tournois de chevaliers, concours poétiques ou corridas parodiques : ils étaient l'occupation privilégiée des repas - pour lesquels les médecins recommandaient alors de rire pour mieux digérer - et des longues heures d'oisiveté d'une époque qui ne vivait pas au rythme d'aujourd'hui. Conscients de leurs déficiences, ils savaient les exagérer pour parvenir à leurs fins en devenant le miroir déformant de tout ce qui les entourait. Par leur biais, l'univers extérieur pénétrait le monde artificiel de la cour. Leur rémunération prenait des formes très variées (cadeaux, rations, vêtements etc.) ; si certains s'enrichirent, la plupart moururent pauvres. Il y eut même des bouffons professionnels, pour qui feindre la folie fut un moyen de sortir de la misère.

Des liens plus intimes se créaient parfois avec les souverains qui vivaient avec eux des rapports humains plus naturels, moins soumis à la rigueur de l'étiquette. Il arrivait à ces derniers de les utiliser comme messagers personnels ou pour des missions de renseignement. Nains et bouffons, dont la réputation sexuelle était vive, allant de l'impuissance à l'homosexualité ou à la lubricité, se retrouvaient fréquemment liés aux histoires de coucheries palatines.

Philippe IV, célèbre pour sa capacité à respecter le hiératisme des Habsbourg de façon spectaculaire – il pouvait, dit-on, rester des heures immobile, en remuant à peine les lèvres et la langue – était une personnalité mélancolique et frivole à la fois ; selon plusieurs historiens, il ne pouvait pas passer une heure sans ses bouffons, et noua avec plusieurs d'entre eux des relations très amicales.

La « vermine du palais » transgressait les règles figées de celui-ci, et donnait ainsi forme à un monde différent. Elle avait donc un statut privilégié (certains de ses représentants pouvaient même rester couverts devant le roi, comme seuls y étaient autorisés les Grands d'Espagne), statut dont le revers étaient la haine dont elle était l'objet auprès du peuple. Philippe IV, du fait de l'abondance de cette compagnie, dut d'ailleurs affronter de très nombreuses critiques de théologiens et de moralistes.

Présents par ailleurs dans le théâtre du Siècle d'Or, nains et bouffons vont se retrouver naturellement portraiturés dans des toiles peintes par les mêmes artistes que ceux qui fixent l'image des rois et des reines. Cette peinture, déjà présente dans la Renaissance italienne, est ainsi pratiquée en Espagne par Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, Juan van der Hamen, Juan Sánchez Cotán, Rodrigo de Villandrado, José de Ribera (« La Mujer barbuda »), ou encore, après Velázquez, par Juan Bautista Martínez del Mazo, ou Juan Carreño de Miranda (auteur de « La Monstrua », peinte deux fois entre 1680 et 1685, tour à tour nue et habillée, sur commande probable de Charles II). Cependant jamais cette production n'occupera une place aussi importante que dans l'œuvre de Velázquez.

A quels besoins de la société de l'époque répondait cette nécessité de représentation ?

Le goût de la singularité, l'attrait de l'étrange, le sens de la beauté donné au monstrueux n'expliquent pas seuls le mélange de rejet et de fascination que ces êtres provoquaient. La folie, catégorie mentale parfois perçue comme étant proche du divin, conservait depuis le Moyen-Age et l'humanisme cet halo mystique célébré par Erasme ; elle obsédait une Espagne qui allait trouver au début du XVII^e siècle un de ses plus durables emblèmes en la personne de Don Quichotte. La déraison était écoutée, parce qu'en elle l'innocence, parfois inspirée par Dieu, contenait une raison qui s'ignorait.

La représentation des nains et des bouffons renvoie par ailleurs à une autre dialectique, aussi diffuse que profonde. Dans un jeu d'opposition tout à fait baroque, l'existence et la présence quotidienne de ces êtres marginaux et hétérodoxes confirmaient par contraste celles de ceux qui ne l'étaient pas. Comme le bruit suffit à mettre en valeur la qualité d'un silence, par leur difformité mentale ou physique, ils mettaient en valeur la majesté du monarque et de ses courtisans ; par leur imperfection, ils étaient l'exception qui faisait ressortir la dignité de la norme qui devait régner à la cour, devenant ainsi les meilleures preuves indirectes de l'existence de cette perfection qui leur manquait et qui, à l'inverse, était le fait du roi et des nobles. Ils étaient l'envers de la majesté. Leur inutilité même réaffirmait la générosité de ceux qui leur permettaient de vivre à leurs côtés. Dans une société terrestre construite sur une inégalité de principe, ordonnée à l'image du Ciel, ils confirmaient, par leur situation en bas de la chaîne de la Création, et par leur renvoi implicite aux degrés les plus hauts de cette chaîne, l'existence d'une hiérarchie stricte et d'une échelle de valeurs sûre.

Dans le cas particulier de Velázquez, les considérations précédentes, fondamentales dans la mesure où elles engagent la conception qu'une société se faisait du monde, ne suffisent pas à expliquer son attrait pour les êtres difformes. Le soin qu'il a porté à leur représentation s'explique difficilement par le seul besoin d'affirmer par contraste la beauté de ses modèles royaux. Aujourd'hui, les raisons pour lesquelles ces tableaux ont été peints restent incertaines. Les présentes pages voudraient cependant proposer quelques éléments supplémentaires de réponse.

On ignore si ces toiles sont nées de la seule initiative du peintre ou si elles répondent à une probable commande du monarque, ce qui expliquerait l'accrochage de la plupart d'entre elles sur les murs de l'Alcazar. Philippe IV a probablement invité son peintre attiré à faire le portrait de quelques-uns de ces êtres disgracieux et néanmoins amis.

Cependant, plusieurs historiens, comme José Camón Aznar, considèrent que Velázquez a pu décider seul. Nains et bouffons étaient ses compagnons au palais, il était en contact permanent avec eux, il les avait constamment sous les yeux. Il a très bien pu faire le choix de les prendre pour modèles, dans la mesure où ils présentaient des caractéristiques physiques ou psychologiques peu fréquentes dans ses sujets habituels. Selon Camón Aznar, il disposait ainsi d'une totale liberté d'exécution, puisque, le cas échéant, le résultat ne pouvait pas être critiqué. D'autres historiens

mettent l'accent sur les expérimentations picturales que pouvaient représenter de tels tableaux, comme par exemple l'effacement du fond dans « Pablo de Valladolid » qui séduisit tant Manet. Cette hypothèse pourrait expliquer le caractère inachevé de plusieurs de ces toiles.

Ces hypothèses, pour intéressantes qu'elles soient, suffiraient-elles à expliquer que les nains et les bouffons représentent à ce jour presque un dixième de la production de Velázquez ? Pourquoi alors les autres peintres de la cour, tout autant en contact avec ces mêmes modèles, ne les ont-ils pas représentés de la même façon ?

Comme le fait remarquer Manuela B. Mena Marqués¹, la lecture critique est trop souvent réduite à une perspective dix-neuviémiste. Les études précisent des noms, des dates d'entrée à la cour, l'identité des maîtres servis, la quantité et la qualité des habits offerts, les dates de mort, ou encore, parfois, des anecdotes et des diagnostics médicaux sur la nature de la difformité, remarques teintées soit de compassion, soit de morbidité.

Justi, auteur en 1888 d'une monographie qui est toujours de référence aujourd'hui, voit dans la galerie des bouffons la face obscure d'un Velázquez attiré par la laideur. Selon lui, la dégénérescence autant spirituelle que matérielle de ces derniers en fait des « modèles particulièrement antipathiques », car c'est ainsi « le monde polymorphe de l'animalité humaine »² qui est porté sur la toile. Après avoir évoqué le cas du « Niño de Vallecas », par lequel on arrive, selon lui, à l'échelon le plus bas de l'humanité, il conclut qu'il serait désormais difficile de comprendre une éducation humaine, intellectuelle et esthétique qui supporte la compagnie quotidienne des ces demi-hommes³. José Lopez-Rey, auteur d'études tout aussi remarquables, évoquera à son tour « l'animalité des traits », « (l') attitude et (la) physionomie comique ou stupide », ou encore « l'enlaidissement » provenant « des passions, des appétits, de l'idiotie congénitale et de l'âge »⁴. Camón Aznar écrira, lui, à propos de Mari Barbola : « Et dans son œuvre immortelle, dans « Les Ménines », se retrouve un monstre, qui salit tant de beauté avec sa tête grosse et stupide. »⁵

A l'inverse, plusieurs autres de ses principaux commentateurs insistent sur l'humanité du regard de Velázquez. Pour Lafuente Ferrari, ces êtres n'inspirent plus de répulsion, les tableaux évoquant « le sédiment qui nous est commun à tous et qui donne à chaque existence une dignité suffisante »⁶. D'autres critiques vanteront les qualités d'un pinceau objectif qui, s'il ne cache pas les défauts physiques et les tares, n'en reste pas moins respectueux, en évitant toute tentation de complaisance, de caricature ou d'ironie.

La présente étude voudrait donc proposer une hypothèse ; derrière le mystère et la puissance d'évocation de ces tableaux, existent peut-être des intentions plus profondes.

La lecture des conférences que José Ortega y Gasset a consacrées à Velázquez est particulièrement stimulante à cet égard. Partant du principe que le peintre sévillan, très tôt protégé par son roi, ne peignit en quelque sorte que ce qu'il eut envie de peindre, Ortega souligne à très juste titre à quel point sont significatives aussi bien l'absence de certains sujets (les tableaux religieux sont assez rares) que l'inhabituelle fréquence d'autres.

C'est bien dans cette perspective que peut se situer une lecture sur l'importance des rapports que Velázquez entretient avec les figures du bas que sont les nains et les bouffons. Courtisan attentif au déroulement convenable de son ascension sociale, peintre officiel et non moins attentif à la glorification de son roi, Velázquez laisse par ailleurs s'introduire par toute une série de signes un regard divergent, plus distancié et plus critique. Comme si une partie de lui-même qu'il ne voulait ou ne pouvait exprimer, avait décidé de se fondre ainsi dans les tableaux.

A part peut-être la présence de la couleur verte dans la représentation de plusieurs vêtements, couleur fréquemment associée à la gaieté et à la folie, les portraits de Velázquez évitent les conventions et n'hésitent pas à présenter nains et bouffons dans des positions ou des cadrages inhabituels qui leur permettent d'affronter directement le spectateur. Leurs yeux nous fixent, ce qui les ramène à notre niveau, et leur regard est tout sauf idiot. Plus que confirmer l'existence de la double polarité du haut et du bas, ils finissent peut-être par rétablir un seul plan horizontal sur lequel les différences sociales et physiologiques s'estompent, comme les ruisseaux et les fleuves des « Coplas » de Jorge Manrique qui malgré leurs différences initiales terminent tous dans la mer. Et il ne s'agit pas seulement de compassion, ou d'approfondissement psychologique.

¹ Manuela B. Mena Marqués : « ¿ El bufón Calabacillas ? », in *Velázquez*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, p.297-334

² Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, p.641

³ *ibidem*, p.637

⁴ José López-Rey, *Velázquez*, Cologne, Taschen-Wildenstein Institute, 1997, p.137

⁵ José Camón Aznar, *Velázquez*, Espasa Calpe, 1964, p.609

⁶ Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez*, Genève, Skira, 1970, p.83

Ce que Velázquez représente ici dans ses tableaux, ce sont avant tout des êtres particuliers. Il est à ce titre significatif qu'à l'exception de trois toiles (« Le Prince Baltasar Carlos avec un nain », « La Leçon d'équitation » et « Les Ménines », dans lesquelles ils ne constituent pas le sujet premier), ils soient représentés seuls, ce qui contribue grandement à leur conférer une individualité et une identité propres. Plus que leur position assise, qui réduit plastiquement les effets comiques de leur déficience, c'est le fait qu'ils soient présentés pour eux-mêmes, pour ainsi dire sortis du contexte de la cour, qui fait que leur difformité s'efface pour laisser place à des personnes, à des visages d'une expressivité et d'une sensibilité bien souvent absentes de portraits plus nobles. Alors que Philippe IV a souvent été représenté par d'autres peintres accompagné de nains (avec Soplillo et Miguelico, par exemple) Velázquez ne nous présente aucun portrait de cette sorte.

A mesure que le temps est passé, les différentes représentations du pouvoir officiel ont perdu de leur impact. Les signes plus ou moins codifiés de l'étiquette royale et du symbolisme politique ou militaire ont vu leur pertinence s'amoinrir, en partie du fait du passage progressif d'une société autocratique à une société démocratique. Le hiératisme des poses et le formalisme des conventions picturales sont devenus un objet de curiosité intellectuelle, mais leur puissance évocatrice s'est considérablement atténuée. Les somptueux portraits de Philippe IV, des princes, des infantes sont toujours admirés, l'éblouissante technique de Velázquez reste inaltérable, mais le commentaire du spécialiste est souvent indispensable pour goûter pleinement toutes leurs richesses. En revanche, les êtres disgracieux accrochent immédiatement notre regard. Le pouvoir de ces représentations est resté intact ; il s'est même probablement aiguisé avec le temps.

Par la multiplication de portraits soignés, Velázquez cherche à affirmer une présence. Dans le contexte palatin, bien d'autres figures auraient pu faire l'objet de sa curiosité. Ce sont les nains et les bouffons qui ont été mis en avant. Si comme le dit Ortega, Velázquez n'a pour ainsi dire peint que ce qu'il voulait, cette place n'est pas innocente. Dans le contexte de la représentation du pouvoir auquel ces personnages sont liés quotidiennement, cette présence finit par suggérer une série de lignes critiques.

L'art baroque fourmille d'allégories. Nains et bouffons y étaient d'ailleurs souvent utilisés. Les commentateurs de Velázquez ont pointé par exemple les intentions parodiques, voire satiriques, de « Don Juan de Austria », qui exprime, pour Camón Aznar, toute la décadence de l'Espagne, ou remarqué que l'acteur et bouffon « Pablo de Valladolid » est peint vêtu de l'habit noir des Habsbourg, comme l'est Philippe IV dans un portrait où sa pose est semblable.

Mais dans le cas de la peinture de Velázquez, c'est peut-être dans leur présence même qu'est la dimension allégorique. Le pouvoir de ces images peut aussi tenir au fait que le peintre a pu vouloir affirmer par leur biais, implicitement, une vision du monde qu'il ne pouvait exprimer autrement, instaurant en définitive avec cette catégorie de personnes une secrète solidarité. Plusieurs commentateurs ont souligné non seulement la compréhension psychologique dont il fait preuve, mais aussi la sympathie probable, voire le sentiment d'empathie, qui a pu le lier à ses modèles et qui s'épanouit dans la dense simplicité des portraits.

Selon Ortega, Velázquez, de tempérament mélancolique, préférait aux grandes valeurs de son époque (beauté, force, richesse) la réalité du destin humain et de la simple existence⁷. Dès ses débuts à Séville, il peignit des personnages issus du peuple, aux traits déjà parfois irréguliers. La plupart des tableaux mythologiques, à l'image du « Triomphe de Bacchus », introduisent ainsi des visages et des corps du monde terrestre dans l'univers de la mythologie, à moins que ce ne soit à l'inverse cette dernière qui s'humanise, en descendant de sa haute sphère olympienne dans la basse réalité. Les nains et les bouffons ramènent eux aussi à une réalité moins glorieuse, mais plus juste. C'est l'effet du « naturalisme » de Velázquez, rappelé maintes fois par Ortega, qui cherche à peindre les choses comme elles sont, et non comme elles devraient idéalement être. La laideur, ou ce qui passe pour telle, n'attend qu'un regard renouvelé, celui que le peintre reconstruit, pour exprimer la beauté qui est en elle. L'idéal n'existe pas, la réalité si ; c'est à ce renversement dialectique, fréquent dans la littérature du Siècle d'Or, que contribuent les portraits. Dans un monde courtois obsédé par l'apparence, cette position esquisse un geste de révolte.

Ce renversement invite donc à adopter un nouveau regard, un regard qui sache affronter la réalité des choses avec lucidité, qui sache exprimer la force de la personnalité et ne pas se laisser envoûter par le sortilège de l'illusion, qui affirme en définitive la primauté de l'esprit sur les imperfections de la matière.

Ce regard, c'est d'abord celui des nains et des bouffons.

C'est par exemple celui de « Don Sebastián de Morra ».

⁷ *ibidem*, p.218

INCLURE UN DOCUMENT

LEGENDE « Don Sebastián de Morra » (1645 ?, huile sur toile, 106 x 81, Musée du Prado)

Ce tableau est le portrait de nain par excellence, un des plus connus de Velázquez. Disposée un temps dans un cadre ovale qui accentuait probablement l'effet de petitesse, renforcée également par la présence des semelles dressées au premier plan devant le spectateur, l'image représente un personnage richement vêtu dans une composition frontale, simple, ramassée et sobre. Il n'est pourtant pas question ici de se concentrer sur la qualité de la cape, du col ou des manchettes ; l'élégance colorée des habits laisse vite la place à un maintien noble et à une tête osseuse, dominée par un front ample qui reçoit une grande partie de la lumière et par un regard sombre, concentré, intelligent sur lequel se referme l'ensemble du tableau. Pour Justi, qui voit là un front bovin, le personnage semble sur le point de nous insulter⁸. Cette interprétation est contestable, il est certain cependant qu'une sourde violence, assez virile malgré la silhouette enfantine, émane de ce regard, appuyée sur les poings fermés, sourde violence qui suggère que le personnage n'est pas dupe des discriminations que sa petite taille a provoquées. La présence et la force vive de l'esprit s'affirment devant nous.

C'est dans la fixité et la profondeur des yeux que se concentre souvent chez Velázquez la puissance intérieure, aussi bien dans le regard froid et hautain de Góngora que dans la noblesse également hautaine de celui de Juan de Pareja ; quant à celui de Philippe IV, intelligent, mais presque éteint, résigné, il paraît bien moins redoutable que l'acier qui brûle dans celui du pape Innocent X.

Pour en rester aux nains et aux bouffons, il n'est pas jusqu'à l'« idiot » Calabazas qui n'ait un regard qui finisse par dire plus qu'il n'y paraît.

INCLURE UN DOCUMENT

LEGENDE « Juan Calabazas » (1639 ?, huile sur toile, 105 x 82, Musée du Prado)

Un sourire béat aux lèvres, un grand corps maladroit assis comme pour se faire plus petit, entouré de deux calebasses chargées de dire son surnom synonyme d'idiotie. Dans ce tableau, la lumière se referme encore une fois sur un front violemment éclairé et sur un regard trouble, à l'image des contours incertains de tout le visage, comme pour traduire ceux de l'esprit. Ces yeux qui louchent n'ont pas l'impact immédiat de ceux de Sebastián de Morra. Selon Camón Aznar, Velázquez, en peignant des traits qui s'effacent dans la stupidité de son sourire, a voulu mettre l'accent sur l'extrême misère spirituelle du modèle⁹.

Pourtant, à y regarder de plus près, comme l'a fait Mena Marqués, les choses ne sont pas aussi simples. Si d'autres études ont souligné par ailleurs la vitalité qui se dégage de ce portrait, cette historienne a renouvelé le regard habituellement porté sur lui : après avoir rappelé que Juan Calabazas n'était pas une personnalité vide et sottise, mais plutôt moqueuse, provocatrice et ambiguë, elle a proposé de voir dans ce tableau – et dans les autres portraits de nains et de bouffons trop vite vus à son goût – autant d'allégories destinées au roi et à son entourage immédiat. Il est à noter que déjà Diego Angulo Iñiguez avait proposé de voir ici un écho d'une gravure de Dürer intitulée « Le Désespéré », ce qui en disait déjà un peu plus sur l'épaisseur spirituelle de la toile. Mena Marqués montre que Calabazas nous propose une devinette dont le but est de savoir ce qu'il tient dans ses mains refermées, et dont l'enjeu est le verre de vin posé au tout premier plan. Selon son argumentation, tout à fait convaincante, il ne s'agit pas de calebasses qui seraient simplement là pour donner un nom, redondance peu dans la manière de Velázquez, mais d'un jeu symbolique sur le récipient plein qui se trouve à droite et le récipient vide, renversé, d'aspect plus raffiné, qui se trouve à gauche, les deux instaurant un balancement entre le vide et le plein, celui des récipients, comme celui de la tête ou comme celui de l'âme, tout ceci engageant autant le personnage que celui qui le regarde. Ce questionnement philosophique, traduit ici dans des termes concrets, serait bien, lui, dans le goût d'un peintre qui, selon Mena Marqués, cherche constamment à subvertir la réalité.

Cette interprétation a la vertu de mettre en évidence la complexité du portrait et de pousser le spectateur à poursuivre son chemin dans le labyrinthe des interprétations possibles.

Le nain et le fou sont bien, au départ, liés au bas. Petits par la taille, ou diminués par leur déficience mentale, ils se retrouvent à l'échelon le plus bas d'une société qui ne les tolère que du fait de cette position dans laquelle, en miroir, se lit celle de ceux qui sont en haut. Ils sont en bas et sont souvent représentés assis, sur le sol lui-même. Mais comme le pape Innocent X, peint assis, mais empreint d'une force, d'une tension, d'une violence qui semblent vouloir le faire se

⁸ Carl Justi, *op.cit.* p. 636

⁹ José Camón Aznar, *op.cit.*, p.611 (« extrema miseria anímica »)

soulever de son siège, et marquer la place haute qui est la sienne dans la sphère spirituelle, ces figures du bas que sont les nains et les bouffons semblent induire une dialectique qui les pousse vers le haut, renversant ainsi les hiérarchies premières. Amuseurs volontaires ou involontaires de ceux qui sont en haut, ils prennent alors une sorte de revanche par l'affirmation de leur liberté et de leur esprit. Socialement dépendants du haut, ils peuvent compenser cette infériorité par la supériorité intérieure que suppose la conscience de leur état et l'inconscience de celui des autres.

Et à ce titre, il est tentant de penser que Velázquez exprimait dans leurs portraits une certaine solidarité, toute d'empathie et de soutien. Velázquez le Portugais, et son puissant désir d'intégration sociale, pouvait sentir une secrète parenté avec des êtres à la marge d'un monde que rarement ils parvenaient à intégrer tout à fait. Mais ce n'est pas tant du courtisan dont il pourrait s'agir ici, que de l'artiste, réservé, distant, mystérieux. Le temps de cette lecture, les tableaux de nains et bouffons deviennent autant d'autoportraits symboliques. Un vif débat existait alors sur le statut du peintre, dont les termes n'étaient pas seulement financiers (paiement ou pas d'impôts) et qui peut être ramené à cette question : celui-ci était-il avant tout un artisan, un homme qui peignait avec ses mains, ou un artiste, un homme qui peignait avec son esprit ? Velázquez répond. Comme le nain et le fou, l'artiste est bien à la fois un amuseur et un diseur de vérités, et comme eux il affirme la force de l'esprit. Les tableaux ne sont pas encore des « portraits de l'artiste en saltimbanque », comme ceux étudiés par Jean Starobinski, mais ce sont déjà en quelque sorte des « portraits de l'artiste en bouffon ». Velázquez tient à ce que les choses soient claires sur les facultés effectives des uns et des autres. Les deux grands chefs-d'œuvre de la fin de sa vie sont à ce titre exemplaires.

INCLURE UN DOCUMENT

LEGENDE « Les Fileuses ou la Fable d'Arachné » (1657, huile sur toile, 167 x 252, Musée du Prado)

Dans « Les Fileuses », il représente un atelier où des ouvrières ont confectionné un tapis, admiré par des dames nobles venues en visite. L'interprétation habituelle veut que le tableau illustre le mythe d'Arachné, jeune tisseuse punie pour avoir voulu défier les dieux par la grâce de son art. Mais le sens donné à cette allégorie reste controversé selon les commentateurs. Cette incertitude laisse le spectateur libre de s'avancer dans son interprétation. Si le tapis du fond est admiré, c'est bien qu'il est réussi, c'est bien qu'il a été tissé avec suffisamment de grâce pour créer illusion et plaisir. Les tisseuses ont donc réussi à créer une œuvre qui à son tour donne forme à un regard. Si punition il y a, elle n'apparaît pas clairement. A l'inverse, leur travail manuel paraît devoir mériter éloges et récompenses. Elles sont représentées assises, au travail, en bas d'une scène au-dessus de laquelle se trouvent, debout, les femmes nobles, celles du monde d'en haut. Mais c'est bien grâce à celles du bas que celles du haut se réjouissent. C'est le pouvoir du bas qui s'affirme. Il n'y a pas de nain, ni de bouffon, mais la figure de l'ouvrière assume leur rôle, et derrière elle, celle du peintre, auteur du tableau qui nous montre l'atelier comme dans un jeu de miroirs, et qui affirme à son tour la puissance de l'artiste créateur. C'est lui qui a tissé la toile sur laquelle notre esprit s'interroge et dans laquelle nos yeux se retrouvent pris au piège. Ce réseau arachnéen de significations affirme une fois encore le pouvoir d'un esprit. La punition serait plutôt pour ceux qui l'ignorerait.

INCLURE UN DOCUMENT

LEGENDE « Les Ménines (La Famille de Philippe IV) » (1656, huile sur toile, 318 x 276, Musée du Prado)

C'est ce même pouvoir de l'esprit de l'artiste qui est à l'œuvre dans « Les Ménines », tableau initialement intitulé « La famille de Philippe IV », ce qui pourrait bien renvoyer au sens étymologique d'« ensemble des esclaves de la maison », instaurant ainsi directement une nouvelle problématique du bas et du haut. Dans cette « théologie de la peinture » maintes fois célébrée, il n'est pas inutile de remarquer que sont présents plusieurs des éléments évoqués précédemment, à commencer par les nains Nicolasito Pertusato et Mari Barbola à droite. La position basse des figures assises a été remplacée par une avancée au tout premier plan, où ils se retrouvent seuls avec le chien. Tout comme les deux ménines s'articulent, comme dans un miroir, symétriquement autour de la figure de l'infante, par lequel passe l'axe vertical qui coupe le tableau en deux parties égales, les nains et le peintre s'articulent également autour de l'infante, dans un même jeu de réflexions et de renvois. Le peintre tient un pinceau dans sa main droite et Mari Barbola semble presque en tenir un autre, invisible, dans sa main gauche. La finesse de ses doigts contraste d'ailleurs avec la rudesse de son visage. Mais son front, particulièrement éclairé, laisse à nouveau deviner une personnalité forte, confirmée par un regard fixe et sombre, écho visuel direct de celui du peintre. Celui-ci réfléchit. Il pense au coup de pinceau suivant. Sa main attend l'ordre de son cerveau. Le créateur est d'abord artiste dans son esprit, et c'est de celui-ci que sort le tableau que d'autres

hommes n'ont plus cessé de regarder depuis, alors que les souverains sont relégués derrière, au fond, où ils n'en finissent plus de s'effacer. Du haut, ils sont passés au fond. Ceux du bas sont restés sur le devant de la scène. La représentation du pouvoir a changé de perspective.

Il n'est donc pas illégitime de considérer qu'à travers les nains et les bouffons, Velázquez esquisse peut-être un renversement des polarités qui finit par affirmer le pouvoir inattendu des figures d'en bas, dans le rang desquelles il s'inscrit à son tour, instaurant une dialectique qui brouille les hiérarchies, et qui fait que les petits deviennent avec le temps, et grâce à l'image, de vrais « grands » d'Espagne, du moins dans leur affirmation souveraine de la puissance de l'esprit et de sa victoire probable sur l'inanité des apparences. Mais ce renversement reste énigmatique et silencieux. Comme la complexe construction des « Ménines ». Comme le geste simple de Calabazas.

Bibliographie

- Angulo Iñiguez, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999
 Bottineau, Yves, *Vélasquez*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998
 Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer (en la corte de los Austrias)*, Madrid, Temas de hoy, 1991
 Brown, Jonathan, *Velázquez pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986
 Camón Aznar, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964
 Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999
 Lafuente Ferrari, Enrique, *Vélasquez*, Genève, Skira, 1960
 López-Rey, José, *Vélasquez*, Cologne, Taschen-Wildenstein Institute, 1997
 Mena Marqués, Manuela B. : « ¿ El bufón Calabacillas ? », in *Velázquez*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado – Galaxia Gutenberg, 1999, p.297-33
 Ortega y Gasset, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1963