



HAL
open science

Les rires équivoques de portraits (Ribera, Vélasquez, Murillo)

Claudine Marion-Andrès

► **To cite this version:**

Claudine Marion-Andrès. Les rires équivoques de portraits (Ribera, Vélasquez, Murillo). *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 2017, 380, pp.41-54. hal-02278303

HAL Id: hal-02278303

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02278303>

Submitted on 13 Nov 2019

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.

LES RIRES ÉQUIVOQUES DE PORTRAITS (RIBERA, VÉLASQUEZ, MURILLO)

Claudine MARION-ANDRÈS

Université de Rouen-ERAC

À Daniel, Pauline et Pierre

Que savons-nous des signes qui meurent ? Nous exhumons de l'oubli ceux-là seuls qui feignent de répondre à une question qu'ils n'ont pas connue et dont l'urgence est la nôtre.

Claude Esteban

Le rire est dans l'air du temps au Siècle d'Or¹, à une époque où s'opèrent de profonds changements de mentalité, de société, où l'éloge de l'individu devient possible ainsi qu'une reconnaissance de la dignité des humbles qui se traduit par une modification de la relation à l'image. Peindre le rire aux XVI^e et XVII^e siècles² s'inscrit dans la continuité de travaux comme le *Traité du ris*³ de Laurent Joubert en 1579, d'études médicales convergentes et complémentaires, comme

1. Les travaux de Bakhtine sur la culture populaire et ses pratiques joyeuses restent fondamentaux en la matière. Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

2. La peinture du rire apparaît tardivement et se concentre dans les pays du Nord, et en Allemagne aux XV^e et XVI^e siècles autour de Rembrandt, Frans Hals, Judith Leyster, Hans von Aachen et d'autres.

3. Laurent JOUBERT (1529-1582), *Traité du ris*, Paris, chez Nicolas Chesneau, 1579.

celles de F. Valleriola⁴, J. Fracastor⁵, R. Textor⁶, ou encore des enseignements de physiognomonistes tels B. Coclès⁷, J. de Indagine⁸, G. B. Della Porta⁹, L. Castelvetro¹⁰. Dans ces ouvrages, le rire apparaît sous le mot « ris » en français, « risa » en espagnol, « risus » en latin, mais ces mots recouvrent une double réalité, celle du rire et du sourire¹¹. La multiplicité des manifestations et expressions du rire, qui va

4. Pour François VALLERIOLO (1504-1580), *Ennarationes medicinalium libri sex*, Lyon, S. Gryphe, 1554, chap. IX, p. 212-224, la finalité du rire est de manifester l'allégresse ou la joie (*voluptas* ou *gaudium*). Il privilégie le rire de joie à celui de l'allégresse car si les deux sont des signes de la recherche du bien, l'un se fait avec calme et l'autre avec fougue (ce qu'il condamne).

5. Jérôme FRACASTOR (1478-1553), *De sympathia et antipathia rerum*, Lyon, G. Gazier, 1550, chap. XX, p. 117-124. Il consacre au rire un chapitre décisif : « *De admiratione, et extasi et risu* » dans lequel il note que le plaisir ne suffit pas à susciter le rire, il faut aussi de l'étonnement (*admiratio*) ce qui bouleverse les idées reçues. La théorie des tempéraments apporte son secours à cette philosophie. Elle permet de l'enrichir en y introduisant une contradiction. En effet, l'étonnement implique une stupeur, une fixité, une *suspensio animi* ; or le rire est mouvement.

6. Raviusius TEXTOR, *Officina*, Bâle, apud L. Bryling, 1552, p. 540. Il établit dans le chapitre « *Gaudio et Risu mortui* » une liste des hommes et des femmes dont on dit qu'ils sont morts de rire.

7. B. COCLÈS, *Le compendion et brief enseignement de la physiognomie*, Paris, P. Drouart, 1560. Les nombreuses rééditions et traductions de ce livre attestent le goût du public pour cette science du visage. Par ailleurs, lire Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, 1988, p. 13-14 : « Manuels de rhétorique, ouvrages de physiognomie, livres de civilité et arts de la conversation le rappellent inlassablement du XVI^e au XVIII^e siècle, le visage est au cœur des perceptions de soi, des sensibilités à l'autre, des rituels de la société civile, des formes du politique. C'est là un ancien privilège, qui revêt cependant une tonalité nouvelle dès le début du XVI^e siècle. Tous ces textes le disent et le répètent : le visage parle. Ou de façon plus précise : par le visage, c'est l'individu qui s'exprime. Un lien se dessine, puis se marque plus nettement entre sujet, langage et visage ; un lien crucial quant à l'élucidation de la personnalité moderne ».

8. Johannes de INDAGINE, *Introductiones apotelesmaticae in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologiam Naturalem complexionis hominum naturas planetarum*, Strasbourg, Johann Schott, 1522 a été réédité treize fois de 1531 à 1672.

9. G. B. DELLA PORTA, *De Humana physiognomia*, Vici Aequensis, apud Iosephum Cacchium, 1586. Sur la bibliothèque de Vêlasquez, voir Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, « La librería de Velázquez », *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, 1925, III, p. 380, 383 et 392.

10. Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, Bâle, Pietro de Sedabonis, 1576, p. 91-98.

11. Joubert dédicace son traité à Marguerite de Navarre, et écrit « la femme étant plus belle que l'homme, le Ris lui est plus convenable ». Le rire est confondu avec le sourire, touche la bouche et les yeux et propose une coïncidence entre la beauté du corps et l'harmonie de l'âme.

du « savoir-rire » et du savoir-vivre du courtisan¹² recommandé par Castiglione à la « catastrophe morale et esthétique¹³ » du fou rire décrit par Joubert, la subjectivité de sa réception, renforcent ce qui constitue en soi un défi pictural complexe. Des peintres et des théoriciens¹⁴ ont noté cette difficulté¹⁵ qu'il y a à restituer en une expression figée, dans le silence et l'immobilité de la toile, un mouvement, un souffle et quelquefois un son que le rieur peut émettre. Notons au passage que la complication est telle qu'elle sert les intérêts professionnels de l'artiste en démontrant son habileté¹⁶. Léonard de Vinci, à cet effet, affirme la nécessaire connaissance par le peintre de « la variété que reçoivent le visage, les mains, et tout le reste des membres, selon la rencontre des accidents qui surviennent, [...] parce que sans elle son art représenteroit des figures doublement mortes [...] »¹⁷.

Dans cette étude, nous allons nous attacher à rendre compte du rire dans une double spécificité : celle du portrait et celle de sa représentation dans sa fugacité, son instantanéité comme résultat d'un processus ou d'une situation qui en est le déclencheur. Nous n'avons voulu retenir que les toiles de Ribera, Vélasquez et Murillo¹⁸ qui représentent un personnage seul qui rit ou sourit, homme, femme ou enfant¹⁹, en excluant toutefois l'étude directe des tableaux imaginaires du philosophe Démocrite considéré par le catholicisme triomphant, post-tridentin,

12. Cf. Baldassare CASTIGLIONE, *Le parfait courtisan*, Lyon, L. Cloquenin, 1580, p. 167.

13. L. JOUBERT, *op. cit.*, p. 220.

14. Leone Battista ALBERTI, *De pictura* (1435), trad. de J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992.

15. Voir Michèle-Caroline HECK, « Rire et cri : De la difficulté et de l'enjeu de leurs représentations en peinture », *Rire à la Renaissance. Colloque international de Lille*, Marie Madeleine Fontaine éd., Genève, Droz, 2010, p. 163-179.

16. Ces tableaux continuent à nourrir la question complexe de leur commercialisation, du rapport entre la liberté créatrice et les clients.

17. Léonard de VINCI, *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci donné au public*, 1651, chap. 187. Il note également la proximité qu'il y a à peindre le rieur et le pleureur, soulignant la proximité de ces manifestations, *ibid.*, chap. 257.

18. JOSÉ de RIBERA (1591-1652), Diego VÉLASQUEZ (1599-1660) et Bartolomé Esteban MURILLO (1617-1682).

19. Nous avons écarté les scènes de genre, les scènes religieuses éclairées souvent par le tendre sourire de Marie, des Rois Mages ou la bouche riieuse d'un berger ; nous avons également exclu les compositions dans lesquelles plusieurs personnages sont réunis par une activité et dont le rire ou le sourire va témoigner du bien-être qu'elle procure : musique, jeux, cartes, boisson. Nous n'évoquerons pas non plus le recours à la mythologie traitée de façon burlesque.

comme un précurseur capable de se rire des misères et des vanités humaines²⁰ et dont l'attribut est une bouche rieuse. Il s'agit de s'interroger sur le sens que nous pouvons accorder à ce rire individuel, reflet de la personnalité du modèle, offert à l'autre, rire sur l'autre, de l'autre, sur soi, de soi, spectacle du rire fécondant une catharsis entre le modèle représenté et son spectateur grâce au génie de l'artiste. Le portrait condense ce rapport complexe du peintre à son époque et ses contraintes, à son modèle et sa ressemblance, et à la part d'imaginaire héritée du « capital mental²¹ » du créateur. À cela s'ajoute l'ambiguïté du rire du portrait qui renforce, partage et annule la distance établie par la triangulation modèle/ peintre/ spectateur, l'invitant à réagir, le provoquant même, le dérangeant. Ces rires singuliers, audacieux en cela qu'ils peuvent déformer le visage et lui faire perdre son harmonie, constituent le point commun entre les œuvres retenues et questionnent la norme picturale, sociale, philosophique, humaine déclinée selon les personnalités et les parcours propres à chaque peintre, leur relation à la pérennité et à la mort. Ces rires de portraits²², plus privés et intimes par essence que ceux liés aux jeux de cartes, à la musique, à un collectif burlesque, réussissent à acquérir une dimension philosophique, car ils redoublent le défi de ce genre pictural qui accordait à l'individu une vie posthume en la lui concédant dans l'insolence ambiguë du rire.

20. Il n'est pas étonnant que Ribera ait réalisé à Naples, foyer d'études philosophiques, *Démocrite*, 102 x 76 (1618, Monaco), *Démocrite* ou *Le géographe souriant*, 120 x 90 (1638, Lugano, coll. privée), *Démocrite* appelé aussi *Archimède* 125 x 81 (1630, Musée du Prado) en associant de façon innovante l'homme pauvre de son époque à la sagesse antique des philosophes présocratiques qui avaient la réputation d'être des hommes du peuple à la recherche d'aucune gloire matérielle et plus particulièrement Démocrite, atomiste, dans un siècle où la préoccupation pour approcher la réalité connaît un grand essor. Vélasquez s'inscrit dans le même projet avec *Le géographe* ou *Démocrite* de (1628, Musée des Beaux-Arts de Rouen). Lire par exemple sur le sujet *Les curieux philosophes de Vélasquez et de Ribera*, textes d'Élisabeth de Fontenay, Laurent Salomé, Diederik Bakhuys et Marie-Claude Coudert, Rouen, Fage éditions – Musée des Beaux-Arts, décembre 2005.

21. Michel MERLOT, *Une brève histoire de l'image*, Paris, J.-C. Béhar, 2007, p. 26.

22. Grâce à l'émergence d'un nouveau système de pensée issu de Guillaume d'Ockham et aussi de Marsile de Padoue, on ne voit plus dans le monde humain une simple continuation du monde divin et on peut admirer une image sans tomber dans l'idolâtrie. La lettre écrite en l'an 600 par le pape Grégoire le Grand à Serenus le codifiait en rappelant que l'image doit servir à l'instruction des illettrés, tout en en condamnant l'adoration. Cf. *Translations médiévales, cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*, t. II : *le Corpus Transmédié : Répertoire*, Claudio Galderisi dir, Turnhout, Brepols, 2011 p. 1315-1316.

Rires et sens (Ribera)

Les deux portraits retenus de Ribera²³, signés et datés, *Le Joyeux Buveur (le goût)* et *La Jeune Fille au Tambourin (l'ouïe)*²⁴, réalisés à partir de modèles napolitains en 1637, dans un vigoureux naturalisme, illustrent cette perception nouvelle de l'individu et le fait que chaque être est digne d'être peint. Ils montrent l'attention que l'artiste prêtait à la réalité et à la manière la plus fidèle de restituer, sous son pinceau, ses accidents, reflets de l'intérêt que le siècle allait connaître pour les sciences naturelles. Ils donnent à voir un homme, et une femme du peuple, des êtres pris sur le vif, au cœur d'un enchaînement narratif, sur un fond neutre, dans un lieu non défini qui concentre le regard posé sur la personne²⁵.

Dans une palette de teintes de terre, un buveur, à la barbe hirsute, épaules de trois quarts, le visage presque de face, plonge ses yeux dans ceux du spectateur, foulard entortillé autour de sa tête légèrement inclinée en arrière et à droite. Il porte un gilet marron clair – d'où déborde un morceau de tissu rouge – qui recouvre une chemise blanche dont la manche droite présente une forte déchirure au premier plan. Sa main gauche, seule visible, entoure le col d'une bouteille en verre remplie aux trois quarts de vin, dans la partie inférieure droite du tableau. La lumière vient de la gauche et provoque un violent clair-obscur²⁶ qui éclaire le front ridé et souligne le regard de l'homme en lui conférant une expressivité renforcée par une facture rapide et une matière épaisse. Le visage arbore une bouche grande ouverte sur un sourire qui remonte les pommettes et dévoile des dents gâtées et la langue.

23. Rappelons que le peintre valencien est parti en Italie. On trouve trace de sa présence à Parme en 1611 puis à Rome quatre ans plus tard et ensuite à Naples, où il se marie et s'installe définitivement, et où le Duc d'Osuna, vice-roi de Naples, le remarque rapidement. Il est surnommé par les Italiens, « *lo Spagnoletto* », l'Espagnolet. Pour plus de détails, voir Nicola SPINOSA, *Ribera. 1591-1652*, Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinoso dir., Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 35-53.

24. Les dimensions similaires, respectivement, 59 x 46 (coll. Manuel Gonzalez, Madrid), et 59 x 45 (Newcastle, Laing Art Gallery) confortent l'idée qu'ils font partie d'une même série.

25. L'état des connaissances, en ce qui concerne les commanditaires de telles peintures, leurs motivations, reste très fragmentaire et ne permet pas d'en tirer des conclusions. N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 83.

26 Sur l'influence du Caravage, *José de Ribera bajo el signo del Caravaggio (1613-1633)*, N. Spinoso dir., Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, Generalitat valenciana, 2005 et plus particulièrement p. 26-33.

La lèvre supérieure qui disparaît en partie sous la moustache forme un contraste avec la lèvre inférieure charnue.

Dans le deuxième tableau de Ribera d'une facture plus lisse, une femme plutôt jeune est en train de jouer du tambourin, peut-être de chanter et de danser. La tête légèrement inclinée à gauche, les cheveux un peu défaits, elle regarde devant elle. Elle porte à droite de sa tête une plume penchée qui évoque le mouvement et la forme de sa bouche tordue. Son sourire dissymétrique laisse voir deux rangées de dents à peine dissimulées sous ses lèvres. La main gauche tient le tambourin qui occupe en grande partie le quart inférieur gauche du tableau pendant que la main droite semble y imprimer un rythme susceptible de faire sonner les quatre cymbalettes de cuivre fixées dans son cadre en bois.

Les peintures figuratives valent en soi par l'idée que le spectateur d'aujourd'hui se fait de la ressemblance avec le modèle auquel il ne pourra cependant jamais le comparer²⁷. Elles valent aussi parce qu'elles sont toujours l'éloge de ce qu'elles montrent²⁸, en l'occurrence, des personnes rustres à la mine et à la mise négligées, aux ongles sales, aux mains noueuses.

Les attributs iconiques que Ribera a conférés à chacun de ses personnages, une bouteille et un tambour de basque, détails de la vie quotidienne porteurs de sens, ont induit une lecture allégorique des toiles : celle des sens du goût et de l'ouïe. Le peintre invite le spectateur à apprécier ses créations, ses connaissances, ses apports avec une acuité plus grande. La présence à la toile et au monde des hommes semble légitimée de façon subversive, par la représentation allégorique de deux des cinq sens²⁹, qui, par ailleurs, ne sont pas sans évoquer un autre ensemble de cinq peintures illustrant les cinq sens que Ribera avait réalisé dans ses premières années italiennes et qui ouvrait la voie à une

27. Elles témoignent de l'émancipation progressive des genres de peinture profane par rapport à la peinture religieuse.

28. Tzvetan TODOROV, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997, p. 68 : « Toute représentation picturale d'un être ou d'un objet signifie aussi qu'ils sont dignes d'être représentés, qu'ils méritent de retenir l'attention, de survivre à l'instant de leur apparition ».

29. On associe à ces deux toiles une troisième qui représenterait l'odorat et qui s'intitule *Muchacho con macetas de flores*, peint également en 1637 dont nous ne parlerons pas ici car le personnage ne rit pas. Par ailleurs, du fait d'une moindre expressivité, on en attribuerait l'exécution à un peintre de l'atelier de Ribera, Aniello Falcone.

conception iconographique novatrice³⁰. On en peut mesurer la portée en la confrontant à la série de tableaux peints par Breughel de Velours et Rubens³¹ en 1617-1618 qui mettent en scène les cinq sens sous les traits de personnifications féminines entourées par des amoncellements d'objets iconiques leur correspondant. Ribera ne représente pas des allégories personnifiées mais des personnes à qui il confère le statut d'allégorie.

« Le monde, tel que nous le percevons, est la pensée de nos sens » écrit Corinna Coulmas³². Ces deux toiles unissent des sens et du rire et suscitent une réflexion sur leur lien et sur la construction du monde qui en découle. Une pensée s'élabore et se construit au travers des visions imaginaires ou réelles des modèles et du peintre et au travers d'un autre sens considéré comme supérieur, la vue, en l'occurrence celle du spectateur, aiguillée par l'artiste. Mais quel crédit peut-on accorder à ces sens qui sont représentés de façon si dégradée ? Le rire intensifie la dignité relative des sens, médiateurs suspects de notre rapport au monde, mais, en même temps, maintient le spectateur dans la connivence du bonheur familial de la fête populaire et de l'abandon de l'ivresse. La béance de la bouche rieuse dit le plaisir passé, présent et à venir à s'enivrer, mais aussi la déchéance qui lui est liée par la vision d'une dentition gâtée, à la symbolique agressive et violente, et d'une langue inconvenante. De plus, le soin apporté au traitement de la transparence du verre de la bouteille renforce le sentiment que cette toile du buveur pourrait être comme une sorte de « vanité », novatrice dans son exécution, rappelant la futilité de ce plaisir face au caractère inéluctable de la mort. Cependant comme Todorov l'affirme avec justesse : « Ce n'est pas parce que ces tableaux figurent un monde imprégné de jugements moraux qu'ils le sont à leur tour, les normes morales font partie du représentable mais les tableaux eux-mêmes ne veulent pas forcément donner des leçons de conduite³³ ». Le choix de Ribera de figurer le goût par le vin, excluant tout aliment, accentue la dualité de la lecture et le conflit entre indice et symbole. En effet, l'idée de vérité que l'on

30. Lire N. SPINOSA, *Ribera. Su obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 51-53 et 336-338. Les personnages choisis sont aussi rustres mais moins expressifs que sur ces tableaux de maturité.

31. Ces tableaux sont exposés au Musée du Prado.

32. Corinna COULMAS, *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*, <http://www.corinna-coulmas.eu/metaphores-des-cinq-sens-dans-l-imaginaire-occidental.html>, p. 4-5, (consulté le 9-11-2016).

33. T. TODOROV, *op. cit.*, p. 81.

associe au vin – *in vino veritas* – serait peut-être à chercher, en fin de compte, dans ce rire transfiguré, le rire philosophique de Démocrite, un rire ambigu qui invite à la désillusion, à ouvrir les yeux sur les réalités du monde, à ne plus glorifier ce qui n'en est pas digne et, dans le même temps, à cesser de rire de ce qui ne le mérite pas non plus³⁴. L'homme est peint tel un saint avec son attribut³⁵, de façon subversive, communiant par son rire et abolissant les différences. L'ivrogne portraituré avec bienveillance devient l'emblème de l'homme, entre saint et moins que rien.

Pourquoi avoir associé une femme à l'ouïe ? Ribera convoquerait-il ainsi, dans une sorte de provocation, la réminiscence d'autres représentations féminines mais dont la comparaison résonnerait de façon cruelle aux yeux du spectateur ? Il nous offre l'image d'une distorsion, d'une disharmonie, d'une arythmie au travers du visage clairement dissymétrique de la jeune femme, accentué par un sourire tordu, qui trouve lui-même son pendant dans la forme de la plume plantée dans ses cheveux. C'est à partir du rythme des traits de ce visage – mis en résonnance avec le rythme de la musique –, métonymie du corps, que va se construire une image de l'ouïe, de l'homme, du monde.

En procédant de la sorte, le peintre affirme que « l'image n'est pas tant la reproduction du monde extérieur qu'une modélisation du monde intérieur³⁶ », celui du modèle et celui du peintre. Le rire du buveur et de la musicienne renvoie à un autre rire, celui d'une indocilité à la norme, à la représentation des cinq sens, au bon goût, celui d'un détournement de portraits, celui de la désobéissance à l'idée d'une « catastrophe morale et esthétique » dont parlait Joubert, celui de l'insubordination à un rythme et à l'harmonie vers lesquels devait tendre l'artiste. Ribera nous propose une réalité troublante. Elle nous semble être celle d'un peintre novateur préoccupé par le rapport à la réalité, qui s'amuse à se jouer des normes et des codes³⁷ pour mieux proclamer gravement sur la toile, la présence au monde nécessaire des hommes au travers de deux

34. Voir ÉRASME, *Éloge de la folie*, Turin, Mille et une nuits, 1997.

35. On pense, entre autres, à *Saint Pierre* (de 1630 et 1632), *Saint Paul* (1630-1635), *Saint Jacques le Majeur* (1630-1635), *Saint André* (1641), *Saint Thomas* (1635), *Saint Philippe* (1635) du même peintre.

36. M. MERLOT, *op. cit.*, p. 24.

37. Voir Cesare RIPA, *Iconologia*, Piero Buscaroli ed., préface de Mario Praz, Torino, Fogola, 1986, et, Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.

sens qu'il met en scène, en prenant le contre-pied de ses prédécesseurs, sous des formes risibles, polémiques et équivoques, en éveillant la conscience des spectateurs, en annulant la distance entre peintre/spectateur/ modèle dans un rire cathartique et réconciliateur.

Rire et pouvoir (Vélasquez)

Les tableaux de Vélasquez, de huit ans le cadet de Ribera, illustrent de façon générale la vie et la carrière qu'il a pu mener auprès de son roi Philippe IV³⁸. Les deux artistes ont en commun d'avoir peint des hommes du peuple, mais Vélasquez s'est soucié aussi d'être différents³⁹, frappés d'infirmités, qui accompagnaient et divertissaient la vie des Grands de la Cour. En ce sens, Yves Bonnefoy écrit que le peintre a depuis toujours compris que sa mission était « d'attester que cet autre existe, ici et maintenant, qu'il a à être, et que c'est cet événement qui compte, que c'est en lui seulement que la vie a lieu⁴⁰ ». Pendant longtemps, certains ont voulu voir dans ses peintures la représentation novatrice de la laideur. D'autres y ont vu des expérimentations picturales. D'autres encore ont émis l'hypothèse de commandes royales qui manifestaient l'attachement du roi mélancolique et taciturne à ces distrayants compagnons quotidiens, dont les portraits furent accrochés, pour la plupart, sur les murs de l'Alcazar⁴¹. Nous retrouvons, dans les choix esthétiques de l'artiste, la nécessité de cultiver sa singularité en tant que courtisan comme le préconisait son contemporain Gracián⁴². Le *Portrait du bouffon Juan Calabazas dit Calabacillas*⁴³

38. Voir José Manuel CRUZ VALDOVINOS, « Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV », *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, Universidad Complutense, Madrid, 2008, p. 111–139.

39. Néanmoins Antonio MORO (*El retrato del bufón Perejón*, Prado) et Alonso SÁNCHEZ COELLO (*Un enano sentado con libros*) l'ont fait également et Ribera a peint la *Femme à barbe*, en 1631, 196 x 127.

40. Yves BONNEFOY, *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 149.

41. Jean-Michel MENDIBOURE, « Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans les peintures de Vélasquez », *Image et Pouvoir. 4^e congrès international du GRIMH*, 2004, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00951499/document> (consulté le 11-11-2016), p. 3. Nous renvoyons sur la réception de ce tableau à Manuela B. MENA MARQUÉS, « ¿El bufón Calabacillas? », *Velázquez*, S. Alpers ed., Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, p. 314.

42. Baltasar GRACIÁN, *L'Homme de cour*, La Haye, A. Troyet, 1696, et *Le Héros*, Paris, Le Promeneur, 2000, Chap. VI.

43. Musée du Prado, 1639, 106 x 83. Lire Monique ZERBIB, « La représentation

est celui d'un personnage identifié, contrairement aux modèles de Ribera évoqués plus haut, et la peinture de son rire en renforce l'intérêt. Cet « homme de plaisir » a vécu à la Cour entre 1630 et 1639. Des cheveux dits en oreilles de chien, un strabisme et une infirmité dans les jambes le rendent reconnaissable dans deux autres portraits⁴⁴ dont il a fait l'objet. C'est un personnage singulier par son aspect physique, par son statut aussi, comme le traduit la largesse de sa rémunération⁴⁵. Ces tableaux ont donné lieu à de nombreuses analyses, mais le rire, ou plus justement le sourire, mérite d'être reconsidéré. Nous voudrions souligner non seulement l'audace du sujet mais aussi l'audace du cadrage et du positionnement du corps⁴⁶ dans un monde courtois obsédé par l'apparence. Sur un fond défini par un seul angle rentrant qui dessine très sobrement un espace intérieur incertain à la droite du personnage, mais dont l'angularité disparaît curieusement à sa gauche, dans une palette de teintes de terre, le bouffon Juan Calabazas est assis presque au ras du sol sur des pierres ou des coussins, comme tassé par un genou replié vers lui sur lequel il appuie une main ouverte qui contient l'autre refermée, plus blanche. Ses vêtements aux teintes noires et verdâtres⁴⁷, rehaussés par un col et des bas de manches blancs en dentelle, rappellent sa situation privilégiée à la Cour. Il lève vers quelqu'un dressé devant lui des yeux strabiques convergents, surlignés par des sourcils et un grand front. L'aspect flou du visage triangulaire est modelé par la lumière qui lui fait face, ses contours sont assouplis par des coups de pinceau rapides et une absence de matière qui lui confère un aspect

des nains et des bouffons dans l'œuvre de Vélasquez », *Corps extrêmes-2*, 35, 2004, p. 46-47, <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-3.htm> (consulté le 7-11-2016).

44. Le premier portrait et le plus ancien des portraits de bouffons de Don Juan de Calabazas aurait été peint avant son départ en Italie entre 1628 et 1629. Il présente un moulinet de papier dans une main – symbole de folie ou d'infantilisme – et dans l'autre une miniature. Le troisième tableau a été perdu.

45. Voir M. MENA MARQUÉS, *op. cit.* p. 313 : « [...] estuvo en la servidumbre del infante don Fernando, y en julio de 1632 pasó a la de Felipe IV, con 96 894 maravedíes de sueldo. Para las jornadas tenía mula y acémila ».

46. On est bien loin du tableau de Rodrigo de VILLANDRANDO, *Le Prince Philippe IV avec le nain Soplillo*, 1620-1621, (Musée du Prado). Ajoutons que Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, « Cómo compuso sus principales cuadros », in *Vélasquez*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1947, p. 144 a identifié comme source d'inspiration une eau-forte de Dürer, *Le Désespéré*.

47. La couleur verte est souvent associée à la gaieté, à la folie.

fantomatique⁴⁸. Il offre un sourire plutôt joyeux, marqué par une mâchoire légèrement proéminente qui dévoile une rangée de dents régulières. Par terre, deux calebasses⁴⁹, synonymes d'imbécillité, de tête fêlée⁵⁰, l'encadrent et rappellent le surnom du personnage. Celle de droite, dorée, rustique, pleine, derrière laquelle apparaît un repentir, est relevée ; celle de gauche, brillante, d'un traitement plus raffiné, se couche vers l'avant du tableau, comme vide. Un verre de vin rouge se trouve sur le sol, au premier plan, dans un axe parallèle à celui du regard du bouffon. La géométrie nous semble rendre compte de la distorsion de la réalité : des diagonales découpent un espace rythmé par des contrastes de lumière entre les calebasses, les deux murs du fond, les mains et les deux jambes d'un pantalon bouffant, contenues, en leur partie inférieure, par les bottes.

Vélasquez propose au regard le paradoxe d'un infirme richement vêtu parmi les puissants, peint dans la posture d'un mendiant. Son sourire évoque sa fonction de bouffon. La singularité de la pose du personnage nous donne l'impression qu'il mendie par ses facéties, sa bonne humeur et son physique disgracieux, les faveurs du roi. Mais les doit-il à une intelligence qui sait jouer de son physique et des attentes de ses maîtres ou à une imbécillité supposée qui trouverait sa traduction iconique dans les calebasses qui l'encadrent ? L'une vide, l'autre pleine, elles invitent à s'interroger sur la place de ces êtres infirmes, et sur l'image que l'on se fait d'eux. Ce tableau suscite une réflexion profonde sur la relativité du regard porté sur une altérité dont « la différence n'annule pas le semblable⁵¹ ».

La main ouverte de Juan Calabazas est curieusement le réceptacle de son autre main fermée⁵². Le peintre suggère peut-être que c'est

48. José ORTEGA y GASSET, « Introduction à Vélasquez-1943 », in Ortega y Gasset, *Vélasquez et Goya*, trad. Ch. Pierre, Paris, Klincksieck, 1990, p. 52.

49. Sur leur identification comme calebasse à vin, voir M. MENA MARQUÉS, *op. cit.*, p. 325.

50. Selon Jerónimo de MORAGAS, « Los bufones de Velázquez », *Medicina e historia*, nov-déc. 1964, p. 6, <http://www.fu1838.org/pdf/6-1.pdf> (consulté le 26 octobre 2016).

51. M. ZERBIB, « Vélasquez ou l'expression de la présence au monde ». Table ronde, in Actes du colloque scientifique international sur *Vélasquez aujourd'hui*, Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle dir., Anglet, Atlantica, 2002, p. 57.

52. Certains y verront des raisons médicales.

son infirmité même qui est sa richesse et qui fait sa richesse. Cette toile tronque une partie d'un moment de détente partagé comme le laisse entendre le sourire confiant qu'il échange avec quelqu'un que le peintre ne représente pas, mais qui lui est supérieur (le roi ami ?), – la direction de son regard vers le haut le laisse entendre. Quelle activité les lie ? Une réponse est peut-être à chercher dans cette ellipse, dans la présence, aussi, de ce verre de vin au premier plan dont la couleur vive – la seule du tableau – en soulignerait la valeur ? Quel est l'enjeu de ce portrait ? Une vérité. Celle de la singularité du peintre. Celle du bouffon, de sa supériorité intérieure à avoir conscience de son état, de sa contingence et de sa destinée qui compense son infériorité même. Une vérité – graal symbolisé par ce verre de vin rouge – qui vient du questionnement philosophique que ce jeu symbolique suscite et qui se concrétise visuellement dans le balancement entre le vide et le plein des Calebasses, de la tête, de l'âme. Le pouvoir du sourire de Calabazas professe le pouvoir inattendu des figures d'en bas⁵³ avec gravité dans les regards croisés, les jambes croisées, les mains croisées, dans le poussah de Calebasses, dans la perspective créée à droite et qui s'évanouit à gauche, dans un tableau « en chiasme ».

Rire et enfance (Murillo)

C'est après la peste de 1649, dans une Séville qui s'enfonce dans la misère, et dans une Espagne qui connaît l'effondrement de sa puissance politique et économique en Europe et perd son hégémonie, que Murillo peint des enfants pauvres des rues, tel un chroniqueur de l'époque. Le *Petit paysan espagnol*⁵⁴ et son pendant *Jeune fille à la fenêtre*⁵⁵ aux tons chauds et terreux occupent une place particulière au sein de ce groupe de tableaux, en cela qu'ils proposent des plans plus gros que d'autres sur les personnages, et semblent, comme avec un téléobjectif, avoir surpris et capté un fugace et intime instant d'émotion.

Le garçon se penche vers l'avant, pressant ses deux bras accoudés sur un rebord, son buste de trois quarts coupant la toile en une diagonale descendante. Il regarde à droite dans la même direction que le

53. J.-M. MENDIBOURE, *op. cit.*, p. 6.

54. Londres National Gallery, 52 x 39, 1670-1680.

55. Londres, Corras, 52 x 39, 1670-1680. La datation des deux tableaux reste incertaine comme de nombreux autres de Murillo.

prolongement de son corps, un sourire espiègle aux lèvres qui dévoile discrètement une partie de ses dents, amusé par une scène que nous ne verrons jamais ou par une pensée intérieure à laquelle nous n'accéderons pas plus. L'épaule droite dénudée évoque une agitation récente chez l'enfant et lui confère une certaine sensualité.

La toile de la *Jeune fille à la fenêtre* reprend, en effet de miroir, un certain nombre d'éléments de la peinture précédente dans une diagonale inverse. Souriante, elle aussi, d'un sourire léger, doux, flottant, elle regarde vers la gauche. Sa robe laisse apparaître son épaule gauche et, de sa main droite, elle soulève dans un geste gracieux le voile posé sur ses cheveux.

Murillo nous transforme en témoins de scènes auxquelles nous restons étrangers, dans lesquelles il ne nous fait pas entrer. Il nous autorise à voir cette grâce intime et privée qu'il nous permet de surprendre dans le doux sourire d'enfants qui semble gommer la pauvreté et la dure réalité de leur vie⁵⁶. C'est ainsi que, de façon équivoque, la candeur et une certaine lascivité chez l'enfant (épaule dénudée, voile soulevé) se font face, communiquent, se mêlent et fusionnent dans la beauté et la jeunesse de leurs visages. C'est dans le rire, le sourire, dans cette traduction visible mêlée d'immédiateté et d'espoir, que le peintre expose la nature paradoxale de l'enfant et la réalité sociale. C'est au milieu des malheurs du monde, des malheurs d'autant plus émouvants qu'ils sont ceux d'enfants que l'artiste réussit à exprimer ce don du sourire, au cœur d'un monde en crise, se refusant à en faire le portrait noir, désespéré et désespérant, lui qui a fait partie de la confrérie de la Vierge du Rosaire et qui, deux ans après la mort de sa femme, devient membre de la sévère confrérie de la Sainte-Charité fondée par Don Miguel de Mañara⁵⁷.

Les rires ou sourires de portraits, dans leur facture novatrice, dans leurs vibrations ambivalentes, dans la justesse de l'observation du

56. Notons que cette pauvreté est plus flagrante par exemple dans les tableaux de groupes d'enfants, représentés en pied : par exemple, *Enfants mangeant des gâteaux* (1670), *Enfants mangeant du raisin et du melon* (1645).

57. Cette confrérie s'était donné pour règle de soigner les miséreux, de veiller les mourants, d'ensevelir, en temps de peste les cadavres abandonnés. D'aucuns ont pensé que ces tableaux servaient les préceptes de la Contre-Réforme auprès d'une clientèle bourgeoise en donnant un sens à un quotidien douloureux.

peintre, offrent une émotion de l'instant dans toute sa densité. Ils confirment leur pouvoir à retenir le spectateur, l'invitant à l'exploration de l'âme. Ils appréhendent la fragilité de l'être humain car ils font entrevoir, dans les fulgurances du génie créateur, sans qu'aucun ne s'exclue, des mondes intérieurs et extérieurs en tension.