

« Le peintre des peintres » : Velázquez aujourd'hui

“The painter of painters”: Velázquez today

Jonathan Brown, Giles Knox, Javier Portús, Martin Warnke et José Luis Colomer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1367>

DOI : [10.4000/perspective.1367](https://doi.org/10.4000/perspective.1367)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 225-236

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jonathan Brown, Giles Knox, Javier Portús, Martin Warnke et José Luis Colomer, « « Le peintre des peintres » : Velázquez aujourd'hui », *Perspective* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1367> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1367>

« Le peintre des peintres » : Velázquez aujourd'hui

Points de vue de Jonathan Brown, Giles Knox, Javier Portús et Martin Warnke, avec José Luis Colomer

Depuis qu'Édouard Manet a voyagé en Espagne en 1865 et l'a qualifié de « peintre des peintres », Diego Velázquez est devenu objet de vénération pour ses pairs français, anglais et nord-américains, qui sont allés le découvrir au Prado dans les dernières décennies du XIX^e siècle et ont ainsi ravivé le désir des collectionneurs et des musées d'acquérir ses œuvres sur le marché international de l'art. L'admiration unanime qu'on lui professe aujourd'hui – il est placé au sommet du panthéon culturel occidental par un consensus critique général – contraste paradoxalement avec le peu de retentissement que ses œuvres ont connu de son vivant (1599-1660), alors que sa condition de peintre de Philippe IV avait déterminé la quasi-réclusion de ses tableaux au Palacio Real de Madrid.

La force d'attraction persistante de Velázquez réside pour une grande part dans sa virtuosité : sa technique lui confère un pouvoir de fascination sans pareil parmi les vieux maîtres, dont il se démarque dans sa réflexion personnelle sur la façon de percevoir les choses et d'expérimenter la réalité. Le public moderne loue l'art prodigieux qui est le sien et qui transforme en peinture ce qui peut être observé, en nous faisant réfléchir sur notre manière de voir le monde. Philosophes et artistes reviennent à maintes reprises sur Les Ménines (1657, Madrid, Museo del Prado) sans parvenir à se mettre d'accord sur ce qu'il s'y passe, mais tous enchantés par ce suprême exemple de « représentation de la représentation »¹. Des historiens de l'art, insatisfaits des étiquettes de « réalisme » et de « naturalisme » qui ont traditionnellement servi à caractériser le style de Velázquez au sein d'une époque et d'une école de peinture, nous révèlent l'artifice raffiné qui se cache derrière la transposition du réel, ainsi que l'ambition ultérieure qui sépare l'art de Velázquez de la pure mimésis².

La critique et le public ont eu l'occasion de démontrer une fois de plus leur prédilection pour le maître sévillan dans l'exposition de la National Gallery de Londres de Dawson Carr (2006-2007), et celle du Museo del Prado à Madrid de Javier Portús (2007-2008)³, qui remportèrent un franc succès puisqu'elles attirèrent respectivement 302 520 et 154 529 visiteurs⁴. Jamais encore n'avait été montrée en Grande-Bretagne une sélection aussi vaste de la carrière de l'artiste (en 1996 la National Gallery d'Édimbourg s'était centrée sur les œuvres sévillanes

Jonathan Brown est professeur depuis 1973 à l'Institute of Fine Arts de la New York University et membre de l'American Academy of Arts and Sciences et de l'American Philosophical Society. Il a écrit de nombreux livres et catalogues d'exposition consacrés à la peinture hispanique du XVI^e au XVIII^e siècle.

José Luis Colomer a été maître de conférences à l'université de Lyon II et préside actuellement le Centro de Estudios Europa hispánica (CEEH) à Madrid. Il a travaillé en particulier sur l'activité de Velázquez durant ses deux voyages à Rome et les liens du peintre avec des Italiens à la cour de Madrid.

Giles Knox enseigne actuellement à Indiana University, où il est professeur associé en histoire de l'art. Il est notamment auteur du livre *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance* (Aldershot/Burlington, 2009).

Javier Portús est chef du département des peintures espagnoles (jusqu'à 1700) au Museo Nacional del Prado. Ses recherches portent sur la culture visuelle de l'Espagne au siècle d'or, les relations entre art et littérature, et l'historiographie de la peinture espagnole.

Martin Warnke, spécialiste de l'iconographie politique, est professeur émérite à l'université de Hambourg, où il a dirigé le Forschungsstelle für Politische Ikonographie im Warburg-Haus. Il est l'auteur, entre autres ouvrages, de *Velázquez: Form & Reform* (Cologne, 2005).

de Velázquez⁵) : un ensemble imposant de quarante-six œuvres venues d'Espagne et d'autres pays pour compléter les pièces des musées prêteurs anglais dans un splendide ensemble de salles éclairées à la lumière naturelle. Ce véritable banquet artistique se répéta à Madrid lorsque le Prado fêta, en 2007, sa récente extension avec une exposition dédiée pour la première fois à un seul aspect de l'œuvre de Velázquez : ses tableaux narratifs – épisodes et personnages des mythes classiques et bibliques – réunis sous l'appellation de *Fábulas (Fables)* et présentés avec d'autres exemples de la peinture espagnole et européenne du XVII^e siècle.

Cette cohabitation d'œuvres exceptionnelles à l'occasion de ces dernières expositions a eu pour effet salubre une révision critique et un débat sur des attributions qui, dans certains cas, portent à augmenter le nombre total de la production de l'artiste. En incluant le *Saint Jean-Baptiste* conservé à l'Art Institute de Chicago (vers 1620-1622) à l'exposition madrilène et en l'accrochant parmi les œuvres de jeunesse de Velázquez à Séville, Portús a écarté l'attribution hasardeuse de cette toile à Alonso Cano pour s'incliner définitivement en faveur de l'auteur du *Saint Jean l'Évangéliste* (vers 1618) et de *L'Immaculée Conception* (1618-1619) de la National Gallery de Londres, ou de *L'Adoration des Mages* (1619) du Prado⁶. Une opportunité dont a profité juste après Benito Navarrete pour apposer la même signature à *L'Immaculée Conception* que venait d'acquérir la Fundación Focus-Abengoa de Séville, et qui donna lieu à une polémique enflammée sur le marché de l'art en 1994⁷. L'achat de *Sainte Rufine* par le même organisme sévillan en 2007 a suscité à nouveau des débats parmi les spécialistes. Célébré comme étant une œuvre de Velázquez, ce tableau controversé d'une charmante jeune femme est devenu une pièce majeure du nouveau musée dédié à l'artiste dans sa ville natale, et la figure centrale de journées d'études dont les travaux ont été publiés en 2008⁸. En attendant que soit entreprise une mise à jour, bien nécessaire, du catalogue raisonné de Velázquez – celui de José López-Rey de 1963⁹ sert encore aujourd'hui de référence, avec les ajouts douteux, peu conformes aux critères de l'auteur, des éditions postérieures –, on peut déjà noter l'augmentation constante du nombre de ses œuvres : alors même que j'écris ces lignes, le Metropolitan Museum of Art annonce triomphalement la réattribution à Velázquez du *Portrait d'homme* (vers 1630) donné par le collectionneur Jules Bache à la pinacothèque de New York en 1949, auquel une restauration et une étude récentes ont rendu toute la splendeur formelle et, ainsi, l'illustre paternité qui lui avait été refusée ces dernières décennies¹⁰. Quatre historiens de l'art dont le nom est associé à la bibliographie et aux expositions sur Velázquez présentent leur manière de comprendre l'œuvre et la carrière de l'artiste et s'attardent sur leurs contributions personnelles au dossier Velázquez [José Luis Colomer].

José Luis Colomer. *Qu'est-ce qui vous a poussé à étudier l'œuvre de Velázquez et comment décrieriez-vous l'approche que vous avez développée dans vos études sur l'artiste ?*

Jonathan Brown. Avec une introduction informelle à l'art – mes parents avaient une prédilection pour l'art contemporain et m'ont souvent emmené dans les musées –, je suis arrivé à Madrid en 1958 pour faire un séjour d'un an à l'université. Je me suis rapidement dirigé vers le Prado. Madrid était à l'époque une ville morose : les années 1950 furent marquées par la stagnation politique et culturelle du franquisme. Le Prado offrait un refuge et une source d'inspiration. Les galeries n'étaient jamais encombrées et si la lumière était faible, le silence était stupéfiant : tant de chefs-d'œuvre, mais si peu de gens pour les admirer. Peu familier de la peinture espagnole du siècle d'or, je parcourus les galeries qui attiraient mon attention. L'une d'elles était une petite salle sur le flanc est du rez-de-chaussée qui accueillait *Les Ménines*. Une plaque de granit accrochée au mur présentait le tableau comme le plus grand jamais peint. Un miroir avait été disposé en face, ce qui réduisait l'échelle et amplifiait l'effet de perspective. Sans le savoir, j'étais entré dans le sanctuaire de Velázquez et m'étais converti à une religion séculière. En quête d'informations sur l'artiste, je me rendis à la librairie de l'ambassade américaine et choisis au hasard un essai de José Ortega y Gasset sur Velázquez. Bien qu'elles puissent paraître aujourd'hui quelque peu idiosyncrasiques, les remarques d'Ortega y Gasset furent une révélation et m'incitèrent à retourner encore et encore au Prado pour regarder les tableaux du maître. Cette approche visuelle a guidé mon travail. J'ai beaucoup écrit sur Velázquez, dont de nombreuses études qui peuvent intéresser aussi bien les adeptes de l'histoire culturelle que les historiens de l'art. Pourtant, je n'ai jamais perdu ce sentiment de fascination devant ses œuvres (fig. 1).

Giles Knox. Étrangement, j'en suis venu à étudier Velázquez à travers l'enseignement. J'ai reçu une formation de spécialiste de l'art italien, mais on m'a demandé pour mon tout premier poste de donner un cours sur l'art espagnol du siècle d'or. C'est en préparant mes leçons sur *Les Fileuses* et *Les Ménines* que j'ai commencé à élaborer la ligne interprétative qui devait fournir la base de mon récent ouvrage, *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance* (Ashgate, 2009). J'ai soutenu dans ces cours que ces deux tableaux devaient être lus ensemble et qu'ils représentaient un défi aux normes de la théorie de l'art de la Renaissance, qui envisageait la main de

1. Jonathan Brown, *Collected Writings on Velázquez*, Madrid/ New Haven/Londres, 2008.





2. Edgar Degas, *Variation sur les Ménines de Velázquez*, 1857-1858, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen [Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle, Paris, 2002, p. 75].

3. Mise en parallèle des *Fileuses* de Diego Velázquez, (vers 1657, Madrid, Museo Nacional del Prado) et d'une des « poésies » de Titien, *l'Enlèvement d'Europe* (1560-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) [*Fábulas de Velázquez...*, Madrid, 2007, p. 286-287].

l'artiste comme soumise à l'intellect. J'ai voulu montrer que Velázquez a, au contraire, cherché à rendre à la main inspirée de l'artiste la place qui lui revient, à égalité avec l'intellect.

Depuis que Manet et d'autres ont suscité un regain d'intérêt pour Velázquez, la peinture de ce dernier a été célébrée pour sa facture extraordinairement ouverte (fig. 2). Plutôt que de m'en remettre au prisme moderniste pour examiner sa facture, j'ai cherché à étudier comment Velázquez et ses contemporains ont pu la comprendre ; j'ai regardé en particulier l'œuvre de Velázquez à l'aune des écrits théoriques de Francisco Pacheco et de Marco Boschini. Pacheco fut bien sûr le maître et le beau-père de Velázquez, et l'on peut être certain que ce dernier était au fait de ses vues plutôt traditionnelles en matière de théorie de l'art. On sait depuis longtemps que Velázquez rencontra Boschini à Venise en 1651, mais l'on s'est peu attardé sur le contact entre ces deux défenseurs de la facture picturale. J'ai établi à partir de ces textes que l'éventail des opinions sur le coup de pinceau enlevé était très vaste, de l'opprobre de Pacheco à la célébration de Boschini. Velázquez les connaissait bien, et j'ai soutenu que son propre travail sur la facture fut nourri de leurs positions, et non de l'amour moderniste de la matérialité désordonnée de la peinture. Je vois Velázquez comme un artiste très au fait des écrits théoriques et travaillant en dialogue avec eux.

Javier Portús. Je suis entré en contact avec l'œuvre de Velázquez à la faveur de mes premières recherches consacrées aux relations entre peinture et littérature au siècle d'or espagnol. Ce contact s'est intensifié après ma nomination au poste de conservateur au musée du Prado en 1999 et j'ai tenté depuis d'aborder l'étude de son œuvre aussi bien du point de vue de la culture artistique de l'époque que de la production littéraire. Cet intérêt est au cœur de l'exposition *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro* (Museo del Prado, 2007), qui tente d'approfondir notre connaissance de la conscience créative du peintre à travers ses peintures d'histoire, du livre *Pinturas mitológicas de Velázquez* (Madrid, 2000), et de l'ouvrage *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez 1962-1999* (Séville, 2000), qui comporte une réflexion sur l'historiographie récente du peintre. Parmi les articles que j'ai consacrés à l'artiste et à son œuvre figure « Las hilanderas como fábula artística »¹¹, dans lequel

je propose une lecture des *Fileuses* du point de vue de son contenu historico-artistique, son seulement en le mettant en rapport avec les concepts alors associés par les Espagnols aux « poésies » de Titien pour Alphonse d'Este et leurs copies par Rubens (fig. 3), mais aussi au regard de la conscience créative de Velázquez et la réflexion sur la perfectibilité des œuvres d'art développée au cours du siècle d'or.

Martin Warnke. En 1960-1961, j'ai reçu une bourse de recherche pour aller à Madrid mener des recherches sur Rubens. Les peintures du Prado, l'exposition organisée à l'occasion du tricentenaire de la mort de Velázquez, ainsi que les



cours et conférences d'Angulo Iñiguez et de Sánchez Cantón ont constitué le point de départ de mon intérêt constant pour Velázquez. J'ai traité dans le tome « XVII^e siècle » des *Propyläen Kunstgeschichte* la sculpture et la peinture espagnoles¹², puis, lors d'un séjour de deux ans à Florence, j'ai eu l'occasion d'étudier le rapport de Velázquez à l'Italie (fig. 4), ce qui m'a donné matière pour de nombreuses conférences sur ce sujet. Enfin j'ai présenté une communication sur Rubens et Velázquez il y a deux ans à l'Alte Pinakothek de Munich. Je me suis étendu plus longuement sur ce sujet dans la préface de l'édition espagnole de mon livre sur Velázquez (2007, p. 7-9).

José Luis Colomer. *Dans quelle mesure nos connaissances et notre perception de l'œuvre de Velázquez ont-elles changé à la suite des recherches menées sur la vie et la carrière de l'artiste au cours des dernières décennies ? Quels sont les aspects qui vous semblent encore mal connus et les questions qui résistent à l'interprétation ? Quelles pourraient être les perspectives de recherche pour les années futures ?*

Javier Portús. Ces dernières décennies ont vu progresser la connaissance de l'itinéraire biographique de Velázquez, en particulier en ce qui concerne ses origines familiales sévillanes et la définition de son environnement familial, amical et professionnel à Madrid. Mais les avancées les plus significatives, selon moi, concernent la connaissance beaucoup plus précise de la culture artistique de la cour de Philippe IV et de la Rome de 1630 et de 1650, qui a permis de situer Velázquez dans une perspective internationale et d'envisager son œuvre comme un dialogue parfaitement conscient avec la tradition picturale.

La grande disparité d'interprétations qu'ont suscitées la plupart de ses compositions complexes souligne le caractère ouvert de son art et l'échec des lectures fermées ou unilatérales. De ce fait, je pense que vont se multiplier les études cherchant à aborder l'œuvre de Velázquez à travers précisément une réflexion sur sa fortune critique et interprétative, et à situer cette supposée ouverture de contenu dans le contexte culturel de l'époque.

L'atelier et les disciples de Velázquez sont un autre aspect très important qui n'a pas reçu l'attention qu'il mérite et dont l'étude devrait d'une part servir à définir le statut de quantité d'œuvres traditionnellement mises en rapport avec le maître, et d'autre part à mieux connaître son mode opératoire et l'aire d'influence de sa peinture.

Giles Knox. Les travaux de recherche sur Velázquez ont permis ces dernières décennies de définir plus précisément la chronologie de sa carrière, les limites de son œuvre, et son degré d'implication dans des activités autres que la peinture à la cour de Philippe IV. Certaines questions restent toutefois en suspens en matière de chronologie, en particulier quant à la période sévillane et aux dernières décennies de sa vie. Velázquez a produit si peu d'œuvres à la fin de sa carrière qu'il est impossible de restituer une évolution stylistique cohérente, et, sauf à découvrir une source de documentation cachée, il est probable que la situation ne changera pas. Pour Séville, les indices sont encore plus rares et les chances de mettre au jour de nouveaux documents bien moindres. Dans le domaine de l'interprétation, les chercheurs ont fait des progrès considérables pour résoudre les mystères des tableaux les plus problématiques, bien que certaines voies se soient révélées des impasses (les emblèmes viennent immédiatement à l'esprit). Quant aux problèmes, ils tiennent là encore essentiellement à la période sévillane

4. Diego Velázquez, *Vue du jardin de la Villa Médicis*, vers 1630, Madrid, Museo Nacional del Prado.





5. Mise en parallèle de l'*Hermaphrodite endormi* (II^e siècle après J.-C., Paris, Musée du Louvre) et de la *Vénus au miroir* de Diego Velázquez (vers 1650, Londres, The National Gallery) [Martin Warnke, *Velázquez: Form & Reform*, Cologne, 2005, 134-135].

et aux deux dernières décennies de sa vie. Pour ce qui est des peintures sévillanes, le travail de Tanya Tiffany a permis de révéler leurs liens avec la littérature de dévotion contemporaine¹³, et je pense qu'elles peuvent être mises en rapport avec le discours de la théorie de l'art sur le *paragone*. Parmi les nouvelles pistes de recherche fécondes, il y aurait sans doute lieu de confronter l'œuvre de Velázquez avec d'autres médias, en particulier la littérature et la sculpture (fig. 5). Dans mon ouvrage, par exemple, j'ai interprété *Les Fileuses* et *Les Ménines* en lien avec la notion d'*agudeza*, soit la finesse, l'acuité, chez Baltasar Gracián¹⁴. Il ne fait aucun doute que ces tableaux, comme *La Vénus au miroir* (1647-1651, Londres, The National Gallery), continueront de susciter d'autres interprétations et ne seront jamais à proprement parler « résolus ». Ils résonnent avec d'autres œuvres d'art tout en étant très différents.

Jonathan Brown. J'aime à penser que mes études sur Velázquez comme artiste de cour ont clarifié certains aspects de sa biographie. J'ai été surpris de la quantité de documentation nouvelle qui a paru depuis la publication de ma monographie en 1986¹⁵. Particulièrement remarquable est la découverte de l'histoire familiale de l'artiste, qui révèle ses origines de *converso*¹⁶. Ces sources ont été complétées par de nouveaux éléments sur la gestion de ses affaires financières¹⁷. Rassemblées, elles nous permettent de prendre la mesure des ambitions énormes, voire impitoyables, de l'artiste en termes de réputation et de fortune.

Le problème qui continue de grever les études sur Velázquez est celui des attributions. Avec la montée en flèche du marché de l'art, les critiques d'authenticité sont de plus en plus disputées. Ces problèmes ne seront jamais résolus à la satisfaction de tous. Toutefois, ils mettent en évidence la nécessité d'étudier les pratiques de l'atelier de Velázquez. Comme je l'ai indiqué à d'autres occasions, le desideratum le plus pressant des études sur l'artiste est l'établissement d'un catalogue raisonné exhaustif. Pour ce qui est des interprétations d'œuvres individuelles, elles semblent aller et venir selon la mode intellectuelle du moment. C'est tout ce que l'on peut attendre de l'historiographie d'un grand peintre.

Martin Warnke. Je me suis tout d'abord intéressé à la réception des emblèmes européens en rapport avec la peinture de Velázquez. À la suite de mes recherches sur la place de l'artiste dans les cours européennes¹⁸, mon intérêt pour Velázquez s'est déplacé vers la structure de son existence à la cour. Malgré les quelques réflexions que j'ai pu proposer à ce sujet dans ma monographie sur le peintre, il reste à éclaircir certaines questions fondamentales : comment se fait-il que la cour madrilène – ou plutôt le comte d'Olivares et Philippe IV – ait engagé Velázquez, peintre « réaliste », comme artiste de cour ? Le réseau sévillan, et en particulier l'intérêt d'Olivares pour son compatriote, me semblent moins importants pour expliquer ce choix que le goût de la cour, en l'occurrence son ouverture à la modernité caravagesque. Je soutiens donc l'hypothèse selon laquelle le choix de Velázquez serait lié à la tendance réformatrice en œuvre à la cour dans les premières années du ministère d'Olivares. Velázquez n'aurait-il pas été envoyé en Italie afin de s'imprégner du goût italien prévalent alors dans les cours internationales ? Autres questions liées au contexte de cour : quelle

volonté politique se manifeste dans les grands cycles du Salón de Reinos ou de la Torre de la Parada (pavillon de chasse), où est affichée une préférence incontestable pour certains généraux, ensembles qui attendent encore une interprétation approfondie qui prendrait en compte tous leurs éléments ? Enfin, est-il envisageable que Velázquez ait réalisé les deux œuvres principales de sa dernière période – *Les Fileuses* et *Les Ménines* – de sa propre initiative et non sur commande du roi ? Selon moi, sa période tardive doit plutôt être interprétée comme une réponse au contexte de cour que comme l'expression d'une théorie artistique sous-jacente.

José Luis Colomer. *Malgré la perception unanime de la virtuosité de son métier, qui range l'auteur des Ménines au-dessus des écoles nationales dans un panthéon universel de la peinture, le génie de Velázquez est aussi ressenti en général comme étant essentiellement espagnol. Si vous êtes d'accord avec ceci, comment définiriez-vous l'« hispanidad » de l'art de Velázquez ?*

Jonathan Brown. Je n'ai jamais beaucoup cru au concept d'écoles nationales. Ces catégories sont souvent anhistoriques et grevées de préjugés patriotiques qui apportent peu à notre compréhension d'un artiste en particulier. Velázquez en est un exemple probant. Est-il mieux étudié comme artiste espagnol ou comme artiste de cour ? Quelles furent ses sources d'inspiration sinon Titien et Rubens ? Qu'a-t-il de commun avec Zurbarán ? On pourrait considérer que les œuvres de jeunesse de Velázquez sont empreintes de ce que l'on pourrait nommer un « style local », celui de son maître Francisco Pacheco. Or le concept de style local se distingue de manière importante de celui de style national. Dès son arrivée à la cour, il s'est appliqué de manière soutenue et délibérée à oublier les leçons qu'il avait apprises à Séville et à mériter une place d'honneur parmi les peintres les plus prestigieux de l'Europe postmédiévale. Lorsque l'on compare une peinture de Zurbarán réalisée autour de 1650 avec une œuvre de Velázquez datant de la même époque, on voit clairement que le premier respectait encore les paramètres du style local sévillan, tandis que Velázquez était devenu un peintre sans frontières.

Giles Knox. Dans l'ensemble, on a consacré trop d'attention à la question de savoir si l'art de Velázquez était essentiellement espagnol ou non. C'est le fait d'une approche assez datée de l'art du XVII^e siècle qui consiste à réifier, sous une forme picturale, le fort sentiment nationaliste caractéristique de la culture du XIX^e siècle. L'identité nationale a certainement existé au XVII^e siècle, et l'on pense en particulier à Rembrandt et à l'art hollandais de manière plus générale, mais pour le reste de l'Europe ce nationalisme a été exagéré. Il me semble qu'il nous faut examiner attentivement les objectifs de Velázquez lui-même pour déterminer si l'« hispanité » était centrale ou reléguée quelque part à l'arrière-plan. Si l'on prend la question sous cet angle, on est inexorablement poussé à considérer Velázquez plutôt comme un artiste international. Bien qu'il ait travaillé presque exclusivement pour la cour de Madrid, au moment d'aborder d'autres œuvres d'art (dans les tentures qu'il conçut pour l'Alcázar ou dans les citations qui émaillent son œuvre, en particulier dans sa dernière phase) il se tourne invariablement vers des artistes étrangers : Raphaël, Michel-Ange, Titien, Tintoret et Rubens. Les aspirations de Velázquez en tant qu'artiste ne se limitaient pas à la péninsule ibérique. Son objectif était au contraire de créer une œuvre en prise avec le meilleur, indépendamment de l'origine nationale. Son style personnel a-t-il émergé sur la base d'une forte tradition picturale espagnole ? Pas vraiment. A-t-il mis l'art espagnol sur une voie nouvelle ? Pas vraiment non plus. Le génie de Velázquez est celui d'un individu, non du représentant d'un esprit national aux contours mal définis.

Martin Warnke. Je considère que la question de la nationalité d'une œuvre d'art est une question historiquement datée qui, soit dit en passant, ne m'intéresse que peu. Je considère toutefois que Ortega y Gasset est celui qui a cerné au plus près la psychologie de Velázquez. En partant des conditions extérieures de sa vie à la cour et de l'aspiration du peintre au titre nobiliaire, l'auteur construit une analyse socio-psychologique plutôt qu'un mythe d'ordre national-psychologique.

Javier Portús. D'après moi, la tradition avec laquelle Velázquez a cherché à dialoguer n'est pas la tradition locale (sévillane ou madrilène) mais avant tout celle de la grande peinture internationale, qu'il connut à Rome et par l'intermédiaire des collections royales et aristocratiques madrilènes. Sa réponse à cette tradition dans le domaine de la narration et du portrait peut être mise en relation avec certains phénomènes de la culture du siècle d'or espagnol. Mais je ne crois pas qu'il faille chercher l'« hispanité » de Velázquez dans une quelconque « essence » ou dans tel ou tel « invariant » ; elle tient avant tout au fait que son œuvre et son personnage ont servi à leur tour à structurer une histoire de la peinture espagnole, faisant du peintre une référence fondamentale pour une part importante d'artistes et écrivains nationaux à partir du XVIII^e siècle, et le point de départ de la construction d'une tradition nationale. En effet, beaucoup d'artistes espagnols, depuis Goya, ont dialogué avec l'œuvre de Velázquez. De même, de nombreux peintres et intellectuels étrangers l'ont utilisé pour définir « *lo español* », encouragés en cela par le fait que plusieurs de ses œuvres (portraits de rois et de bouffons, scènes de genre, récits historiques comme *Les Lances*) sont d'une grande utilité pour recréer un cadre historique déterminé fortement connoté.

José Luis Colomer. *Pourquoi Velázquez plaît-il autant aux spectateurs contemporains ? Quel est le dialogue entre notre ère et celle de l'artiste ?*

Jonathan Brown. Le phénomène de la popularité de Velázquez est complexe. Il corrobore l'image que l'Espagne a d'elle-même de « mère des arts » et le peintre est ainsi souvent rapproché de Cervantès en tant que fondateur de l'art moderne et comme témoin de l'universalité de la culture espagnole. Comme la *Joconde*, *Les Ménines* sont devenues une attraction touristique, une étape incontournable sur l'itinéraire du voyageur en visite à Madrid. À certaines heures de la journée, généralement le matin, la foule amassée devant le tableau le rend presque impossible à voir.

6. Eve Sussman, *89 Seconds at Alcázar*, vidéo haute-définition, 2004.



Tout aussi extraordinaire est le phénomène qui fait de Velázquez, et en particulier des *Ménines*, une source d'inspiration pour les artistes contemporains. Les variations de Picasso sur *Les Ménines* en sont les plus célèbres, mais le simple nombre d'artistes contemporains à avoir utilisé cette œuvre est impressionnant. L'une des meilleures variations est le court-métrage réalisé il y a quelques années par Eve Sussman, qui reconstitue méticuleusement les différentes phases qui ont abouti à la

composition finale (fig. 6). Ces versions et variations maintiennent le tableau en vie d'une manière à laquelle aucun autre maître ancien ne peut prétendre.

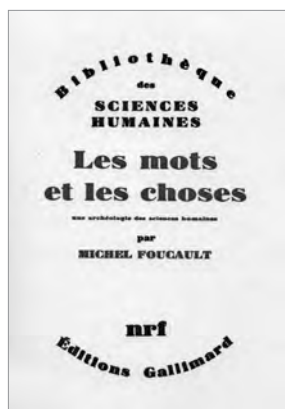
Bien sûr, il faut aussi prendre en compte les considérations financières. Les médias de masse envisagent l'art comme un produit financier enveloppé de mélodrame. Les journalistes choisissent donc de publier des articles qui concernent la valeur monétaire d'œuvres dues à des artistes célèbres. Les histoires de découvertes sensationnelles, de conflits d'attribution, de dénonciation de faux et de disputes d'experts sont à la portée du lecteur le moins initié. J'ai encore à l'esprit la frénésie déclenchée par l'acquisition en 1971 du portrait de *Juan de Pareja* par le Metropolitan Museum of Art de New York. Le prix atteignit des records pour un tableau de maître, et la foule ne tarda pas à se presser pour le voir. Aujourd'hui, le tableau est accroché dans l'une des galeries espagnoles du Metropolitan rarement visitées. Vous pouvez le voir dans une bienheureuse solitude.

Pour le meilleur et pour le pire, Velázquez est devenu une célébrité dans une culture populaire mondiale qui voue un culte à la notoriété.

Giles Knox. L'art de Velázquez annule la distance du temps. Il peignit pour une cour organisée autour de la hiérarchie, du cérémonial et de l'ostentation, mais ses peintures laissent entrevoir les êtres humains derrière la façade. Les poses rigides et les costumes élaborés nous éloignent de ses personnages, sans créer pour autant une barrière interdisant l'accès à leur humanité. En regardant les portraits de Philippe IV et de sa famille, il nous est permis de dépasser les hiérarchies sociales de son temps, si peu familières à nos yeux, pour percevoir les gens eux-mêmes. Cela ne fait aucun sens d'un point de vue strictement historique, mais l'essentiel réside dans ce qu'il en ressort, et c'est de là que découle l'attrait principal de son art.

Bon nombre des tableaux de Velázquez montrent aussi une ouverture ambiguë. Que se passe-t-il dans *Les Ménines* ? On peut supposer, on peut suggérer, on peut imaginer le scénario le plus probable, mais on n'en sera jamais certain. C'est peut-être ce qu'a voulu Velázquez, mais de cela non plus nous ne pouvons être certains.

Javier Portús. Depuis qu'il a pris sa place dans le panthéon des plus grands au XIX^e siècle, Velázquez n'a jamais cessé d'exercer une attraction extraordinaire, encore que pour des raisons différentes selon les époques. Cette attrait est en grande partie due à la très haute qualité technique de sa peinture et à l'immédiateté apparente de son contenu le plus superficiel, mais aussi au caractère ouvert de ses compositions les plus complexes, qui les rend capables de satisfaire les attentes les plus variées. Après avoir été considéré, au XIX^e siècle et durant une partie du XX^e siècle, comme un réaliste convaincu, il est défini aujourd'hui comme un artiste doué d'une grande conscience historique, tributaire du lieu et de la tradition auxquels il appartient, désireux de souligner les valeurs les plus strictement picturales et de faire de la peinture son propre thème, et ennemi des contenus clos. C'est une définition probablement conjoncturelle, qui sera peut-être remplacée par une autre d'ici quelques décennies, mais c'est celle qui répond le mieux aux attentes contemporaines et qui est la plus apte à renouveler l'intérêt pour la peinture de Velázquez. L'un des phénomènes les plus intéressants du dialogue actuel est qu'il ne touche pas seulement les historiens de l'art ou de la culture, puisque Velázquez est l'un des peintres anciens européens avec qui les artistes modernes ont cherché à dialoguer le plus souvent, tendance qui s'est accentuée au cours des dernières décennies. De même, les philosophes et les littéraires ont eux aussi contribué à maintenir l'attention sur son art et sur sa personnalité.



7. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.

Martin Warnke. Une relation spontanée entre l'amateur d'art contemporain et la peinture de Velázquez me semble provenir de la force de ses personnages : non tant de leur expression psychologique que de la réalité prégnante de leur présence. La raison pour laquelle le spectateur d'aujourd'hui est surpris et fasciné tient certainement à ce que la scène artistique contemporaine le confronte presque exclusivement à des œuvres abstraites et excessivement complexes. Certaines tendances de la recherche actuelle à multiplier les conjectures sur l'art de Velázquez ne semblent pas être en adéquation avec l'expérience et les attentes spontanées du visiteur de musée.

José Luis Colomer. *Les Ménines ont fasciné de grands intellectuels qui ont marqué les sciences humaines ces dernières années. Ce tableau a-t-il occulté ou orienté, selon vous, les recherches sur l'art de Velázquez ? Comment Les Ménines et l'art de Velázquez ont-ils stimulé les réflexions et discours théoriques en histoire de l'art ?*

Javier Portús. La série de Picasso de 1957 et l'analyse détaillée des *Ménines* par Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (Paris, 1966 ; fig. 7) ont définitivement installé l'œuvre de Velázquez dans l'histoire de la pensée contemporaine, en en faisant l'une des œuvres d'art sur lesquelles les historiens de l'art, les artistes et les penseurs ont le plus glosé ces dernières décennies. En même temps, ils ont conditionné les lectures du tableau essentiellement perçu comme une œuvre auto-réflexive mettant en évidence les paradoxes de la représentation et appelant une participation active du spectateur. L'intérêt que l'œuvre a suscité est à la mesure de l'ambition avec laquelle Velázquez entreprit son exécution et, à mon avis, il a plutôt stimulé l'intérêt pour sa peinture en général que dévié l'attention que méritent d'autres de ses tableaux. De la même façon, je crois que ce type de lectures des *Ménines* est un facteur à prendre en considération au moment de rendre compte de l'attraction croissante des historiens de l'art ces dernières décennies pour les problèmes liés à l'auto-représentation, à la conscience historique des artistes et à la méta-peinture.

Giles Knox. Pour de nombreux chercheurs travaillant dans d'autres disciplines des sciences humaines que l'histoire de l'art, Velázquez c'est *Les Ménines*, et l'histoire de l'art, c'est le fameux essai de Michel Foucault sur ce tableau. C'est regrettable, puisque Velázquez est évidemment bien plus que son chef-d'œuvre singulier, et que Foucault n'a jamais prétendu être un historien de l'art. D'un autre côté, l'attention attirée sur *Les Ménines* a indubitablement eu des résultats positifs. Il reste peu de questions sur la structure du tableau, par exemple, et l'on sait mieux ce qui se passe exactement à l'intérieur de l'image, et pourquoi cela a été montré de cette façon. Dans le même temps, l'accent mis sur la « résolution » de l'énigme des *Ménines* a indiscutablement détourné l'attention d'autres tableaux du maître et, surtout, de ce qui est vraiment caractéristique de l'art de Velázquez. Nous savons tous en quoi consiste cette singularité, mais les mots semblent souvent impropres à la décrire. Naturalisme, liberté de facture, franchise, ouverture ambiguë : tous ces mots décrivent ce qu'il a réussi à réaliser, mais aucun ne parvient vraiment à expliquer pourquoi les tableaux de Velázquez exercent sur nous une fascination aussi durable. Je pense pouvoir dire que la prochaine étape consistera à s'attacher aux qualités apparemment simples de l'art de Velázquez, et à réévaluer leur place dans notre compréhension de son art, et de l'art en général. Cela n'a pas encore vraiment eu lieu à ce jour. À l'exception de l'essai de Foucault, la peinture de Velázquez n'a pas encore suscité le genre de réflexion théorique qui pourrait nous aider à comprendre son art.

Martin Warnke. Il ne fait aucun doute que les réflexions sur *Les Ménines* depuis Foucault ont conduit à renouveler la célébrité de Velázquez parmi le public éduqué d'aujourd'hui. Si Velázquez était plutôt jusque-là un peintre que le spectateur non-initié, proche de la réalité, pouvait apprécier, cette intellectualisation l'a rendu accessible à de nouveaux cercles. Aussi erronée que puisse être la perception de Foucault, sa pensée conceptuelle des *Ménines* à partir d'une lecture pragmatique me semble juste dans le fond. Néanmoins, en ce qui concerne l'interprétation même des *Ménines*, il me semble important de cesser de considérer que ce qui se joue devant le tableau est plus important que ce qui est montré dedans.

Jonathan Brown. Pour un temps, l'interprétation de Foucault a fait des *Ménines* un point central de la pensée structuraliste et a porté le tableau à l'attention d'universitaires et de critiques de nombreuses disciplines. Il a problématisé le tableau d'une façon nouvelle et étendu l'analyse au point de faire des *Ménines* une œuvre clé – peut-être l'œuvre clé – de son exploration du phénomène de la modernité. Les écrits sur le tableau inspirés par Foucault ont, un moment, dégénéré en vaines performances d'acrobatie intellectuelle de la part de ses imitateurs. *Les mots et les choses*, paru en 1966, il y a quarante-trois ans, semble toutefois avoir cessé aujourd'hui d'exercer son influence sur l'interprétation du tableau et de son auteur, même s'il occupera toujours une place privilégiée dans l'historiographie de Velázquez.

Reste que le texte de Foucault a eu un effet négatif sur un point : le penseur français et la plupart de ses disciples n'avaient décidément pas « l'œil », c'est-à-dire que leur formation ou leur tempérament ne leur permettaient pas d'analyser *Les Ménines* comme un chef-d'œuvre de l'art pictural. De mon point de vue, la remarque la plus pénétrante jamais portée est la phrase lapidaire de Luca Giordano rapportée par Antonio Palomino : « Il fut placé dans le bureau de Sa Majesté, parmi d'autres pièces de qualité, et Lucas Jordán, qui était venu à cette époque, l'ayant regardé, Charles II, voyant le peintre atone, lui demanda : Qu'en pensez-vous ? Et il répondit : Monsieur, voilà la Théologie de la Peinture, signifiant ainsi que, de même que la Théologie est le *summum* des sciences, ce tableau était le *summum* de la Peinture »¹⁹. Ce commentaire mériterait d'être médité, mais ce sera pour une autre occasion.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'échanges de courriels.

1. Estrella de Diego, « Representing Respresentation: Reading *Las Meninas*, Again », dans Suzanne L. Stratton-Pruitt, *Velázquez's « Las Meninas »*, Cambridge, 2003, p. 150-169.
2. Svetlana Alpers, *The Vexations of Art. Velázquez and Others*, Londres/New Haven, 2005.
3. *Velázquez*. Dawson W. Carr éd., (cat. expo., Londres, The National Gallery, 2006-2007), Londres, 2006 ; *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Javier Portús éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007-2008), Madrid, 2007.
4. *Velázquez in Séville*, Michael Clarke éd., (cat. expo., National Gallery d'Édimbourg, 1999), Édimbourg, 1996.
5. *The Art Newspaper*, 189, mars 2008, p. 27, et 201, avril 2009, p. 27.
6. Javier Portús, « *San Juan Bautista en el desierto* y el canon del joven Velázquez », dans *Ars Magazine*, 2, avril-juin 2009, p. 54-67.
7. Benito Navarrete Prieto, « Velázquez y Sevilla: *La Inmaculada* del Deán López Cepero recuperada », dans *Ars Magazine*, 3, juillet-septembre 2009, p. 100-117.
8. *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, (cat. expo., Séville, Fundación Focus-Abengoa, 2008), Madrid, 2008.
9. José López-Rey, *Velázquez, a Catalogue Raisonné of His Œuvre*, Londres, 1963.

10. Carol Vogel, « An Old Spanish Master Emerges from Grime », dans *The New York Times*, 10 septembre 2009.
11. Javier Portús, « Las hilanderas como fábula artística », dans *Boletín del Museo del Prado*, 23/41, 2005, p. 70-83.
12. Erich Hubala éd., *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, (Propyläen Kunstgeschichte, 9), Berlin, 1970.
13. Tanya Tiffany, « Light, Darkness, and African Salvation: Velázquez's Supper at Emmaus », dans *Art History*, 31/1, 2008, p. 33-56 ; « Visualizing Devotion in Early Modern Seville: Velázquez's Christ in the House of Martha and Mary », dans *Sixteenth Century Journal*, 32/2, 2005, p. 433-453.
14. Giles Knox, *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance*, Aldershot/Burlington, 2008.
15. Jonathan Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*, New Haven, 1986.
16. Kevin Ingram, « Diego Velázquez's Secret History », dans *Boletín del Museo del Prado*, 35, 1999, p. 69-85 ; Luis Méndez Rodríguez, « La familia de Velázquez: una falsa hidalguía », dans *Velázquez y Sevilla*, (cat. expo., Séville, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999), Madrid, 1999, p. 33-45.
17. Ángel Aterido Fernández, « La 'trastienda' del genio: Velázquez y su familia en la década de 1640 », dans *Archivo Español de Arte*, 71, 1998, p. 289-297.
18. Martin Warnke, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989 [éd. orig. : *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985].
19. « Colocóse (le tableau) en el cuarto bajo de Su Majestad, en la pieza del despacho, entre otras excelentes, y habiendo venido en estos tiempos Lucas Jordán (Luca Giordano), llegando a verla, preguntóle el Señor Carlos Segundo, viéndole como atónico : Qué os parece ? Y dijo : Señor, ésta es la Teología de la Pintura : queriendo dar a entender, que así como la Teología es la superior de las ciencias ; así aquel cuadro era lo superior de la Pintura » (Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, III, *El Parnaso Español Pictoresco Laureado*, Madrid, 1728, chap. VII, « En que se describe la mas ilustre obra de Don Diego Velázquez »).