



HAL
open science

Le “ Paiement du tribut ” de Diego Vélasquez

Xavier d'Hérouville, Aurore Caulier

► **To cite this version:**

Xavier d'Hérouville, Aurore Caulier. Le “ Paiement du tribut ” de Diego Vélasquez. 2023. hal-04294199v1

HAL Id: hal-04294199

<https://hal.science/hal-04294199v1>

Preprint submitted on 19 Nov 2023 (v1), last revised 6 Jan 2024 (v3)

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 “ Paiement du tribut ” de Diego Vélasquez

Xavier d’Hérouville ^{1*} & Aurore Caulier ^{2*}

Diego Vélasquez, le “ peintre des peintres ”, influenceur des impressionnistes, des surréalistes et des cubistes, n'en demeure pas moins un peintre moderne - dans sa acception avant-gardiste - lui même influencé par les anciens. En quoi les voyages en Italie du peintre de la Cour de Philippe IV ont-ils scellé son destin et orienté sa technique picturale ? Comment Masaccio, le peintre florentin considéré comme le plus grand peintre de la Première Renaissance et traditionnellement présenté comme le premier peintre moderne par son introduction dans l'art occidental de la notion de vérité optique, de perspective et de volume, a-t-il façonné l'esprit de Diego Vélasquez au point de lui dicter l'ordonnancement de son plus célèbre tableau, *La famille de Philippe IV*, mieux connu aujourd'hui - à tort ou à raison comme nous le verrons - sous l'appellation des *Ménines* ? Quels concepts métaphysiques empruntés aux antiques par la Renaissance italienne Diego Vélasquez à son tour a-t-il bien pu mettre en scène dans ce tableau au point d'en faire une “ théologie de la peinture ”, suivant l'appréciation même de Luca Giordano ? Telles sont toutes ces questions auxquelles nous nous sommes attachés à trouver réponse. La réponse ultime apportée étant en fait une seule et unique... question : “ Mais où est le tableau ? ” ³. Notre étude faisant de cette “ fresque ” un portail transdimensionnel avant-gardiste du “ métaverse ” contemporain !

Au moment où il s'attaque à la mise en scène de *la Famille de Philippe IV*, Diego Vélasquez savait parfaitement bien – pour avoir tiré les leçons des maîtres anciens dont il avait largement pu contempler les œuvres lors de ses deux précédents voyages dans la péninsule italienne – que tout bon tableau ou fresque se regarde dans le temps. L'unification du lieu n'implique pas systématiquement une unification temporelle de l'histoire ; il peut ainsi y avoir unité de lieu et d'action avec trois temps différents... Comme dans *Le Paiement du tribut* de Masaccio par exemple. Saint Pierre y est représenté à trois reprises dans trois situations différentes (Fig.1).

Au centre de la scène, il est face à Jésus qui lui demande d’aller jusqu’à la mer, d’y jeter un hameçon, de saisir le premier poisson qui mordra et de lui ouvrir la bouche dans laquelle il trouvera un “ statère ⁴ ” (Fig.2).



Figure 1 | *Le Paiement du tribut* de Masaccio



Figure 2 | Scène centrale du *Paiement du tribut* de Masaccio : Jésus (à droite) demande à Saint Pierre (à gauche) d'aller jusqu'à la mer pour y pêcher un poisson

Sur la gauche de la scène, il est agenouillé au bord de l’eau et sort le “ statère ” de la bouche du poisson qu’il vient de prendre (Fig.3).

¹ PhD, Consultant en expertise d'art, Saint-Cyr-sur-Loire, France ² PhD, Directrice scientifique, musée Richelieu, France * These authors contributed equally to this work

³ L'histoire attribue cette exclamation à Théoplien Gautier littéralement sidéré par le " tour de force " réalisé par Diego Vélasquez au travers de ce tableau

⁴ Pièce de monnaie antique



Figure 3 | Partie gauche de la scène du *Paiement du Tribut* de Massaccio : Saint Pierre extrait un statère de la bouche du poisson qu'il vient de prendre

Sur la droite de la scène, enfin, il s'acquitte au nom de son maître de la redevance (ou tribut) auprès du collecteur préposé au Temple de la ville de Capharnaüm (Fig.4)



Figure 4 | Partie droite de la scène du *Paiement du Tribut* de Massaccio : Saint Pierre s'acquitte au nom de son maître du paiement du tribut au Temple de Capharnaüm

Suivant les traces de Masaccio, Diego Vélasquez s'est lui aussi représenté à trois reprises dans sa mise en scène de *la Famille de Philippe IV* : trois endroits et trois situations différentes correspondant à trois âges de sa vie et trois fonctions différentes qu'il occupa successivement à la cour d'Espagne sous les ordres du Roi (Fig.5).



Figure 5 | *La Famille de Philippe IV* dite *Les Ménines* de Diego Vélasquez

Sur la gauche de la scène, en retrait, Diego Vélasquez est face à nous en train de saisir furtivement l'image spéculaire de la famille de Philippe IV, entre deux touches posées sur sa toile dont nous voyons le châssis. Peintre du Roi fut la première fonction officielle qu'il exerça à son arrivée à la cour de Philippe IV (Fig.6).

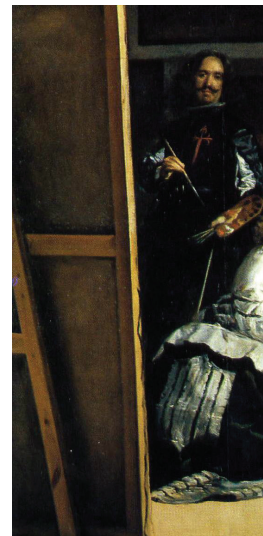


Figure 6 | Partie gauche de la scène de *la Famille de Philippe IV* : Diego Vélasquez à l'oeuvre, pinceau et palette en mains

⁵ Gouvernante chargée de surveiller une jeune fille de la noblesse espagnole

Sur la droite de la scène, aux côtés du chaperon (duègne⁵), il est un peu l'homme de l'ombre. Valet de la chambre du Roi fut la fonction qu'il exerça ensuite (Fig.7).

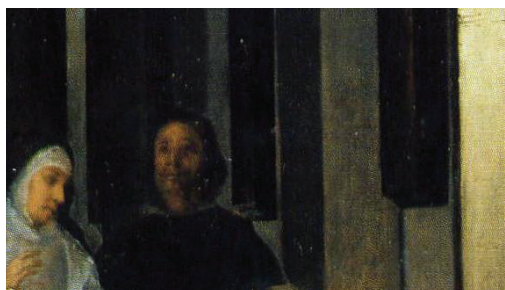


Figure 7 | Partie droite de la scène de *la Famille de Philippe IV* : Diego Vélasquez en tant que Valet de chambre aux côtés de la Gouvernante

Au centre, point de fuite de la scène, il est campé dans les escaliers du passage du fond et lève le voile sur cette représentation qu'il nous donne à voir. *Aposentador* ou Maréchal du Palais, telle fut la fonction suprême qu'il exerça pour finir aux côtés de son ami et Roi, Philippe IV (Fig.8).



Figure 8 | Scène centrale de *la Famille de Philippe IV* : Diego Vélasquez en tant que Maréchal du Palais lève le voile sur cette représentation

Cette fresque que nous donne à voir Diego Vélasquez est donc l'histoire de sa propre ascension sociale au sein de la cour d'Espagne qui l'a vu débiter comme simple serviteur pour finir ami et confident du Roi. Référence faite à la fresque de Masaccio, Diego Vélasquez endosse les habits de saint Pierre, et par voie de conséquence fait endosser à Philippe IV ceux

de Jésus, fils de Dieu. Au travers de cette fresque, il investit son Roi du pouvoir divin. « Ce tableau est la théologie de la peinture », s'exclamait à cette époque Luca Giordano. Par ce chef-d'œuvre conceptuel, Diego Vélasquez paie sa redevance – son tribut – à la cour d'Espagne. Ce tableau est tout à la fois un extraordinaire hommage rendu à son ami et Roi, Philippe IV, et sa céleste contribution aux heures heureuses de la Cour.

Diego Vélasquez se joue du *continuum* spatiotemporel. Et toujours un peu plus loin, plus de deux siècles avant la naissance de la science-fiction, il avait déjà conceptualisé la notion de *vortex*. Mieux encore, celle de *trou de ver*. Cette figure de bord aux côtés de la naine Maribárbola que d'aucuns ont désigné comme étant également un nain : Nicolaso Pertusato. Cette figure de bord n'est pas un nain. Elle n'a rien d'un nain. Ni dans sa morphologie, ni dans sa gestuelle. Ce personnage a en effet tout d'un enfant. Cette figure de bord a toute la grâce d'un enfant. Car c'est un enfant ! (Fig.9).



Figure 9 | Partie droite de la scène, au premier plan de *la Famille de Philippe IV* : El Menino esquissé dans un rai de lumière, espiègle figure de bord qui du bout du pied vient troubler l'ordre visible des choses, la quiétude apparente du monde réel matérialisée par ce bon gros mâtin madrilène assoupi " en chien de faïence "

Un niño... Un menino, d'où cette requalification tardive de *La Famille de Philippe IV*, francisé en ménine, puis détourné en *Ménines* (référence – erronée – faite aux suivantes) par le joug de cette inéluctable " entropie⁶ " qui tel un rouleau compresseur se joue de notre mémoire collective. *El Menino* ! Un ange passe. Un petit ange tout droit descendu du Ciel dans un rai de lumière. *Cette lumière entière et mixte qui* – selon Michel Foucault – *sert de lieu commun à la représentation. Cette lumière qui baigne à la fois la surface de la toile avec le volume qu'elle représente, et en avant*

⁶ Le terme " entropie " a été introduit en 1865 par Rudolf Clausius à partir d'un mot grec signifiant « transformation ».

de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur⁷. Cette lumière qui diffuse suivant une onde incidente droite par rapport à nous, spectateurs. Or, comme nous allons nous attacher à le prouver tout au long de cette analyse, nous sommes bien à la place du Roi. Du Dieu-Roi. *Deo regi*. L'incidence de la lumière est donc en parfaite adéquation avec les règles métaphysiques de l'époque qui voulaient que le sujet du tableau soit baigné par une lumière diffusée sur sa droite. Celle de la main de Dieu. Mais quelle est donc cette figure enfantine comme esquissée d'un trait de lumière ? Quel est cet enfant surgi de nulle part ?... De nulle part ? Pas tout à fait ! Des confins du Royaume des morts ! Car il s'agit bien ici de Baltasar Carlos, feu le petit prince des Asturies (Fig. 10). Fils chéri de Philippe IV, trop tôt disparu. Diego Vélasquez, apprenti sorcier, réussit le tour de passe-passe de le faire réapparaître au sein de la famille de Philippe IV... le temps d'un battement de cils. Espiègle figure de bord, qui du bout du pied vient troubler l'ordre visible des choses, la quiétude apparente du monde réel matérialisée par ce bon gros mâtin madrilène assoupi *en chien de faïence*. D'ailleurs rappelez-vous : nous nous trouvons... ou plutôt l'ensemble des personnages que nous voyons sans être vus se trouve dans la chambre du petit Prince défunt ! La seule image réellement "fantomatique" de ce tableau n'est pas celle du Roi et de la Reine dans le miroir du fond, mais bien celle du "spectre" de cette figure de bord ! Un ange passe.



Figure 10 | Baltasar Carlos, feu le petit prince des Asturies, fils chéri de Philippe IV, trop tôt disparu

La question primordiale à se poser, à l'instant même où le temps semble s'être comme arrêté, est celle-ci : Mais à qui était réellement destiné ce tableau ? Et suivant le même ordre d'idée, à quoi était-il destiné ? Le commanditaire en est Philippe IV, roi d'Espagne. Il s'agit d'une commande personnelle à usage privé. En d'autres termes, ce tableau finalisé n'était pas destiné à être regardé par le commun des mortels tel qu'il l'est actuellement au musée du Prado. Mais très exclusivement par

le Roi – et son épouse – tel qu'il était accroché au mur de son cabinet de travail. Le détail est loin d'être anodin. Ce tableau a été conçu par Diego Vélasquez sur la demande du Roi et à son usage personnel strict. En un mot : privatif !

L'autre question – non moins essentielle – à se poser à présent est : Mais que représente vraiment cette scène ? – Rapport au *signifiant* et non au *signifié* – Que se veut-elle représenter ? Une fois encore, la réponse est simple : il suffit de s'en référer au titre du tableau. Au titre original. Exit celui des *Ménines* attribué naguère. Du plus loin qu'il nous souvienne, le titre qui qualifiait jadis ce tableau était *La Famille de Philippe IV*. La "famille" (du latin *famulus*, dérivé de l'osque *famel*) dans son acception large, c'est-à-dire celle des habitants de la maison du Roi : enfants, ainsi que suivantes, gouvernante, chaperon et autres gens de maison. En clair, tous ceux qui de près ou de loin partageaient l'intimité du couple royal au quotidien. Gardons ces deux éléments de réponse en tête : ce tableau représente l'entourage proche du couple royal et n'était destiné à être vu et regardé que par eux-mêmes très exclusivement.

Que fait réellement la jeune infante Margarita qui nous fait face à l'instant même où nous l'observons ? (Fig. 11). De toute évidence, tout dans sa gestuelle coquette – du port de tête oblique au regard en coin qui fixe (scrute) droit devant soi en passant par un léger mouvement de rotation du corps sur lui-même – semble bien indiquer qu'elle se regarde dans un miroir !



Figure 11 | L'Infante Magarita se regardant dans un miroir

Et il en est une autre, d'ailleurs, qui selon cette même évidence "joue du miroir", c'est la naine Maribárbola ! Que fait-elle donc avec toute la majesté d'une grande dame ? Elle tient entre ses doigts – pouce et index de la main gauche – un

⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, éditions Gallimard.

anneau doré (Fig.12). Sous l'effet conjugué de la lumière (qui diffuse par le haut et sur sa gauche) et du miroir qui fait face aux acteurs de cette scène – et suivant le jeu de la réflexion – Maribárbola observe avec intérêt et amusement contenu le halo de brillance ainsi diffracté. On pourrait même se prêter à imaginer que cette petite tache lumineuse renvoyée par le miroir viendrait se perdre quelque part sur la robe de l'Infante, d'où l'expression de satisfaction et d'amusement non dissimulé de cette dernière.



Figure 12 | Maribárbola regarde par réflexion dans le miroir le phénomène de diffraction de la lumière par le jeu de son anneau

Hormis les personnages de la suivante à genou sur la droite de l'infante Margarita et du chaperon, dans son dos à gauche, tous les autres personnages de la scène regardent ou se regardent dans le miroir positionné face à eux. Diego Vélasquez en possédait pas moins d'une dizaine de toutes tailles et de toutes formes qui le suivaient dans tous ses déplacements. Ces miroirs lui permettaient d'ouvrir d'autres perspectives et d'autres espaces. Le jeu du miroir lui offrait ainsi la possibilité de saisir les expressions les plus naturelles possibles chez ses modèles. Plutôt qu'un face à face ingrat avec leur portraitiste, ils étaient laissés en toute liberté, seuls devant le miroir, face à leur propre image. Diego Vélasquez, en retrait derrière eux, pouvait alors saisir furtivement l'objet de son œuvre en toute spontanéité. Le miroir permet également d'ouvrir une fenêtre dans le tableau lui-même. En projetant devant nous – spectateurs – le reflet de ce qui se passe virtuellement dans notre dos ou à notre place, le peintre nous place au cœur du tableau. Et de spectateurs passifs nous transforme en acteurs. Aucun recul. Ni degré de liberté. Le peintre telle Arachné nous fait prisonniers de sa toile. La plus

parfaite illustration de ce concept en est, sans aucun conteste, le tableau dit des *Époux Arnolfini* du maître flamand Jan Van Eyck. Et du miroir de sorcière des *Époux Arnolfini* au miroir du fond des *Ménines* il n'y a qu'un pas à faire... dans une voie malheureusement sans issue !

Le miroir. Le miroir du fond. Telle est bien pourtant la clef de ce tableau (Fig.13).

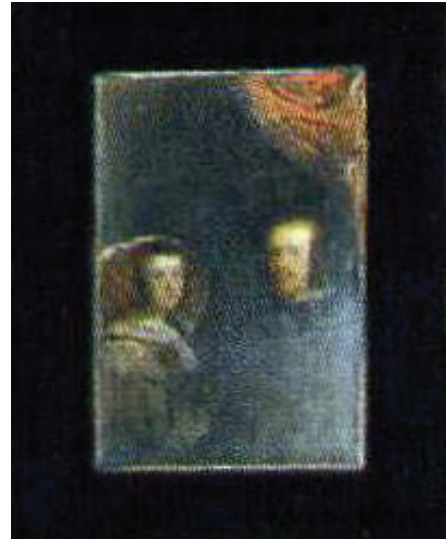


Figure 13 | La représentation " fantomatique " du Roi et de la Reine d'Espagne

Reprenons la question que nous posions à propos de la jeune Infante. Que fait réellement l'infante Margarita à l'instant même où nous l'observons ? Elle se regarde dans un miroir, à l'instar de la plupart des protagonistes de cette scène. Et nous, spectateurs – charmés par ce délicieux minois qui s'offre à notre regard dans toute l'innocence de la coquetterie enfantine – sommes de l'autre côté du miroir transformés en voyeurs. Derrière ce miroir – miroir sans tain – nous voyons sans être vus le spectacle charmant et plein d'émotion de cette jeune infante qui se mire en toute innocence et en toute quiétude. En l'occurrence, nous voyons sans être vus l'ensemble des personnages réunis dans cette pièce, alias *la famille de Philippe IV*. Le cas échéant, nous sommes à la place exacte réservée au Roi seul – accompagné de son épouse – qui pouvait jouir à discrétion de cette scène depuis son cabinet de travail. Toujours un peu plus loin, rappelons-nous que ce tableau finalisé n'était pas destiné à être regardé par le commun des mortels tel qu'il est actuellement au musée du Prado. Mais bien exclusivement par le Roi – et son épouse – tel qu'il était accroché au mur de son cabinet de travail. Comme nous nous plaisions à le souligner précédemment : le détail est loin d'être anodin ! Ce tableau a été conçu par Diego Vélasquez à la demande du Roi et à son usage personnel strict. En un mot : privatif ! Seul le Roi lui-même – et son épouse – pouvait jouir à discrétion de cette scène

depuis son cabinet de travail. Pas une once de voyeurisme en cela. Rien d'impudique ni de pervers, bien que Diego Vélasquez ait matérialisé ou plus exactement dématérialisé – « Mais où est le tableau ? », s'exclamait en son temps Théophile Gautier qui avait déjà perçu l'essence de ce chef-d'œuvre – trois siècles avant l'heure le concept balthusien : *voir sans être vu*. Car tel est l'objet de cette œuvre conceptuelle de Diego Vélasquez. Bien que tous les protagonistes de cette scène ignorent tout du spectacle qu'ils nous offrent à voir. Pas de voyeurisme. Mais bien au contraire de la bienveillance. Le regard bienveillant de la seule entité capable de voir sans être vu. Dieu le père. Dieu tout puissant, Dieu invisible, qui du plus haut de ses Cieux contemple le spectacle de sa création : sa famille ! Les personnages de cette scène sont sous le regard bienveillant de Dieu. Et nous, spectateurs impudents, nous sommes dans le regard de Dieu.

Diego Vélasquez, par ce tableau, investit bien son Roi du pouvoir divin. « Ce tableau est la théologie de la peinture », s'exclamait à cette époque Luca Giordano qui lui-aussi avait déjà tout saisi de la puissance spirituelle de ce chef-d'œuvre. La clef du tableau est sur le mur du fond de la scène. Il y a bien un miroir du fond. Mais ce miroir est virtuel et ne participe pas de la construction spatiale de cette pièce. En clair, ce miroir n'est pas là, LÀ, à l'endroit où nous le voyons accroché au mur. Il est là simplement – indissociable d'ailleurs du passage du fond dans lequel se trouve campé le « troisième homme », point de fuite (« l'autre œil ») de la construction perspective du tableau – pour nous permettre de comprendre le concept dont procède la scène qui nous fait face (Fig.14).



Figure 14 | La représentation "fantomatique" du Roi et de la Reine d'Espagne indissociable de la scène du "lever de rideau" qui se joue dans les marches du passage du fond, point de fuite de la construction perspective de la *Famille de Philippe IV*

C'est une simple fenêtre *Windows*. Un double-clic gauche sur votre souris et la fenêtre apparaît. Un clic gauche et la fenêtre disparaît. Plus sérieusement, André Chastel affirmait

que lorsqu'un peintre représente un tableau dans le tableau, celui-ci préfigure ni plus ni moins le scénario de la production du tableau où il se trouve. En l'occurrence, il y a une fenêtre projetée sur le mur du fond des *Ménines*. Le cas échéant, il y a un tableau dans le tableau des *Ménines* – autre que celui qui nous tourne le dos, et dont nous ne voyons que le revers – et cet autre tableau préfigure le scénario de la production du tableau où il se trouve. Comme une évidence, le scénario ainsi projeté au fond du tableau nous saute à présent aux yeux. Le producteur-réalisateur aux commandes est une fois de plus Diego Vélasquez. Le « troisième homme » campé dans les escaliers du passage du fond est en effet Diego Vélasquez comme nous l'avons évoqué précédemment. Diego Vélasquez. Lui-même. En personne. Maréchal du palais en fonction. Notre regard inconsciemment captivé par le point de fuite de la construction perspective du tableau, nous sommes inexorablement attirés au fond de la pièce. Il semblerait qu'il y ait quelque chose à voir. Diego Vélasquez nous y attend de pied ferme. Il a en effet quelque chose à nous montrer. Un message à nous délivrer. Un mystère à dévoiler. Dans sa main gauche un chapeau a remplacé sa palette. Dans sa main droite un pan de rideau remplace à présent son pinceau aux allures de baguette magique. Il lève le voile sur le mystère de la chambre noire. La chambre noire. C'est la pièce contiguë dans laquelle, dans l'obscurité, le Roi – la Reine à ses côtés – observe au travers d'un miroir sans tain l'entièreté de sa famille réunie dans la chambre de feu le petit prince Baltasar Carlos. Diego Vélasquez lève le voile et fait toute la lumière sur ce divin mystère. En soulevant ce rideau, il fait pénétrer la lumière dans la pièce contiguë, démasquant ainsi les observateurs royaux (Fig.15).

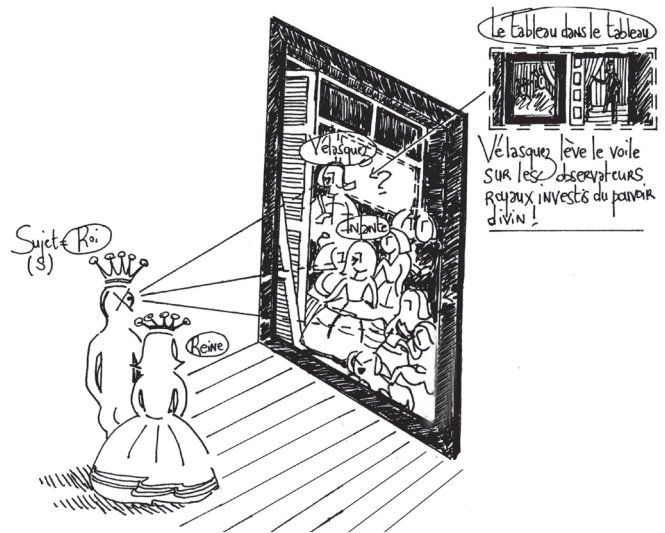


Figure 15 | Le tableau dans le tableau : Diego Vélasquez lève le voile sur les observateurs royaux investis du pouvoir divin ⁸

L'aspect fantomatique du Roi et de la Reine, tels qu'ils sont représentés côte à côte sur le mur du fond, est exactement ce que

⁸ Xavier d'Hérouville, *Les Ménines ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez*, L'Harmattan, 2015, EAN13 : 9782343070704

l'on peut voir de ce qui se passe derrière ce miroir sans tain à l'instant même où la lumière pénètre dans la pièce dans laquelle ils se trouvent (Fig.16).



Figure 16 | Image " fantomatique " du Roi et de la Reine démasqués par l'entrée de la lumière dans la pièce où ils se trouvaient en observateurs discrets jusqu'à ce que le rideau soit levé

Maintenant que nous avons élevé Diego Vélasquez au rang de peintre conceptuel – Salvador Dalí, en personne, ne disait-il pas à son propos : « Quoi de neuf en peinture ?... Vélasquez ! » – exit l'image d'Épinal qui le réduirait à un vulgaire peintre de *bodégonnes*... ou peintre de la nature (humaine) morte. Trois siècles avant Balthus et Marcel Duchamp ⁹, Diego Vélasquez avait déjà réalisé le tour de force de mettre en image ce concept qui depuis la nuit des temps fait fantasmer l'humanité : *voir sans être vu*. Ainsi soit *l'Homme invisible* de H.G. Wells, *l'Orphée* de Jean Cocteau ou bien encore *le Passe muraille* de Marcel Aymé. Diego Vélasquez, le premier des peintres surréalistes !

Rien d'impudique ni de pervers, bien que Diego Vélasquez ait matérialisé ou plus exactement dématérialisé – « Mais où est le tableau ? », s'exclamait en son temps Théophile Gautier qui avait déjà perçu l'essence de ce chef-d'œuvre – trois siècles avant l'heure le concept balthusien : *voir sans être vu*. Car tel est l'objet de cette œuvre conceptuelle de Diego Vélasquez (Fig.17). Bien que tous les protagonistes de cette scène ignorent tout du spectacle qu'ils nous offrent à voir. Pas de voyeurisme. Mais bien au contraire de la bienveillance. Le regard bienveillant de la seule entité capable de voir sans être vu. Dieu le père. Dieu tout puissant, Dieu invisible, qui du plus haut de ses Cieux contemple le spectacle de sa création : sa famille ! Les personnages de cette scène sont sous le regard bienveillant de Dieu. Et nous, spectateurs impudents, nous sommes dans le regard de Dieu. Il

ne s'agit plus ici d'une " représentation " à proprement parler, mais d'une " projection ". Car c'est bien ici « le regardeur qui fait le tableau » ⁹. Faisant par là-même de cette " fresque " un portail transdimensionnel avant-gardiste du " métaverse " contemporain.



Figure 17 | La toile de *la Famille de Philippe IV* conçue par Diego Vélasquez non plus comme l'interface d'une simple fenêtre sur le monde mais comme celle d'un miroir sans tain ⁸

⁹ Marcel Duchamp, père du *ready made*, développa de la même manière le concept dit du *trou de serrure* : « Tout œilleton vers lequel le spectateur est convié prolonge à l'infini un certain type d'attention, celle du voyeur à travers un trou de serrure ou un judas. C'est le regardeur qui fait le tableau... »