

*À propos d'un tableau
qu'un peintre français
fit à Rome,
vers 1628*

© Éditions Pontcerq, 2026
ISBN : 978-2-919648-44-3

N. B. Ce texte a connu une première parution dans *lundimatin*, le
23 juin 2026.

-

Éditions Pontcerq
61, avenue Aristide Briand
35 000 Rennes
pontcerq@gmail.com
www.pontcerq.fr

Frédéric Metz

À propos d'un tableau
qu'un peintre français
fit à Rome,
vers 1628

PONTCERQ

N. B. Ce texte évoque un tableau, toujours à Rome aujourd'hui, et dont il n'existe nulle part de reproduction satisfaisante. La lecture de ce texte ne requiert pas qu'on ait vu un jour ce tableau.

I.

On prend de prime abord le vieillard pour un vagabond, un curieux – pour un personnage de second plan ; et le tout jeune adolescent pour un marchand de fruits. Alors tout n'a lieu premièrement qu'entre mère et enfant. (La tête du porteur de fruits est plongée dans l'obscurité ; celle du vieillard s'en extrait à peine.)

Elle le tient sans grâce ; elle lui fait mal ; le tirant, le tenant à bout de bras, sans qu'il ait d'appui ; l'avancant (pour qu'il atteigne aux fruits de la corbeille ?) ou le ramenant à elle d'autorité (s'est-il jeté en avant, hâtivement ?) ? Ou lui-même se ravise-t-il à l'instant ? Les deux jambes de l'enfant, ainsi porté, pendent sans grâce.

Elle (la mère) le tient comme si elle allait le donner (à quelqu'un) (à gauche – au porteur de fruits ?) : mais elle le retient du regard. Lui-même (l'enfant) tend sa main (vers les fruits), mais son regard s'en détourne (c'est même tout le corps qui se retourne, s'arrache au mouvement initié). Aussi existe-t-il un mouvement, une poussée de la droite vers la gauche (en direction des fruits), mais cette poussée est contredite; un autre vecteur de force égale ou supérieure ramène tout vers la droite; annule rigoureusement ce qui s'est initié. « Vient-on de commencer, ou pas encore ? ¹ » Est-on en train de revenir sur – et d'effacer si possible – ce qui vient d'avoir lieu ?

La mère donne et ne donne pas; cède et ne cède pas l'enfant. L'enfant demande une permission et se ravise (comme on ramène sa main à soi quand on se brûle). (La main de la mère sous l'aisselle de l'enfant, et le coude de celui-ci replié.)

Les sentiments ne sont pas seulement de surface : aussi la mère peut-elle dans l'instant montrer de l'agacement, de la sévérité, et l'amour rester cependant certain (comme peint « en dessous » d'expressions plus superficielles et fugaces). Un événement est peint (quelque chose de furtif, d'extrêmement vif et fugace, qui induit un état de tension); mais quelque chose d'autre est peint en profondeur, en dessous. La particularité de ce tableau

n'est pas seulement de peindre deux mouvements absolument contraires (d'ouverture et de fermeture ; de dépliement et de recroquevillement, de repli ; de don et de reprise) : mais de peindre deux temps (un temps du temps et un temps d'éternité ?).

Personnages réfléchis, qui ne prennent pas de pose pourtant, mais qui roulent en leur tête lourdement des pensées : dont on aurait cependant quelque mal à énoncer ce qu'ils diraient, s'ils pouvaient parler : il semble qu'eux-mêmes ne sauraient le dire. (C'est au-dessus des forces du langage ? Ou bien est-ce parce qu'il leur faudrait dire deux choses à la fois, et contraires ?) Quand à l'inverse, chez tant de peintres, on met facilement des mots, voire des phrases entières, dans la bouche des personnages représentés : ne serait-ce que « Viens ! », « Va-t'en ! ». Mais Marie ne dit ici ni l'un ni l'autre ; ou ni seulement l'un, ni seulement l'autre. Et que pourrait dire Joseph, ce vagabond, ce passager ? Il lui faudrait un temps immense de réflexion avant de pouvoir exprimer sa pensée (il paraît plongé si profondément en elle). N'est-ce pas dans ce temps de la réflexion infinie, de l'effarement, de la complication, que ce peintre installe inlassablement ses personnages ? La phrase est retenue, et ne peut pas venir, trop lourde ou trop subtilement emmêlée, pour jamais venir – trop contradictoire ou trop véhémence ? (Les personnages cherchent leurs mots ; ils sont face à des abîmes qui s'ouvrent devant eux ; ils sont muets ; ils sont face à l'existence, face au possible qui

effraie ².) À la rigueur le vieillard dirait ici à l'adolescent : « Attends un peu... Recule (ou : Avance) » ; mais effaré lui-même il hésite. (Il pourrait certes dire ces mots ; mais il aurait quelque mal à les justifier, à en donner une raison ³...)

Tout sort d'une immense obscurité. Et qu'en sort-il ? D'abord les chairs nues des personnages (par exemple de la femme, de l'enfant) ; un peu de blanc d'étoffe (mais un blanc mat, cassé ou sali) ; un peu (très peu) de bleu, de rose, de rouge (sur le vêtement des uns et des autres) ⁴.

Ce tableau, lit-on, est une « Sainte Famille avec saint Jean Baptiste » : on a pris Joseph pour un vagabond, vieillard de passage, Jean Baptiste pour un marchand de fruits (tant ils ont l'air d'intrus) (tant le lien qui attache mère et enfant les exclut). Le vieillard, qui s'est d'abord tenu en retrait, s'avance pour voir, timidement ; le petit marchand, lui aussi intimidé, n'ose finalement un pas que parce qu'il a le prétexte des fruits, qu'il offre au-devant de lui. L'espace est occupé d'abord et totalement par la mère et le fils. Bien que l'enfant tende son attention et son bras vers eux, l'adolescent et le vieillard restent tous deux en dehors. La main de Joseph tombe sur le dos de Jean Baptiste, lourdement, comme le geste d'une alliance – entre exclus ⁵.

Cet enfant qu'on tient à bout de bras (qu'on prend à la mère) (qu'on va lui prendre) (cet enfant qu'on se déchire), c'est le même enfant que celui d'un *Jugement de Salomon*, que l'artiste peint pendant ces mêmes années (1627-1630). Or, sur ce *Jugement de Salomon*, un critique, au XIX^e siècle, écrit (en l'opposant à celui de Poussin) : « Le Valentin voit, avant tout, l'enfant et la mère ⁶ ».

On a au sujet de ce peintre parlé de « mélancolie » abondamment ⁷. Avant d'en venir là il faudrait parler beaucoup plus simplement de *fatigue*. (Voir sur les autres tableaux les visages des buveurs, des joueurs, des musiciens de taverne, etc. ⁸) Fatigue, ici, sur le visage même de l'enfant (la charge d'ombre autour de ses yeux...). Le linge blanc sur l'épaule droite de l'enfant est lui aussi fatigué; sans éclat, atténué; exténué. (L'atténuation, l'exténuation, est ce qui distingue le peintre du Caravage, son maître, plus brillant.)

Exigence dans le regard de la mère : « – Tu peux dans cet instant réclamer ceci; mais à terme tu devras autre chose. » Elle le tient à *distance* : pour mieux le voir ? Non, mais pour qu'il voie mieux dans son regard l'exigence qui s'y tient. (En disant cela nous contredisons très frontalement ce qui a été précédemment affirmé : en cherchant à deviner ce que disent intérieurement les personnages représentés...) (C'est la profondeur où est

enfouie leur « parole » qui fait aussi la profondeur de cette peinture – tellement silencieuse en apparence ; et en face de laquelle, pourtant, l'on ne peut s'empêcher de sentir par instants qu'est proféré à voix très basse ou simplement murmuré quelque chose d'infiniment important, qu'il faut entendre ?)

En s'approchant, en laissant l'œil s'habituer à l'obscurité, on y voit apparaître un paquet de toile de couleur sombre, que tient Joseph au-devant de lui : ce qui explique la position de sa main *retournée*. (Il retourne sa main vers sa poitrine (comme se désignant) (comme s'écriant : « Moi ? ») (mais sans croire pourtant qu'on le désignerait lui). Effet qui renforce la distance, l'écart où il est tenu (l'effet à peine remarqué de son intrusion). Gros paquet obscur d'étoffe simple.) Beaux cheveux gris de Joseph, front ridé, barbe douce, et souple. (C'est l'un des modèles de vieillard favoris du peintre, qui l'emploie souvent ⁹.)

La couleur que prend la peau humaine chez le peintre : non pas mièvre sous l'éclairage de bougies écœurantes et liquides (chez certains autres Français...) (ou chez Honthorst) (ou chez Stomer) ; mais une pâleur sèche et âpre.

Il s'est passé entre eux quelque chose (entre la mère et l'enfant). Il se passe encore quelque chose : et tout d'un

coup ça n'est pas passé ¹⁰. Ou bien il faut admettre que ça ne passera plus. Alors c'est quelque chose d'impérieux, d'exigeant, quelque chose qui requiert entièrement (requiert une vie, la vie), mais sur le fond d'une immense *permission* (acceptation). (La mère sait qu'elle laissera partir le fils : mais elle acceptera qu'il parte exactement comme elle le retient. Avec autant de décision. Avec autant de volonté.)

Tout a lieu toujours dans ce jeu paradoxal : à la fois en avant et en retrait ; plus en avant qu'on croyait ; plus en retrait qu'on croyait. (Joseph arrive-t-il de derrière le pan de tenture ? Non, pourtant : puisque sa cape passe bien au-devant.) Et c'est ce jeu qui maintient le tableau en constante tension, ou fièvre ¹¹.

On dira : c'est toujours ainsi après tout – Marie et l'enfant... Toujours la même chose. Et les autres : mages, bergers, Joseph, etc., ils ont à côté toujours l'air absolument exclus. (Sauf Anne peut-être dans les représentations à trois que les Allemands, pour cette raison sans doute, dénomment du mot unitaire *Selbdritt*.) (Et sauf Catherine ?). Mais ici l'exclusion semble renforcée par le fait de la *tension* qui existe entre Marie et l'enfant : le tableau se trouve tendu entre deux pôles tandis que la charge est procurée par l'objet (le monde extérieur) (à quoi il s'agit d'être livré) ¹².

La mère, le fils, le monde. Trinité moins spirituelle (les philosophes diraient : autrui, moi, le monde). Mais tension. La mère et le fils : sont électrisés ; s'attirent et se repoussent dans un même mouvement (dans le champ magnétique du monde – champ terrestre ¹³).

Saint Jean Baptiste l'adolescent, se ravisant, s'apprête à reculer : peut-être n'est-ce pas le moment, se dit-il. (Alors, ce ne sera jamais plus le moment.) Ou plutôt : il recule, il a vu que tout est déjà accompli. Le petit enfant a vu les fruits. En s'avançant Jean Baptiste a mis (sans le vouloir) la « tension » (la « charge ») entre la mère et l'enfant. A introduit le monde entre eux deux : les a s'il est possible (très innocemment) séparés. (Avec une corbeille de malheureux fruits !) (Avec une corbeille de fruits merveilleux !)

Le peintre peint ici l'instant où quelque chose (intérieurement) de crucial se décide, un destin ¹⁴. De même, dans son *David* (tableau de Madrid) : il y a eu l'événement proprement dit (la victoire sur Goliath, l'acte) ; mais le peintre peint le second événement – intérieur : David, dans la suite immédiate de ce premier événement, la main sur la tête encore sanglante et chaude du vaincu, comprend quelque chose (sur ce que veut dire « triompher » en ce monde) (sur ce que le temps ravale, aussitôt).

Tout est vectorisé à double sens – et donc s'annule réciproquement. Tout est annulé. Saint Jean Baptiste s'avance et ne s'avance pas. De même l'enfant. Joseph entraîne saint Jean Baptiste et ne l'entraîne pas. De même Marie l'enfant ¹⁵.

Le peintre cherche quelque chose d'âpre (où Caravage est plus lisse et doux; Cecco plus luisant ¹⁶). Quelque chose de terne; de crayeux; de calcaire; de plus pesant; ou simplement de plus *fatigué* ¹⁷. (Ce qui n'est rehaussé qu'en quelques endroits de couleurs plus sonores et vénitiennes, véhémentes, qui alors sont des coups de poignard brutaux, des plaies faites à l'obscurité ¹⁸.)

Torpeur, stupeur. « Une tristesse, une gravité, un silence, une torpeur ¹⁹ ». Les personnages : « on les dirait figés dans une sorte de stupeur ²⁰ ». Quelque chose d'interrogatif. « Il faut s'attarder sur ce point : ce qu'il y a d'interrogatif et de presque douloureux dans tant de visages de Valentin, de réserve et de défiance ²¹ ».

« ... dans cette distance intérieure, ce douloureux savoir qui le retient sur le seuil ²² ».

II.

Le drap blanc qui, au centre du tableau, tombe de l'épaule de l'enfant ne fait pas d'amples et beaux plis. C'est un gros drap paysan et rugueux ; il a l'air d'une étoffe fatiguée. (La fatigue est dans la peinture même. C'est la matière elle-même que le peintre fatigue. Et c'est ainsi qu'il peint de même la peau des visages : voir le travail d'exténuation sur la peau des visages, jeunes comme vieux. (Le peintre fatigue les visages, les embue – comme on embue du gros drap, des linges lourds.) ³³)

La main droite de Marie, ainsi partagée : au-dessus du petit bras tendu de l'enfant, le pouce ; en dessous, trois doigts ; et l'on aperçoit dans l'ombre sous le bras (dans l'ombre produite par le bras) la paume. (Ce qui implique qu'il faut supposer l'index tendu dans le prolongement du bras de l'enfant, qui le masque).

Il y a un effet diagonal partant d'en haut à gauche : par où on entre en descendant jusqu'au centre du tableau (d'où la hauteur nécessaire en haut à gauche : ce vide). Sont parallèles en effet, réalisant cette tombée diagonale : 1° la pique de l'adolescent, 2° le corps de Joseph (axe tête-buste), 3° le pli du rideau vert sombre. Et tout cela vient entrer (tomber) dans l'espace ouvert par le corps de l'enfant. Derrière l'enfant au contraire, le corps de la mère mure le tableau. Rien ne passe à droite. (À droite, tout est fermé. Donc tout ce qui vient de la gauche reste contenu, comprimé dans l'espace central.) Du côté de Marie, effet de mur. (Effet de majesté.) (Trône.) (Effet d'impénétrabilité.)

On entre par la gauche (le monde, le quotidien, une corbeille de fruits, un passant). On bute à droite sur la naissance, l'obscurité (primordiale, finale). (À droite, c'est le côté *infini* : où l'on n'entre pas ; où l'on ne passe pas. Marie bloque l'espace, le termine.)

Cette diagonale descendante, depuis le haut à gauche, c'est aussi le chemin de la lumière. (Si Joseph et l'adolescent semblent être ailleurs, en retrait, c'est parce qu'ils ne bénéficient d'aucune lumière directe. Celui qui est dans le quotidien est dans le contre-jour, n'est pas exposé.)

Il y a ce mouvement magnifique de la main et du bras de l'enfant se recroquevillant sur la main de la mère : cette main qui le saisit sous l'aisselle. (L'enfant reproduit le geste de la mère qui le retient : comme la mère retient

l'enfant, l'enfant prend, saisit cette main qui le tient – comme entité séparée – qu'il tient prisonnière.)

La main que Joseph a posée sur l'épaule de l'adolescent (main qu'on devine mal d'abord dans l'obscurité) introduit elle aussi un mouvement : Joseph est moins absent et passif qu'il n'y paraît (ou qu'il n'avait paru d'abord) ; il pousse Jean Baptiste intimidé vers l'enfant.

L'enfant cherche-t-il à se libérer, en desserrant doigt après doigt la main qui l'enserme sous l'aisselle ? Dans le même temps (tandis qu'il ne la quitte pas du regard), ce contact de main à main presque invisible est preuve qu'aucun lien ne sera rompu. Puisque le bras de l'enfant entoure finalement la main de la mère : il emporte sa main à elle sous son bras à lui, comme on emporte (prosaïquement) quelque chose en voyage, quelque chose sous son bras. (Ou bien il retient cette main prisonnière qui le retient prisonnier ?)

Admettons que Valentin soit en effet un peintre des « âges de la vie ³⁴ ». Mais le peintre s'intéresse aux seuils entre eux ; aux instants de franchissement (souvent brutaux). Voir exemplairement le *David* – dont l'hébétude est d'abord le signe d'un devenir, d'une transformation ³⁵. En tuant, ou plutôt : en ayant tué, David devient quelqu'un d'autre. Quelque chose a lieu ; tout se reconfigure de façon irrémédiable ³⁶. (Cet effroi hébété, le silence qui le suit, installent dans une solitude supé-

rieure. Car les seuils, chez ce peintre, se franchissent en silence, dans de tels fracas ³⁷.)

SCHÉMA (N° 1). Le bras de l'enfant – ligne horizontale, de la droite vers la gauche – entre dans l'espace ouvert par l'enlacement du vieillard et de l'adolescent (espace « intérieur », « accueillant », demi-cercle créé par leur enlacement). Les trois mains : la vieille main de Joseph, la petite main de l'enfant, la main de l'adolescent – et aussi la main de la Vierge, mais à l'envers celle-ci, paume cachée, puisqu'elle tient le bras tendu de l'enfant. (De cette main, on ne voit presque que les ongles.)

C'est le poids surtout qui fait tomber l'enfant : lourd, sans élan.

La rencontre entre l'adolescent et l'enfant (que tout organise) (que toute la structuration du tableau organise : puisque Joseph pousse Jean Baptiste et qu'à l'inverse la mère fait s'approcher l'enfant) n'a pas lieu. Le visage de l'adolescent se réfugie dans l'ombre ; celui de l'enfant au dernier moment se retourne vers sa mère. (Ou bien elle a eu lieu : le message a été transmis – et l'on recule devant ce qu'il implique.) (Le tableau peint cette volte ou demi-tour aussitôt consécutif.)

Tandis que l'enfant (se ravisant ?) préférerait le recroquevillement (voir son coude qui enserre, crispé), sa mère le déploie ; dignement (c'est-à-dire silencieusement, péremptoirement) le force à aller vers les fruits. Elle l'ouvre.

Les personnages de Valentin, parfois, ne jouent pas le jeu de la scène (étant en même temps *ailleurs*, absorbés par leurs pensées). Ou bien au contraire montrent-ils trop bien qu'ils représentent et qu'ils n'y croient pas (effet brechtien). « Herminie chez les bergers oublie d'être l'héroïne d'aventures romanesques : c'est une guerrière lasse ³⁸ ». Reste une présence – brutale. (Sans discours, sans texte.)

La fatigue : celle du modèle qui pose ? (Ce qui serait ironie extrême de la peinture *dal naturale* : Valentin peint son modèle ; or un modèle, nécessairement, fatigue...) (Ce serait alors la fatigue qui échoit à toute position que l'on tient, quelle qu'elle soit ?) (À toute existence ³⁹ ?)

Marie imposante. Elle occupe plus de la moitié de l'espace. Elle se déplie, tout en dépliant l'enfant (déploie son corps en déployant celui de l'enfant). Elle ouvre ses cuisses, ouvre celles de l'enfant, ouvre ses bras, ouvre ceux de l'enfant (vers le monde). (Voir sa main tenant

le petit bras comme un petit manche qu'on actionne, petit levier qu'on fait tourner sur un axe pour mettre en branle un mécanisme, pour ouvrir quelque porte... Mais c'est sur le monde qu'elle *ouvre un tel appareil.*)

Comme un enfant qui lève de lourds yeux vers sa mère (sanglot retenu ; ou juste avant éruption). « Simple fatigue ? » (Question que la mère se pose alors, intérieurement.) « Ou est-ce autre chose ? » Inquiétude maternelle. « N'y a-t-il pas, sous la fatigue simple, explicable (physiquement), autre chose ? » (Alors, inquiétude ; effroi.)

Dans un concert, un soldat casqué, la chope au poing : comme un comédien fatigué le modèle oublie les conventions élémentaires, et parmi elles l'interdiction du regard spectateur, et par-là trahit son désengagement. « Voilà... Je ne joue plus... » Et : « À quoi bon ce jeu ? Ces poses ? »

SCHÉMA (N° 2). (Où sont relevées toutes les parties blanches ou pâles du tableau.) Ce schéma montre le ventre de l'enfant, comme un centre rond, un lieu centrifuge. De lui partent trois lignes : les deux jambes vers le bas ; le bras droit vers la gauche. Tandis que le bras de Jean Baptiste entre dans le tableau de gauche à droite ; et que les parties claires du visage et de la gorge

de Marie créent un mouvement sortant vers le bas et vers la droite.

Valentin peint des êtres toujours séparés ⁴⁰. Ce qui est particulier à Spada, c'est que le peintre y peint non les êtres séparés ; mais la *séparation* : le moment du *separare* (c'est-à-dire du *sevrer* ⁴¹).

La lumière qui tombe sur le visage de l'enfant y fait un effet de flou ; un effet de vitesse aussi. C'est que l'enfant se retourne (absence de netteté). Pas d'arrêt, pas de visage donné au spectateur.

Le visage de l'enfant n'est pas stabilisé – pas davantage émotionnellement : car que veut-il ? (Et même le sait-il ?) Il va pleurer, il va exploser, il vibre. (Il ne va pas pleurer, il va se retenir.) Il voit que sa mère ne va pas céder. (Elle détourne déjà le regard.) Il se contient. (Il voit que sa mère pardonnerait mal qu'il pleure.) L'œil est gonflé ; il va pleurer. (Il voit que sa mère pourrait céder si...) L'œil roule dans l'orbite, la larme se forme, elle va venir. Les muscles de la joue vont se raidir pour lâcher le sanglot. (Il ne va pas pleurer ⁴².)

SCHÉMA (N° 3) ⁴³. D'abord la main de Joseph dans le dos de l'adolescent : le pousse en avant, l'entraîne. Le bras du jeune homme s'avance vers le centre (trou du tableau). Cet espace de trou est créé, structuré par les

jambes de Marie écartées, et par l'enfant qu'elle présente, de même écartelé, entre ses mains. Double ouverture des cuisses (de la mère, de l'enfant) : vers où s'avance le bras tendu et nu de l'adolescent. Le drap blanc passe sur le sexe de l'enfant.

La main droite de l'enfant : recroquevillée. Pour prendre ? Ou pour, une fois fermée, s'empêcher de prendre ? (Comme se recroqueville l'autre bras : contre le déploiement, l'exposition imposée.)

« ... la "véhémence ontologique" qui traverse toute perception comme tout langage ⁴⁴ ».

Il n'est pas sûr que le drap blanc cache le sexe entièrement. Bout de chair rose. Le pouce (gauche) de Jean Baptiste prend la lumière sur le haut de la corbeille (comme celui de Marie sur le coude de l'enfant).

III.

La jeune joueuse de tambourin, dans un des *Concerts* (celui de Strasbourg) : son sourcil douloureusement froncé sur une vérité intérieure (tandis qu'elle regarde vers nous). Ce regard rappelle celui du *David*. (Celui d'un être qui passe un seuil.) « Mais alors, c'est ça, la vie ? C'est donc vraiment *ça* ? » Et il n'y a qu'un seuil, toujours. Il n'y a pas plusieurs âges (sereins et successifs). Mais il y a seulement un avant (un *juste avant*) de la mélancolie, irrémédiable ; et un après (un *juste après*) ⁵⁰ ?

L'événement considérable que ce tableau montre (nous revenons au tableau de Spada), c'est, dans le même temps et comme *contradictoirement* : 1° de la droite vers la gauche l'enfant s'écartant de sa mère (s'en sevrant) pour aller à l'objet, à la chose (au monde) : des fruits, qu'installés dans une corbeille un autre apporte ⁵¹ ; 2° de

la gauche vers la droite ce même enfant se détournant de l'objet, et reportant brusquement ses yeux vers sa mère derrière lui : afin de lire sur le visage de celle-ci, dans ses yeux, comment elle-même juge l'objet présenté ; voire comment elle juge, embrassant simultanément l'un et l'autre, l'objet et la manière dont lui-même regarde et considère l'objet ⁵².

Souvent – l'échappée des regards. On regarde vers le vide. (Voir la contorsion de l'enfant, dans le *Jugement de Salomon*, pour ne regarder nulle part : son regard échappant à celui de sa mère, qui le saisit, le retient). Le meilleur endroit pour faire *échapper* un regard : le tourner vers le dehors du tableau – c'est-à-dire perpendiculairement à la surface de la toile. (Regards sur nous de *David* ou de la jeune joueuse de tambourin ; leur appel à un extérieur du monde ; un appel à l'aide ; un espoir ?)

Et pareillement dans le regard au spectateur de la jeune guitariste ⁵³, on lit, se dit-on, l'habituelle (ou l'adolescente) colère ou crainte – ou révolte. La musicienne dit : « Ne peignez pas cela ! Cette chute... » (Notre regard est pour elle intrusion ⁵⁴.) (Mais en réalité qui peut entendre mieux que nous *simplement spectateurs* ce qu'un tel regard profère de déchirant.) (Puisque le personnage, se refusant à fonctionner, se refusant à son rôle, devient lui-même,

comme nous à cet instant, spectateur du monde, séparé ;
et il nous appelle, simplement...)

Finalement Yves Bonnefoy n'avait-il pas dit tout ce qui
était dicible ? Qu'a apporté tout ce qui a été ajouté ?
« ... le drame de Valentin est celui d'une foi perdue, et
de l'impossibilité où il fut d'en trouver une nouvelle ⁵⁵. »

Saint Jean Baptiste l'adolescent attend ; la corbeille
attend ; la décision est suspendue à l'issue de cette lutte
menée – au moyen des bras, des regards – par la
mère et l'enfant. Saint Jean Baptiste non plus que Joseph
ne prend part à ce débat ; qui a lieu ailleurs, très loin
d'eux.

Sources et abréviations utilisées

ChB : Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Tome premier : École française, Paris, V^{ve} Jules Renouard éditeur, 1865.

Disp17 : Corinne Rondeau, in « La Dispute » [émission de radio], *France-Culture*, 26 avril 2017.

EB1 : Étienne Bimbenet, *L'Animal que je ne suis plus*, Gallimard, coll. Folio, 2011.

EB2 : Étienne Bimbenet, *Le Complexe des trois singes*, Seuil, 2017.

EmDav : T.-B. Émeric-David, *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de la peinture moderne et sur les maîtres de toutes les écoles* [1803-1811], republiées par Paul Lacroix, Paris, Charpentier, 1854 : Sur Valentin : p. 278-282.

Iva66 : Nicola Ivanoff, *Valentin de Boulogne*, coll. « I maestri del colore », Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

jpCuz : Jean-Pierre Cuzin, *Figures de la réalité. Caravagesques français, Georges de La Tour, les frères Le Nain...*, éditions Hazan, 2010.

kat74 : Arnauld Brejon de Lavergnée et Jean-Pierre Cuzin, « Valentin de Boulogne », in *Valentin et les cara-*

vagesques français, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, 13 février - 15 avril 1974, Éditions des Musées nationaux, p. 124-184.

kat17 : *Valentin de Boulogne. Réinventer le Caravage*, dir. Keith Christiansen et Annick Lemoine, Musée du Louvre, 2017 [Catalogue de l'exposition de New York et du Louvre, 2016-2017].

PhChennev : Philippe de Chennevières, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, Paris, Aux bureaux de *L'Artiste*, 1894, p. 65-71 (« XVII^e siècle : Simon Vouet, Valentin »).

PJMar : Pierre-Jean Mariette, *Abecedario et autres notes inédites sur les arts et les artistes* (vers 1750), publié d'après des manuscrits autographes par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, J.-B. Dumoulin, 6 vol. 1851-1860, vol. 5 (1858-1859) : article « Valentin », p. 357-359.

Point : Ph. de Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin Librairie, 1847.

R-Ergm87 : Raoul Ergmann, *La Peinture française*, Nathan, 1987.

R2M : Bertrand Raison, « Valentin de Boulogne dans l'Italie du clair-obscur », *La Revue des deux mondes*, mai 2017, p. 173.

Thu-A : Jacques Thuillier, « Un peintre passionné », in *L'Œil*, n° 47, novembre 1958, p. 26-33.

Thu-B : Jacques Thuillier, « Introduction », in *Valentin et les caravagesques français*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, 13 février - 15 avril 1974, Éditions des Musées nationaux, p. XI-XXVI.

Thu-C : Jacques Thuillier, *La Peinture française au XVII^e siècle*, Dijon, Éditions Faton, 2014 : « Valentin de Boulogne », p. 11-23 (et autres occurrences dans le reste du livre).

yB : Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, Flammarion, 1994, rééd. 2012.

NOTES

1. « ... [le peintre] retarde l'action, la met en crise. Disons qu'elle n'est plus directe ou assumée en tant que telle. On s'en aperçoit notamment dans la série des concerts. [...] Vient-on de commencer ou pas encore ? » (R2M, p. 173)
2. Sur le *David* (tableau de Madrid), le jeune garçon vainqueur de Goliath découvre ce qu'il y a après la victoire : et ce n'est pas ce qu'il croyait. Est-ce cela, triompher ? La joie de la victoire est déjà toute passée. Un seuil est franchi. Mais, de l'autre côté, ce n'est pas ce qu'on avait imaginé. (Qu'avait-on imaginé ?)
3. « Une hésitation manifestée et redoublée par les bouches entrouvertes de la joueuse de tambourin et du violoniste. Est-ce appel d'air nécessaire avant l'attaque du morceau ? » (R2M, p. 173) Ces musiciens jouent-ils ? S'apprentent-ils seulement à jouer ?
4. « Mes yeux étaient alors tellement grossiers que loin de les pouvoir exercer avec fruit en les dirigeant sur des peintures délicates, comme celles d'Andrea del Sarto, du Titien, et des coloristes les plus habiles, ils ne saisissaient vraiment et ne comprenaient que les ouvrages brutalement exécutés [...] des Caravage, des Ribera, et de ce Valentin qui fut leur élève... » (Étienne-Jean Delécluze, *Louis David. Son école et son temps. Souvenirs*, Paris, 1855, p. 118 ; cité in kat74, p. 128)
5. Il est étonnant qu'on maintienne la dénomination de « Sainte Famille » (cf. PhChennev, p. 70-71) ; celle de « Repos en Égypte » est plus surprenante encore ²³.
6. EmDav, p. 279. « Quand le Poussin a peint le *Jugement de Salomon*, il a principalement considéré la profonde sagesse du roi ; c'est là ce qu'il a voulu représenter : aucun peintre n'a composé comme lui la figure de Salomon. Le Valentin est ému par des idées différentes ; il voit une mère, une mère à qui l'on a ravi son fils : l'enfant va être égorgé, coupé en deux parts ; on va livrer à la mère la moitié du corps sanglant : voilà, pour lui, le sujet. » (*ibid.*) ²⁴
7. « un esprit de gravité et de sombre mélancolie » (kat74, p. 126) ; « mélancolie sourde et fiévreuse des visages, amertume et obscure tristesse » (kat74, p. 130) ; « un monde à la fois mélancolique et violent » (kat74, p. 7) ; « une "humeur noire" » (yB, p. 204) ; « une irrémédiable tristesse » (Thu-C, p. 21) ; « irréparable tristesse » (Thu-A, p. 30, cité kat17, p. 194) ; « l'air de mélancolie bohème et de morosité » (Roberto Longhi, cité in kat17, p. XV) ; « note d'élégance

mélancolique et de rêve qui lui est propre » (jpCuz, p. 23) ; « lyrisme sourd et mélancolique » (jpCuz, p. 168) ; « mélancolie envahissante » (kat17, p. 2). / « Et je n'ai plus qu'à évoquer pour finir l'autre existence que je disais que la mélancolie détermine, celle du si touchant et silencieux Valentin. » (yB, p. 150)

8. Les membres, que le vin alourdit, peinent à lever le pichet pour verser, la chope ou le verre pour boire. Même les instruments semblent lourds entre les bras des musiciens.

9. Il est saint Matthieu dans la série des évangélistes (Versailles) ; il est le berger dans *Herminie* (Munich) ; le vieil homme des *Quatre âges* (Londres) ou d'un *Concert* (Los Angeles) ; et le *Moïse* (Vienne). Il est dans *Le Christ et la femme adultère* (Los Angeles) et dans le *Jugement de Salomon* (Louvre). Il est le Tibre dans l'*Allégorie de l'Italie* (Rome). Et il est déjà saint Joseph dans *Le Songe de Saint Joseph* (coll. privée). (D'après kat17, p. 10, 166 et 184 ²⁵.)

10. Comme dans le vers de Rilke (et pour toute grande œuvre – qui est suspension), tout d'un coup ce n'est plus passé : « *als wäre die Gebärde / Einer Mädchenhand / Auf einmal nicht mehr vergangen...* »

11. « Un monde étrange [...] où tout est fièvre et inquiète tension » (kat74, p. 7).

12. « L'attention conjointe n'est pas conjonction mais disjonction [...]. » (EB1, p. 372-373) Elle « introduit entre [autrui] et moi la plus grande distance qui puisse s'imaginer [...]. » (EB1, p. 364) La science actuelle (cognitiviste, neurologique) démontre qu'existe en effet un tel passage de seuil, dans l'enfance, nommé « *joint attention* » ou « intentionnalité partagée ». « Ce décentrement systématique, Merleau-Ponty l'a thématiqué à travers le concept de "chair", ce corps définitivement impropre, mimétiquement vagabond, empathiquement happé par tous les autres corps alentour. » (EB1, p. 374-375) « Les choses, les vivants et les paysages se pratiquent "comme il se doit", c'est-à-dire comme tout un chacun, anonymement, doit le faire. En toute rigueur, et comme nous le disions plus haut, ce n'est jamais moi qui manipule la chose mais tout un chacun (quiconque) à travers moi. » (EB2, p. 274)

13. « L'ouverture du triangle référentiel est un événement discret dans l'histoire du vivant... » (EB1, p. 319) ²⁶

14. « *Ma tutta la drammaticità di Valentin appare nel Bambino che si direbbe terrorizzato dall'apparizione di un'invisibile Croce. Credo che per intendere pienamente il soggetto del dipinto si dovrebbe tener conto di un'incisione dell'epoca, eseguita per Cassiano del Pozzo, raffigurante il tema arcadico del Riposo, unito alla profetica visione dei simboli della Passione.* » (Iva66, p. 6) ²⁷

15. « Il faudrait entendre comme un jeu de mots plein de sens l'expression d' "attention partagée", le partage signifiant scission autant que réunion. » (EB1, p. 360)

16. « moins lisse que le Caravage » (Disp17); « a l'âpreté de Ribera » (*ibid.*). Mais même Ribera, en regard, est presque brillant (ce qu'on voit actuellement – 2023 – à Strasbourg où sont juxtaposés deux tableaux des deux peintres). / « là où un Manfredi, un Honthorst et tant d'autres peignent lisse et propre » (R-Ergm87, p. 30).

17. « Les tons sont éteints, et l'atmosphère est sourde. » (Annick Lemoine, kat17, p. 181)

18. « coloris noyé relevé par quelques timbres sonores » (R-Ergm87, p. 30).

19. Cf. yB, p. 152.

20. Cf. Thu-C, p. 21.

21. Cf. jpCuz, p. 30.

22. Cf. yB, p. 152.

23. « *L'invenzione pittorica viene basata sul contrasto delle cupe e minacciose ombre con leggiadre tonalità in piena luce. L'artista conferisce un cupo accento tragico all'episodio tradizionalmente idillico del "Riposo in Egitto".* » (Iva66, p. 7)

24. Dans ce tableau Valentin voit aussi l'autre femme, celle qui a *réellement* perdu son enfant : c'est ladite *fausse* mère, que la perspective traditionnelle qu'on prend sur ce récit, étonnamment, oublie ; que Valentin n'oublie pas, à tel point que des confusions ont pu avoir lieu, des spécialistes ayant pris la vraie mère pour la fausse ; mais surtout : la fausse pour la vraie. « Citons encore, à l'occasion du *Jugement de Salomon*, l'opinion de M. Émeric David, qui a parfaitement apprécié le mérite du Valentin et le caractère de son talent, bien qu'il se soit trompé, selon nous, en prenant pour la fausse mère celle qui saisit brusquement l'enfant pour l'arracher au soldat prêt à le couper en deux. » (ChB, p. 9) La fausse mère du *Jugement de*

Salomon est toujours cependant la mère dont l'enfant est vraiment mort. Il gît au sol.

25. « Mais, par cette façon de réutiliser le même modèle, il montre aussi que sa peinture est profondément enracinée dans les réalités de la vie au point de se transformer parfois en méditation personnelle, invariablement teintée de mélancolie, sur les moments de tristesse et de plaisir que réserve l'existence. » (Keith Christiansen, kat17, p. 63)

26. On monte à la petite galerie Spada, dans Rome, par un étroit escalier. La galerie est faite de quatre salles d'inégales dimensions dont les murs sont abondamment chargés de tableaux, comme dans les temps anciens. Parvenu au sommet de l'escalier, à l'entrée de la première salle, la gardienne, soucieuse, demande si l'on a bien regardé et considéré en bas, dans la cour, la construction de Borromini (un trompe-l'œil).

27. « Mais tout l'aspect dramatique de Valentin apparaît dans l'Enfant qui semble terrorisé par l'apparition d'une Croix invisible. Je crois que pour saisir pleinement le sujet du tableau il faut tenir compte d'une gravure de l'époque, exécutée pour Cassiano del Pozzo, figurant le thème arcadien du Repos [en Égypte], joint à la vision prophétique des symboles de la Passion. »

28. En décembre 2016 une grande exposition « Valentin de Boulogne » se tenait à New York puis Paris et plusieurs tableaux du peintre étaient pour cette raison absents de Rome. Par chance, pour la grande exposition, le tableau de la galerie Spada n'avait pas été retenu.

29. Manière fraternelle, amoureuse, dont David, déjà, tient la tête de Goliath : il s'avance pour la serrer contre lui. (Le combat à peine fini, la frontière entre vaincu et vainqueur s'estompe. Toutes les frontières s'estompent.) David et Goliath sont peints comme deux frères : le frère vivant et le frère mort. La mélancolie commence avec l'estompement des lignes claires, des démarcations, entre bien et mal. (La distinction entre victoire et défaite se fatigue, se brouille.)

30. « ... et ce Français violent, qui est sorti de son pays pour épouser la fougue des Caravage et des Manfredi, a pour vraie famille ses propres œuvres et n'a besoin que d'elles seules. » (Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, 1858-1859, in PJMar, p. 360 ⁴⁷)

31. « On le sait affilié à partir de 1624 à la compagnie des Bent-vögel, association de peintres rivale de l'Académie de Saint Luc, assemblée de joyeux garçons, surtout Allemands et Néerlandais, qui avaient pris pour devise Bacco, Tabacco et Venere. Il y reçut le surnom d'Inamorato (l'amoureux). » (kat74, p. 124 ⁴⁸)

32. « Le 20 août 1632 meurt à Rome le peintre français Valentin de Boulogne. Il avait quarante-et-un ans [...]. Sa disparition prématurée, en plein succès, fit quelque bruit. Les esprits vertueux l'attribuèrent aux excès prolongés d'une vie de désordre. On accusait les suites d'une beuverie » (Thu-B, p. XI ⁴⁹).

33. Les notes qui précèdent (partie I) datent de fin juillet 2016 et ont été faites face au tableau. Celles qui suivent (II.) datent de la fin décembre de la même année et elles ont été faites elles aussi à Rome, face au tableau ²⁸.

34. « ... son œuvre peut bien être lue, dans sa globalité, comme une réflexion sur les âges de la vie » (Sébastien Allard, kat17, p. XVIII).

35. « Le berger à peine sorti de l'enfance *devient* l'homme David. [...] [il] prend soudainement conscience qu'il *est devenu* David; [...] un jeune homme, [...] inquiet à devoir assumer ce qu'il vient de devenir. » (Sébastien Allard, in kat17, p. XIX puis XVIII, n. s. ²⁹)

36. « ... David constitue une préfiguration du Christ; il a la préscience que ce qui est glorieux va se tourner en douleur. » (Sébastien Allard, in kat17, p. XVIII)

37. « la toile affirme aussi la solitude de David [...]. » (Sébastien Allard, kat17, p. XVIII ³⁰)

38. Cf. Thu-C, p. 21.

39. « Valentin arrive vers 1611-1612, suivi de Vouet sur la fin de 1613. Autour de ce dernier se rassemble assez vite un petit groupe, parmi lesquels son frère Aubin, Vignon et Régnier; et quoique premier arrivé, Valentin vient les rejoindre. » (Thu-B, p. XXI) / « Peu à peu, quelques tableaux vendus, un début de réputation, et l'on peut avoir sa chambre, mieux, un petit serviteur pour aider au travail. » (Thu-B, p. XIV) / « Pour tous ces peintres les années romaines sont des années de formation. Tous rentreront en France : à Paris (Vouet, Mellan, Vignon), à Toulouse (Tournier), au Puy (Guy François), à Nancy (Leclerc); Régnier s'établira à Venise. Un

seul reste dans la ville, le plus grand, Valentin ; il y mourra jeune. » (kat74, p. 6) / « Une indication de Félibien [sur Vouet], reprise par de Piles, ne laisse pas d'étonner : "Sa première manière tenait de celle de Valentin, et il a fait dans ce goût-là des tableaux qui ont beaucoup de force..." ». Sandrart ne dit-il pas tout le contraire, affirmant que c'est Valentin, impressionné par le succès du peintre parisien, qui se mit à son école ? » (kat74, p. 202) « La mode caravagesque, pour ce qui est des Français, ne dure pas quinze ans. On n'aperçoit rien de précis avant 1610-1613 ; et vers 1623-1625 la flambée est éteinte, il ne reste que les séquelles. » (Thu-B, p. XIX) « Mais durant les deux ou trois lustres qui avaient suivi la mort du Carrache et du Caravage – disons, entre 1610 et 1623 –, Rome avait connu un moment incomparable. » (Thu-B, p. XI)

40. On le voit ou le ressent de façon d'autant plus douloureuse, brutale, dans toutes ces scènes où au contraire une communauté devrait exister (tablées de tavernes, concerts, etc.).

41. C'est le même mot : *sevrer* est le mot français ; *séparer* est une reconstruction tardive sur le latin classique ⁴⁵.

42. Un lac gelé, en hiver, dans une ville que la neige a recouverte pendant la nuit. Une multitude d'enfants, le matin, est sur le lac toute à la joie du patinage. Un nouvel enfant arrivant, abandonnant sa mère derrière lui sur la berge et parvenu sur la glace, commence à la suite des autres une glissade hardie. À cause de la conscience du léger danger qu'une telle course sur la glace induit, ou à cause du caractère inhabituel de la liberté qu'il vient de prendre en s'abandonnant à cet élan joyeux ; ou bien dans le but de s'assurer que sa mère, même après coup, tacitement, lui accorde cette liberté ; ou à cause de la joie qu'il sent naître en lui en cet instant et qu'il souhaite partager aussitôt ? Pour l'une ou l'autre de toutes ces raisons – l'enfant se retourne. Ce mouvement de retournement, sur la glace, cause sa chute aussitôt.

43. Observation du tableau faite de biais, depuis la gauche. (Depuis une chaise se trouvant là, pour le gardien sans doute.)

44. EB1, p. 398.

45. Goethe, au sujet d'un tableau qui le frappe à Naples et qu'il attribue au Corrège, le réfère à une tradition qu'il appelle en allemand « *Entwöhnung Christi* », soit : « sevrage de l'Enfant Jésus ». (Cf. *Voyage*

en Italie, au 22 mars 1787 ; tableau à nouveau commenté devant Eckermann quarante ans plus tard (13 décembre 1826).) L'allemand, avec le mot *Entwöhnung*, ne parle pas de séparation : mais de déshabituaiton, de désaccoutumance.

46. « Le résultat de la lecture symbolique est parfois d'un grand intérêt pour la culture. Des questions nouvelles sont suscitées, de vieilles réponses rendues muettes, le besoin de parler, nourri noblement. En outre, mais c'est le pire, une sorte de spiritualité bâtarde trouve là sa ressource. Ce qui est derrière le tableau, derrière le récit, qu'on a pressenti vaguement comme un respect éternel, se reconstitue en un monde propre, autonome, autour duquel l'esprit s'agitte dans le bonheur suspect que lui procure toujours l'infini de l'à-peu-près. / Et à la fin, il en résulte pour l'œuvre sa destruction, comme si elle devenait une sorte de crible, forcée inlassablement par les insectes du commentaire, dans le but de faciliter la vue sur cet arrière-pays, toujours trop mal aperçu et qu'on essaie de rapprocher de nous, non pas en y adaptant notre vue, mais en le transformant selon notre regard et nos connaissances. » (Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1959, p. 124)

47. Les spécialistes voient dans le *Samson* un autoportrait du peintre. Or Samson est un personnage amoureux ³¹ et impétueux – et soudain frappé de (ou : toujours enclin à la) mortelle lassitude : « Dalila harcela Samson [...], au point que, fatigué à en mourir... » (Juges 16, 16 ³²)

48. « Tout indique en effet que Valentin manifesta peu d'enclin à fréquenter le milieu français ou à prendre place au sein du monde académique, où ses compatriotes étaient nombreux. » (kat17, p. 4)

49. « Étant allé se divertir avec ses compagnons, et ayant pris force tabac (comme il était dans son habitude) et bu avec eux du vin outre mesure, il lui vint telle inflammation qu'il ne pouvait endurer la brûlure qu'il en ressentait. Retournant à la maison de nuit, il se retrouva, chemin faisant, à la fontaine du Babuino, et mis hors de lui par ce grand embrasement qui allait croissant avec le mouvement, il se jeta dans cette eau froide, et pensant en obtenir soulagement, il y trouva la mort. Le froid vint à concentrer encore plus la chaleur, et lui alluma une fièvre si maligne, qu'en peu de jours il fut saisi des glaces de l'impitoyable mort. » (Baglione, *Le Vite de'*

pittori, scultori et architetti..., Rome, 1642; traduit et cité in Thu-B, p. XI)

50. Cette dernière et brève série de notes n'a été faite que plus tard, à distance du tableau.

51. « L'enfant qui déclare la chose, en la pointant du doigt ou en la nommant, ne regarde pas ailleurs; c'est bien elle, la chose individuelle, cette chose-ci, qu'il regarde, et qu'il regarde différemment, maintenant qu'il la partage avec tout un chacun; il partage son attention, mais sur la chose présente. » (EB2, p. 272)

52. C'est l'événement de l'attention conjointe – par où s'ouvre le triangle. Un tel événement ne se limite pas à la relation bilatérale à autrui : cette attention ouvre au monde. « [L]'avènement de l'altérité de l'autre, dans l'attention conjointe, ne saurait laisser indemne le monde lui-même, tel que j'en fais l'expérience. » (EB1, p. 369) « ... à la faveur de cette situation inédite la chose se transforme. Elle ne peut plus être perçue comme appropriée aux seuls besoins et désirs de l'enfant [...], étant perçue désormais comme appartenant aux autres en même temps qu'à lui. En faisant de l'ensemble de ce que perçoit l'enfant la chose de tous, l'intentionnalité partagée subvertit la relation initialement pragmatique et égocentrée qui était jusqu'à celle de l'enfant. » (EB2, p. 234-235 ⁴⁶)

53. Voir le « Concert au bas-relief » (Louvre).

54. « On notera l'expression de défi de la jeune femme, qui semble considérer le spectateur comme un intrus » (kat74, p. 156; sur le « Concert à huit personnages », Louvre, vers 1626).

55. Cf. yB, p. 158.

Autres livres publiés par l'auteur

Georg Büchner. Biographie générale, Pontcerq, 2012.

Les Yeux d'Œdipe (inutiles, sauvés). Quand le google, face au monde, saura voir et nommer, Pontcerq, 2012.

Thèses sur le concept de grève, Institut de démobilisation, Éditions Lignes, 2012.

Quelques remarques concernant Bach (martelées) – À partir de motifs pris à sa vie, Pontcerq, 2020.

Le Plongeur de Pélasge, Pontcerq, 2021.

Hebel – Le Levier, Pontcerq, 2025.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
à Rennes (Ille-et-Vilaine), par Copyright 35
Dépôt légal : troisième trimestre 2026
Imprimé en France