



**HAL**  
open science

## Foucault et la représentation : des Mots et les Choses à la conférence sur Manet

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Foucault et la représentation : des Mots et les Choses à la conférence sur Manet. Séminaire EA "Identité et Subjectivité" : La Représentation, Nov 2019, Caen, France. hal-02471345

**HAL Id: hal-02471345**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02471345>**

Submitted on 8 Feb 2020

**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.

Copyright

## Foucault et la représentation : des Mots et les Choses à la conférence sur Manet.

---

Mercredi 20 novembre 2019

Séminaire annuel de l'EA Identité et Subjectivité sur La Représentation

Les réflexions de Foucault sur *Les Ménines*, qui ouvrent *Les mots et les choses*, sont discutées comme un texte autonome par les historiens de l'art et les théoriciens de l'image. Il fut publié comme tel en 1965 dans le *Mercur de France*, avant d'être inséré dans le livre<sup>1</sup>. La préface ayant déjà introduit la problématique archéologique de l'*a priori* historique, ce premier chapitre consacré aux *Ménines* constitue une seconde introduction. Sur le plan rhétorique, elle est parfaite. Elle illustre élégamment la thèse-phare des *Mots et les choses*: l'homme « en chair et en os<sup>2</sup> » (le sujet et l'objet des sciences humaines), à la sortie de la représentation classique, en passe de disparaître. Les commentateurs des *Mots et les choses* traitent d'ailleurs ce premier chapitre comme tel<sup>3</sup>, sans s'interroger sur les écarts possibles entre les analyses sur Vélasquez et la description de l'*épistémè* classique. Sur le plan argumentatif, cette seconde introduction est une énigme. À quoi sert le tableau de Vélasquez au début des *Mots et les Choses*? Que dit-il de la représentation que le reste de l'ouvrage ne dit pas? Est-il conforme au reste des chapitres sur la représentation classique? Après un bref résumé des caractéristiques de l'*épistémè* classique, on étudiera l'analyse foucauldienne des *Ménines* en se demandant si elle bien correspond aux thèses du chapitre III, et si elle parvient à montrer que le tableau de Vélasquez est une représentation de représentation. On terminera par l'évocation de la conférence de Foucault sur Manet, qui permettra de comprendre l'écart entre l'*épistémè* classique de la représentation, et le concept de représentation induit par l'*épistémè* moderne.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, « Les Suivantes », DE 32, *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 492-506.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses* (désormais MC), Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 26.

<sup>3</sup> Philippe Sabot ne s'attarde par exemple pas beaucoup à l'analyse des *Ménines*, mais traite longuement de l'*épistémè* classique dans *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Puf, 2006.

## 1. L'épistémè de la représentation à l'âge classique : la transparence sans obstacle.

L'archéologie des *Mots et les choses* met au jour les différentes épistémès de l'Occident depuis la Renaissance. Une épistémè est la structure rendant possible un objet de connaissance et un type de discours scientifique. Elle est un *a priori* historique. L'épistémè de la Renaissance est celle de la ressemblance. Celle de l'âge classique correspond à la représentation. L'épistémè moderne commence lorsque l'épaisseur de l'historicité des signes et des choses est interrogée. Dans l'histoire de la philosophie, cela correspond à l'apparition du motif transcendantal. L'homme apparaît pour la première fois comme objet énigmatique, à la fois sujet et objet de sa propre connaissance. Cette épistémè moderne est encore la nôtre, écrit Foucault en 1966, mais elle est en train de se dissoudre. C'est pourquoi nous pouvons commencer à décrire cette épistémè moderne, sans pour autant qu'elle nous apparaisse aussi clairement que celle de la ressemblance et de la représentation.

L'épistémè de la représentation rompt avec celle de la Renaissance, où la connaissance était fonction de la ressemblance, selon les quatre modalités de la convenance, de l'émulation, de l'analogie et de la sympathie<sup>4</sup>. Les choses ne sont pas saisies de l'extérieur par les mots, mais se présentent comme un ensemble de *legenda* à interpréter. Mots et choses sont au même niveau ontologique<sup>5</sup>. L'âge de la représentation commence dès lors que la nappe des choses et celle des mots se séparent. « Le langage se retire du milieu des êtres pour entrer dans son âge de transparence et de neutralité<sup>6</sup>. » Le signe change de fonction : il « cesse d'être une figure du monde ; et il cesse d'être lié à ce qu'il marque par les liens solides et secrets de la ressemblance ou de l'affinité<sup>7</sup>. » Rien n'exemplifie mieux cette épistémè de la représentation que le chapitre V consacré à l'histoire naturelle. À partir d'un trait susceptible d'organiser de manière ordonnée les différences des plantes les unes par rapport aux autres (la forme des

---

<sup>4</sup> Philippe Sabot, *Ressemblances : l'ordre du Même*, in *Le même et l'ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2015. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/enseditions/4267>

<sup>5</sup> « Dans son être brut et historique du XVI<sup>e</sup> siècle, le langage n'est pas un système arbitraire ; il est déposé dans le monde et il en fait partie. » MC, p. 49.

<sup>6</sup> MC, p. 70.

<sup>7</sup> MC, p. 72.

organes sexuels), le tableau botanique de Linné se met en place, représentation artificielle et transparente de l'ordre des choses<sup>8</sup>. Cette représentation est elle-même représentée par les noms scientifiques, qui peuvent, de manière transparente, nous faire voir ce qu'ils nomment<sup>9</sup>.

Dans la philosophie contemporaine, le problème de la représentation se pose en termes d'interface. On peut citer, parmi tant d'autres philosophes contemporains se revendiquant du réalisme, Jocelyn Benoist: « Tout se passe comme si les représentations constituaient, *en général*, une sorte de tampon qui tiendrait les choses à distance de notre esprit<sup>10</sup>. » Jocelyn Benoist vise l'idée de « représentation mentale », bête immonde combattue par la philosophie analytique, et ressuscitée par les sciences cognitives. Chez tous les philosophes contemporains se déclarant réalistes, on trouve le refus de la représentation comme interface. *Les mots et les choses* nous permettent de comprendre que ce concept moderne de représentation-interface correspond en réalité à la dissolution de l'*épistémè* de la représentation. L'âge classique n'a pas pensé la représentation comme une interface transparente. Il n'a pas pensé *du tout* la représentation en tant qu'elle serait nécessairement une interface. Ne peut naître l'idée que la représentation est une interface qu'à partir du moment où elle perd sa transparence, parce qu'on commence à percevoir son épaisseur. Cela est corrélatif d'une perception du sujet comme fondement de la représentation. L'*épistémè* de l'âge classique met en place un dispositif sans sujet de la représentation. Le tableau représentationnel est le signe transparent de l'ordre des choses, où l'ordre et la connexion des signes est l'ordre et la connexion des choses. Mais ce tableau ne se situant pas entre un sujet et un objet, mais étant la répétition transparente de l'ordre des choses, il ne peut à aucun titre être une interface.

La transparence de la représentation repose sur la possibilité de son redoublement, c'est-à-dire de son autoréférentialité. En effet, une représentation serait une interface si elle ne se présentait pas comme une représentation. Selon Kant, nous sombrons dans le dogmatisme justement parce que la représentation phénoménale ne se

---

<sup>8</sup> MC, p. 154.

<sup>9</sup> MC, p. 154.

<sup>10</sup> Jocelyn Benoist, « La représentation », *Éléments de philosophie réaliste*, Paris, Vrin, 2011, p. 18.

présente pas comme une représentation. Elle n'est donc pas transparente, mais on peut l'interpréter comme une interface entre les choses en soi et le sujet. Au contraire, la représentation classique est transparente, selon Foucault, en ce qu'elle se représente toujours elle-même en même temps qu'elle représente le contenu auquel elle renvoie<sup>11</sup>. Il est donc de l'essence du signe de s'indiquer lui-même, et partant d'être à distance de ce à quoi il renvoie. Le signe n'est plus la signature des choses, la marque qui leur est inhérente. Le signe ne peut pas non plus être un concept saisissant son objet. Le signe renvoie effectivement au réel parce qu'il en est distant. Cette distance s'indiquant elle-même est transparente et ne masque pas les choses. On a affaire à un représentationnalisme qui nous est totalement étranger. Ce qui doit être pensé en lui n'est pas l'épaisseur, mais l'écart entre le signe et ce qu'il signifie, écart qui le rend justement transparent et lui permet d'être « réaliste », pour utiliser une étiquette anachronique.

Mais la représentation peut-elle se représenter elle-même ? Cette phrase a-t-elle du sens, ou n'est-elle qu'un slogan vide ? Selon Jocelyn Benoist, l'idée d'une représentation d'elle-même est tout simplement inintelligible.

Quelque chose ne peut pas être à la fois l'original et en avoir un au sens même où il l'est. Il n'est pas bien sûr exclu que cet original soit lui-même de nature représentationnelle : il y a des représentations de représentations. Cela n'ôte rien, cependant à son originalité dans l'ordre propre où celle-ci a un sens. En tant que représentations, les représentations ne sont pas représentées mais *sont tout juste ce qu'elles sont* : des représentations, qui, comme tout autre genre de choses, *peuvent* à leur tour être représentées<sup>12</sup>.

Force est de constater que dans *Les mots et les choses*, cette idée de redoublement de la représentation sur elle-même n'est pas très claire, malgré le talent littéraire de Foucault. Or les *Ménines* sont supposées exemplifier cette représentation redoublée de l'âge classique. De la pertinence de l'analyse foucauldienne du tableau de Vélasquez dépend donc le crédit que l'on peut accorder à son archéologie de l'âge classique, mais surtout la consistance d'un concept de représentation qui ne serait pas

---

<sup>11</sup> MC, p. 79.

<sup>12</sup> Jocelyn Benoist, *Éléments de philosophie réaliste*, op. cit., p. 27.

celui d'une interface. Plus qu'une illustration ou une allégorie, l'analyse des *Ménines* constitue une preuve de l'archéologie de l'âge classique.

## 2. Pour qui les *Ménines* représentent-elles la représentation ?

### a. Une distance sans profondeur

Foucault commence sa description du tableau par un premier centre de gravité possible : le peintre. « Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume<sup>13</sup>. » Le tableau de Vélasquez représente en effet très exactement l'espace qui sépare le regard du peintre et ce qu'il est en train de représenter, dont la représentation sera la toile même qu'il peint. La situation est très différente de celle d'un autoportrait, où la présence présumée d'un miroir rétablit la position du peintre en son lieu naturel. Ici, l'inversion de la position du peintre par rapport au lieu qu'il devrait occuper renverse le creusement de l'espace par la perspective en une libération de volume. Tous les personnages restent à distance respectueuse de nous – et pour cause. Mais le renversement de la place naturelle du peintre transforme la profondeur en une mise à distance des choses sous la forme du tableau que nous voyons. Il ne peut en effet s'agir, au sens strict, de creuser fictivement l'espace, puisque le peintre est devant nous. Il ne s'agit pas non plus de projeter les personnages dans l'espace du spectateur, comme le fera Manet. Cette profondeur jetée « en avant d'elle-même<sup>14</sup> » est la distance sans épaisseur du tableau par rapport à ce qu'il représente, la libération d'un volume qui n'est pas recherche fondamentale d'une profondeur énigmatique<sup>15</sup>.

### b. Une discussion des thèses merleau-pontyennes

Le peintre est suspendu entre le moment où il est un regardant visible et le moment où, peignant, il redevient invisible. Il se situe à la charnière du tableau visible et du tableau invisible. De sorte qu'à double titre, « sa taille sombre, son visage clair sont mitoyens du visible et de l'invisible<sup>16</sup> ». Nous sommes en 1966 (1965 pour la version du *Mercury de France*), le manuscrit préparatoire du *Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty

---

<sup>13</sup> MC, p. 19.

<sup>14</sup> MC, p. 31.

<sup>15</sup> Foucault s'oppose ici à l'idée d'une quête fondamentale et transhistorique de la profondeur, par-delà les formes symboliques. *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1964, p. 90.

<sup>16</sup> MC, p. 19.

a été publié par Claude Lefort en 1964. Foucault commence ici une discussion des thèses de Merleau-Ponty, et notamment son déplacement de la question du sujet vers celle du corps voyant-visible. Le suspens du peintre entre le visible et l'invisible est celui de la chair merleau-pontyenne, où s'expérimente la réversibilité du voyant et du visible<sup>17</sup>. Sa sortie de la « cage virtuelle » derrière la toile invisible est une référence directe à l'image merleau-pontyenne de la naissance comme du passage d'un « visible virtuel » au « visible pour nous et pour soi<sup>18</sup> ». Quant à cette position de charnière entre le visible et l'invisible, c'est très exactement celle que décrit Merleau-Ponty : « j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. Mais cet hiatus [...] n'est pas un vide ontologique, un non-être : il est enjambé par l'être total de mon corps<sup>19</sup> ». Dès le second alinéa du chapitre, Foucault commence donc une discussion des thèses de Merleau-Ponty, qui s'achèvera dans la proposition foucauldienne d'une archéologie de la phénoménologie au chapitre IX<sup>20</sup>. Est déjà présente en creux la thèse foucauldienne selon laquelle Merleau-Ponty, tentant de s'extraire des difficultés d'une *épistémè* moderne qui conditionne le discours phénoménologique, retrouve de manière naïve l'*épistémè* classique, ayant ainsi « une *épistémè* de retard », pour reprendre l'expression de Gérard Lebrun dans son article « Note sur la phénoménologie dans *Les mots et les choses*<sup>21</sup> ».

Mais si l'on se place maintenant du côté de l'*épistémè* classique, que nous montre la figure du peintre ? Précisément qu'entre son regard et son pinceau, il n'y a aucune

---

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 191.

<sup>18</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 32. L'image du développement embryonnaire et de la naissance est également traduite en terme de visibilité et de vision dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>20</sup> Gérard Lebrun a montré, dans sa « Note sur la phénoménologie dans *Les mots et les choses* », que le livre de 1966 pouvait être lu comme une critique en règle de la lecture husserlienne du moment cartésien et du moment kantien dans la *Crise des sciences européennes*. De la même manière, ce premier chapitre des *Mots et les choses* reprend ironiquement, presque méchamment, les termes du *Visible et l'invisible*, mais surtout la seconde partie de *L'Œil et l'esprit*. Plutôt qu'un retour du refoulé phénoménologique dans certaines expressions du premier chapitre des *Mots et les Choses*, je verrais volontiers une singerie stylistique de Merleau-Ponty. Philippe Sabot montre de manière méthodique l'opposition de Foucault à Merleau-Ponty après *Naissance de la clinique* dans « Foucault et Merleau-Ponty : un dialogue impossible ? », *Les Études philosophiques*, 2013/3 (n° 106), p. 317-332.

<sup>21</sup> Gérard Lebrun, « Note sur la phénoménologie », in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil, 1989, p. 46.

place pour un sujet. Il n'est qu'une charnière, à peine un « mince débordement<sup>22</sup> » dans le dispositif de la représentation, ce qui permet à la présence de se répéter et de devenir représentation. Et quand il représente, donc quand il connaît et organise le tableau des signes, il devient invisible pour lui-même et disparaît du tableau. Pour l'instant, il s'agit toujours d'une allégorie, mais elle nous indique la manière dont nous devons comprendre l'analyse foucauldienne : contrairement à une lecture phénoménologique – par exemple celle de Merleau-Ponty à propos du peintre dans le deuxième chapitre de *L'Œil et l'esprit* – l'archéologie du tableau de Vélasquez ne vise pas à nous faire pressentir la présence paradoxale du voyant visible, nouvelle formulation du problème du sujet, c'est-à-dire de l'homme. Il s'agit de nous montrer que ni le peintre ni donc le spectateur n'est, au sens moderne, un sujet. C'est en position d'absent, ou plutôt de simple ourlet de la représentation, que le tableau de Vélasquez nous place.

### *c. L'espace sans lieu du spectateur*

Ce qui justifie que le peintre soit le centre de gravité de l'image, c'est le « sillon neutre du regard qui transperce la toile<sup>23</sup> », et qui nous atteint. Mais aucune dialectique du regard ne s'enclenche entre le peintre et le spectateur, aucune lutte de souveraineté pour l'appropriation de l'image, car nous ne sommes pas les sujets du tableau. « Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même<sup>24</sup>. » Mais dès lors qu'on sort de l'espace représenté, et qu'on passe à l'espace vide devant le tableau, alors c'est le spectateur que semble regarder le peintre. Le regard du peintre délimite un espace où cohabitent deux lieux impossibles, le lieu représenté, et le lieu de la représentation.

Dans un passage du texte du *Mercur de France*, Foucault illustre le paradoxe de la co-appartenance dans la mise en scène de notre myopie concernant la galerie de tableaux inclus dans le tableau.

---

<sup>22</sup> « Mais à suivre le réseau archéologique qui donne ses lois à la pensée classique, on voit bien que la nature humaine se loge dans ce mince débordement de la représentation qui lui permet de se re-présenter (toute la nature humaine est là : juste assez à l'extérieur de la représentation pour qu'elle se présente à nouveau, dans l'espace blanc qui sépare la présence de la représentation et le « re- » de sa répétition. » MC, p. 85.

<sup>23</sup> MC, p. 20.

<sup>24</sup> MC, p. 20.

Nous sommes là pour voir, mais la bonne distance, le point d'où nous pourrions regarder la toile en chantier et celles qui sont déjà peintes, nous est refusé ; car nous ne sommes pas du tableau. Nous lui appartenons, puisqu'il nous peint ; il nous appartient, puisque nous le contemplons. Mais on ne peut pas être dans l'espace qu'on voit ni voir ce que peut voir chaque point de cet espace visible et voyant. Un tableau nous est donné, mais non le tableau du tableau, non les tableaux qui y trouvent leur séjour<sup>25</sup>.

Michel Foucault exclut ainsi toute forme de sujet fictionnel, c'est-à-dire d'un spectateur feignant qu'il est le modèle du peintre et faisant donc partie du tableau. Si nous pouvons croire un instant être le modèle (dans la version définitive, Foucault ne dira plus explicitement que le peintre « nous peint »), c'est aussitôt pour être débouté de cette prétention par les zones de visibilité en droit qui sont pour nous frappées d'interdit.

Mais ne peut-on interpréter les *Ménines* tout à l'inverse de Foucault, en faisant du tableau la monstration de l'inclusion implicite, mais nécessaire, du spectateur dans le tableau ? Le tableau ne montre-t-il pas qu'il requiert un sujet fictionnel ? Selon John Searle, Vélasquez nous montre le fonctionnement de la représentation picturale comme un jeu de simulation, où le spectateur est invité à faire comme s'il croyait qu'il était le modèle du peintre<sup>26</sup>. Conformément à la théorie pragmatiste de la fiction, il ne peut y avoir représentation que si le lecteur, ou en l'espèce le spectateur, se place fictivement au niveau ontologique des êtres de fiction, et donc dans leur espace. On pourrait apporter des arguments historiques en faveur de la thèse searlienne. Marc Fumaroli a souvent évoqué la possibilité d'une influence décisive des exercices spirituels de saint Ignace de Loyola sur notre rapport à l'image et aux fictions. Or en quoi consistent les exercices spirituels de saint Ignace ? Très précisément à nous faire fictivement entrer dans l'espace de la représentation ou du récit comme si nous faisons partie de la scène, comme si nous étions un personnage, comme si nous étions au pied de la Croix, ou comme si pouvions réellement entendre les paroles du Sauveur. Dans cette perspective, j'inclinerais à penser que l'interprétation de Searle, aussi peu historique que l'est celle de Foucault, est peut-être plus proche du sujet fictionnel de l'âge classique.

---

<sup>25</sup> Michel Foucault, « Les Suivantes », *op. cit.*, p. 496.

<sup>26</sup> John Searle, « Las Meninas » and the Paradoxes of Pictorial Representation, *Critical Inquiry*, vol. 6, n°3 (Spring 1980), p. 477-488.

Cette possibilité d'un sujet fictionnel est niée par Michel Foucault :

1. La mise en exergue de l'invisibilité presque oppressante du châssis de la toile, et d'une myopie *all over* dès qu'on quitte le premier plan, soulignerait l'exclusion du spectateur de l'espace du tableau<sup>27</sup>.
2. Contrairement aux *Époux Arnolfini* de Van Eyck, le miroir ne nous montre pas l'arrière de la représentation, mais du « hors champ », pour utiliser un terme cinématographique<sup>28</sup>. Parce qu'il réfléchit ce que tous les personnages regardent, le miroir a la fonction traditionnelle qu'il a dans la peinture du nord, à savoir souligner l'indépendance de l'image par rapport à tout spectateur. Parce qu'il désigne un modèle avec lequel nous ne pouvons pas nous confondre<sup>29</sup>, il nous repositionne cependant en spectateur extérieur. Selon Svetlana Alpers, Foucault discerne ici la réunion paradoxale de deux conceptions du tableau : celle de la représentation albertienne, où le spectateur est extérieur à l'espace représenté, et le regarde comme à travers une fenêtre, et la conception flamande où le spectateur est supposé être dans une image indépendante de lui<sup>30</sup>.

Un « jeu des métamorphoses<sup>31</sup> » s'opère entre le spectateur et le modèle, correspondant à un enjambement des lieux en un espace où le spectateur reste immobile. Comme le peintre est en suspens entre le visible et l'invisible, le spectateur oscille entre visibilité et invisibilité pour celui qui le regarde. À ce point précis, nous quittons l'allégorie pour la description du fonctionnement même de la représentation. Ce jeu des métamorphoses, qui est nécessaire pour qu'ait lieu le tableau, ne correspond pas à un processus de subjectivation, pour utiliser un terme plus tardif de l'œuvre de Foucault. Au contraire, il est une perte d'identité. Face aux *Ménines*, nous faisons l'expérience d'une désobjectivation, et retrouvons le rôle de la nature humaine dont la

---

<sup>27</sup> Cet argument n'est guère convaincant, car il pourrait s'appliquer par exemple à n'importe quel tableau de Leonard usant du *sfumato*.

<sup>28</sup> MC, p. 23-24.

<sup>29</sup> Foucault ne commet donc pas d'anachronisme sur ce point.

<sup>30</sup> Ce que les historiens de l'art ne pouvaient voir, tant que leurs outils étaient ceux de l'iconographie, ou qu'ils restreignaient la problème posé par le tableau comme étant celui de l'intrigue (ce qui correspond à une conception exclusivement albertienne de l'image picturale). Svetlana Alpers, « Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas », *Representations*, n° 1 (Feb., 1983), p. 30-42.

<sup>31</sup> MC, p. 21.

fine pointe est l'imagination. Commence donc à se poser la question du statut du regard mis en scène par Foucault, et ce qu'il est supposé démontrer.

#### **d. Qui regarde les *Ménines* au premier chapitre des Mots et les choses ?**

Dans son « Éloge paradoxal de Michel Foucault », Daniel Arasse souligne le caractère anachronique de l'analyse foucauldienne, qui manque de familiarité historique avec l'époque de Vélasquez.

Il est inconcevable que le tableau ait pu être pensé comme Michel Foucault l'écrit, ou produit avec une telle pensée au moment où il a été peint par Vélasquez. [...] Ce tableau a été peint à la demande du roi d'Espagne, et destiné à son bureau privé. [...] Foucault [...] a démocratisé les *Ménines*. Il a regardé *Les Ménines* telles qu'elles sont accrochées dans un musée<sup>32</sup>.

Daniel Arasse défend pourtant la lecture de Michel Foucault pour deux raisons :

1. l'anachronisme des peintres eux-mêmes regardant les tableaux de leurs prédécesseurs est un moteur de l'histoire de l'art,
2. il existe une pensée « par figures » qui ne se réduit pas aux discursivités qui lui sont contemporaines. Par conséquent, l'image est elle-même anachronique par rapport à son propre temps<sup>33</sup>.

Peu importe, selon Daniel Arasse, que Foucault se soit montré anachronique par rapport au contexte historique du tableau, puisque l'image est toujours intrinsèquement anachronique en tant qu'elle n'est pas discursive. Mais pour Foucault, rien n'échappe à l'*épistémè*, et l'image doit elle-même faire l'objet d'une archéologie de ses pratiques discursives<sup>34</sup>. Il faut donc mettre au clair le statut du texte : il ne peut pas s'agir de regarder et d'analyser le tableau comme les contemporains de Vélasquez, puisque l'archéologue n'échappe pas à sa propre *épistémè*. Si l'anachronisme foucauldien est une question pertinente pour l'historien de l'art, elle n'a aucun sens pour l'archéologue. *Les Ménines* ne peuvent être la représentation de la représentation classique qu'aux yeux de l'archéologue. Aussi *Les Ménines* figurent-elles deux fois, de deux manières très

---

<sup>32</sup> Daniel Arasse, « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* », *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 154-155.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>34</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 253.

différentes dans *Les Mots et les choses*: lorsqu'elles réapparaissent au chapitre IX<sup>35</sup>, c'est pour montrer la place du sujet moderne qu'assignait le tableau sans pour autant que le tableau n'ait été conçu ou perçu de cette façon. À aucun titre le tableau ne fait figure d'impensé transcendantal de l'âge classique. Selon l'*épistémè* qui dirige son analyse, ou bien la place du roi est occupée fermement par le sujet souverain de la représentation, ou bien la place du roi est le lieu des métamorphoses de l'imagination. Dans les deux cas, le tableau dont nous voyons le châssis est invisible en soi (on ne peut pas même le deviner), mais pour des raisons différentes.

1. Pour le sujet moderne, cette toile est d'autant plus invisible qu'il ne sait pas qui il est, tout en étant certain que c'est bien lui qui est peint. Toute la représentation est pour lui, et cette souveraineté transforme la représentation en interface trouble, car celui pour qui est toute la représentation a une épaisseur et une opacité énigmatique.
2. La toile est essentiellement invisible pour le spectateur de l'âge classique en ce que l'objet qu'elle représente est trouble, en métamorphose perpétuelle. Mais il suffirait que la différence entre les identités devienne nette pour que la représentation apparaisse, parfaitement transparente même si nous restions du côté du châssis. Donc paradoxalement, ce châssis rendant la toile invisible n'est pas opaque à jamais, tandis que retournée, elle demeurerait énigmatique dans l'*épistémè* moderne, puisque le sujet moderne est énigmatique pour lui-même.

Cela signifie-t-il que le premier chapitre des *Mots et les choses* nous ferait retrouver miraculeusement le plan de l'*épistémè* de l'âge classique? Il semble que l'image, en tant qu'elle est mise en acte d'une *épistémè*, nous permette un rapprochement que l'étude des plans discursifs en eux-mêmes n'autorise pas. Toutefois, l'idée d'une perte d'identité<sup>36</sup> n'a de sens que pour celui qui se vit encore, même malgré lui, comme un sujet moderne. La difficulté du texte, qui se poursuit jusqu'à la fin du chapitre, réside dans cet écart épistémique dont l'archéologue ne peut s'extraire.

---

<sup>35</sup> MC, p. 323.

<sup>36</sup> « Parce que nous ne voyons que cet envers, nous ne savons qui nous sommes », PC, p. 21.

### e. Que « dit » le miroir ?

Ce n'est qu'au bout de longues pages de commentaire que nous croisons le miroir<sup>37</sup>, qui contrairement aux miroirs traditionnels de la peinture du nord « ne dit rien de ce qui a été déjà dit<sup>38</sup>. » Le terme de « dicible » apparaît pour la première fois dans tout le chapitre.

À propos de l'épistémè classique, Foucault soutient que le tableau des connaissances est l'articulation des êtres et de signes transparents, lesquels ne sont pas nécessairement des mots. Mais il souligne également au terme du chapitre sur « La prose du monde » que l'âge classique commence avec la séparation de la nappe des choses et de la nappe des mots. Par ailleurs, dans le texte qu'il consacre à l'iconologie panofskyenne, Foucault souligne l'intérêt de chercher l'articulation du visible et du dicible<sup>39</sup>. Quel est donc ce dicible qui apparaît dans le fond du tableau de Vélasquez ?

Apparemment, rien ne justifie l'apparition du dicible dans le visible. Contrairement à ce que proposera Louis Marin par exemple dans « L'Annonciation Toscane<sup>40</sup> », puis son disciple Daniel Arasse dans *L'Annonciation italienne*<sup>41</sup>, il ne s'agit pas de penser la perspective comme articulation du visible et du verbe. Louis Marin par exemple tente de découvrir dans l'image une structure qui serait celle d'un énoncé, de sorte que, sans être réductible au dicible, il faut toujours penser le visible en lien avec un dicible partageant sa structure. En ce sens, l'analyse foucauldienne des *Ménines* n'est pas structuraliste. Mais à quel titre le miroir transformerait-il le visible en dicible ? Si l'on adopte une lecture « albertienne » du tableau, consistant à chercher à reconstituer

---

<sup>37</sup> À l'inverse, commençant par la princesse, John Searle fait apparaître très tardivement l'autoportrait du peintre dans sa description.

<sup>38</sup> MC, p. 23.

<sup>39</sup> Michel Foucault écrivait en 1967 : « Panofsky lève le privilège du discours. Non pour revendiquer l'autonomie de l'univers plastique, mais pour décrire la complexité de leurs rapports : entrecroisement, isomorphisme, transformation, traduction, bref, tout ce feston du *visible* et du *dicible* qui caractérise une culture en un moment de son histoire. » « Les mots et les images », DE 51, *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 649. Dans sa thèse *Michel Foucault et les images* (sous la dir. de Jean-Philippe Antoine, soutenue à Paris VIII le 16/10/2017), Ilaria Fornacciari retrace, au chapitre 3, le contexte de réception des thèses panofskyennes (leur lecture par Merleau-Ponty et leur discussion par Pierre Francastel), dans lequel s'inscrit le projet foucauldien d'une archéologie des images. Cette thèse résume et transcrit certains documents inédits de Foucault relatifs à sa série de cours sur le Quattrocento à Tunis en 1968.

<sup>40</sup> Louis Marin, « Annonciations toscanes » in *Opacité de la peinture* [1989], Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

<sup>41</sup> Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de la perspective* [1999], Paris, Hazan, 2010 (2<sup>e</sup> édition).

l'intrigue de l'action qui est représentée, un tel passage du visible au dicible ne serait pas absurde : deux personnages se penchent pour dire quelque chose, la servante vers la princesse, et la femme habillée comme une religieuse vers son voisin de gauche. Il se passe quelque chose, les souverains font irruption, et cet événement dans l'intrigue générale est raconté ou commenté d'une manière ou d'une autre. Mais justement – c'est sur ce point que Svetlana Alpers prend le parti de Michel Foucault – le tableau de Vélasquez met en défaut cette reconstruction de la représentation picturale, qui aplatit le jeu du tableau entre deux régimes de la représentation. Une autre explication consisterait à dire que le redoublement du miroir évoque le redoublement des choses par les mots dans l'*épistémè* classique, mais alors l'apparition du dicible ne serait qu'allégorique. En outre, Foucault cherche précisément à montrer que le miroir des *Ménines* n'a pas la simple fonction de redoublement du miroir traditionnel.

Deux réponses non exclusives sont apportées au chapitre IX :

1. C'est lorsque l'on cherche à décrire le miroir que le discours se trouve soudain en porte-à-faux avec l'image. Le discours discerne une lacune (celle du sujet de la représentation) inexistante sur le plan de l'image<sup>42</sup>. C'est au moment de la description du miroir que l'écart épistémique entre ce qui est décrit (le tableau) et l'archéologue est le plus fort. C'est dans cet écart qu'il faut se situer pour saisir à la fois l'*épistémè* de la représentation, mais également apercevoir indirectement, et comme de biais, l'*épistémè* moderne dans laquelle nous sommes encore pris.
2. Ce lieu vide impérieusement désigné par le tableau, dans lequel nous discernons anachroniquement un impensé subjectif, l'*épistémè* classique y voyait le « pouvoir du discours <sup>43</sup> ». Dans la représentation classique, l'espace aux lieux impossibles désigné par le tableau ne réunit pas les divers *sujets* de la représentation, mais la nature représentée et la nature humaine capable de représenter. La nature humaine n'est pas une sous-partie paradoxale de la nature (ce qui signifie qu'il n'y a pas d'humanisme classique au sens philosophique du

---

<sup>42</sup> « Encore ce manque n'est-il pas une lacune, sauf pour le discours qui laborieusement décompose le tableau », MC, p. 319.

<sup>43</sup> MC, p. 321.

terme<sup>44</sup>), mais un lieu fonctionnel du savoir. La nature fournit la juxtaposition des différences sur une nappe de ressemblance (juxtaposition des différences et nappe de ressemblances étant au fond la même chose). La nature humaine, c'est-à-dire essentiellement le pouvoir de l'imagination, discerne les identités et ordonne les différences (ce qui, à nouveau, est la même chose). Mais la nature humaine ne s'exerce pas directement sur la nature (cela, c'est la question moderne de l'homme qui n'est pas un empire dans un empire et pourtant semble bien un empire en ce qu'il peut se connaître comme n'étant pas un empire dans un empire). Au contraire, à l'âge classique, la relation de la nature et de la nature humaine est médiatisée par le tableau, qui a la continuité de la nature et l'ordonnement des signes suscités par l'imagination. Le tableau n'est pas le résultat de l'action de l'une sur l'autre, mais est un élément du fonctionnement représentatif. Dans la perspective fonctionnaliste qu'adopte Foucault, il est aussi absurde de dire que la représentation classique est le résultat de l'action de la nature humaine sur la nature, que de dire que l'automobile est le résultat de l'action de l'automobiliste sur l'autoroute. Dans un monde où l'automobile aura disparu, les fonctions automobiliste et autoroute n'auront plus lieu d'être. La fonction automobiliste n'est exercée que par un individu qui entre dans le dispositif automobile, lequel le met en relation avec un chemin goudronné exerçant dès lors la fonction d'autoroute. La conduite automobile, expérience paradoxale d'une grisante liberté alors que le chemin est totalement balisé, est le résultat de la médiatisation, par le dispositif de l'automobile, de la nappe goudronnée continue, et des nécessaires petits coups de volants que l'automobiliste doit donner. Le dispositif de l'automobile désigne une fonction automobiliste et une fonction autoroute qui ne préexistent pas au dispositif, et donc en ce sens, il assigne l'individu au statut d'automobiliste, et le chemin goudronné au statut d'autoroute. Ainsi naît le citoyen automobiliste. Le terme de dispositif n'apparaît qu'en 1975 dans *Surveiller et punir*, mais il éclaire l'analyse fonctionnaliste de la représentation dans *Les mots et les choses*, l'épistémè étant

---

<sup>44</sup> « L'humanisme de la Renaissance, le rationalisme des classiques ont bien pu donner une place privilégiée aux humains dans l'ordre du monde, ils n'ont pas pu penser l'homme. » MC, p. 329.

le dispositif considéré dans sa dimension discursive. Quel est l'équivalent de l'expérience de la conduite? C'est le pouvoir du discours, comme capacité tabulaire. Le discours est *stricto sensu* le redoublement du tableau de la pensée<sup>45</sup>, mais plus fondamentalement, il est la capacité à discriminer, caractériser et ordonner et réordonner les différences, ce qui s'appelle nommer<sup>46</sup>.

L'introduction du dicible au moment de la description du miroir n'est donc pas seulement allégorique. Le miroir indique la relation indirecte de la nature et de la nature humaine, chacune dans un lieu fonctionnel impossible (il y a le modèle d'une part, et le spectateur d'autre part, chacun dans son lieu). Le tableau de Vélasquez juxtapose ces lieux impossibles dans l'espace géométrique ambigu du « devant » du tableau, exemplifiant ainsi le dispositif de la représentation qui médiatise nature et nature humaine. L'exercice de ce dispositif, c'est le pouvoir de nommer. En montrant la place de l'imagination dans le dispositif de la représentation, le miroir présente le tableau comme étant le résultat de ce pouvoir fondamental du discours, et invite au redoublement du tableau par un discours au sens strict.

#### **f. Représentation de représentation, représentation de la représentation classique, et représentation de la représentation**

Il faut donc distinguer trois significations de la thèse selon laquelle les *Ménines* seraient la représentation de la représentation.

1. Une première signification où le tableau serait tout simplement une méta-image<sup>47</sup>, une image réfléchissant sa condition d'image en représentant un acte de représentation. Dans ce cas, on n'a pas affaire à un sens fort de représentation de représentation, puisque ce n'est pas au même titre que l'image est représentation et qu'elle représente un processus de représentation. Bref, elle n'est pas l'image d'elle-même.

---

<sup>45</sup> MC, p. 320.

<sup>46</sup> MC, p. 320-321.

<sup>47</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago & Londres, The university of Chicago press, 1994, p. 60-64.

2. Une seconde signification où le tableau représente le dispositif de la représentation classique. Cette représentation de la représentation classique n'apparaît que pour l'archéologue, puisque nul ne peut s'extraire de sa propre *épistémè*, et la saisir de l'extérieur<sup>48</sup>. Le contresens que nous faisons en y décelant la place du sujet moderne – la place de l'homme – permet de mesurer l'écart entre l'*épistémè* classique et l'*épistémè* moderne. À nouveau, nous n'avons pas affaire à une représentation d'elle-même au sens fort. Pour reprendre l'exemple de Jocelyn Benoist dans sa critique implicite de Foucault, représenter le dispositif télévisuel, en tant qu'il a pour visée la représentation, ce n'est pas produire une représentation de représentation<sup>49</sup>.
3. Que serait une représentation d'elle-même ? Nécessairement une représentation qui se présenterait comme une représentation, mais dont on ne saurait pas de quoi elle est représentation. Et c'est très exactement la situation des *Ménines*, dont on ne sait s'il s'agit d'un portrait de l'infante ou du couple royal, un portrait de famille, un autoportrait, une allégorie du pouvoir royal ou du statut du peintre. Si le couple royal était représenté dans le tableau, nous n'aurions affaire qu'à une méta-image. Si le peintre ou le spectateur était représenté devant une fenêtre ou immergé dans l'image, nous aurions affaire à la représentation du dispositif historique de l'image (qui n'est au fond qu'une autre sorte de méta-image). Mais cette représentation, en tant que représentation, éliderait ses propres conditions invisibles de visibilité, et ce ne serait donc pas au même sens qu'elle serait une représentation et prendrait pour objet une représentation ou le dispositif de la représentation. Le tableau de Vélasquez s'indique comme tableau, en indiquant artificiellement son propre invisible, ce que ne fait pas une simple méta-image. Indiquant son propre invisible comme invisible, on ne sait pas de quoi cette représentation est la représentation. Elle est la représentation d'elle-même, cette représentation n'ayant pas de modèle. Et c'est pourquoi elle est représentation de la représentation, « pure représentation<sup>50</sup> ». Dans la

---

<sup>48</sup> « Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. » MC, p. 31.

<sup>49</sup> Jocelyn Benoist, *Éléments de philosophie réaliste*, op. cit., p. 27.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

*Critique de la faculté de juger*, la « pure représentation » renvoie à la représentation dans sa formalité, considérée seulement en tant qu'elle est pour une subjectivité singulière, mais formelle. Le tableau de Vélasquez est « pure représentation », en ce qu'il n'est la représentation de rien d'autre que lui-même, et lui-même n'ayant pas d'objet. Et c'est ce qui permet à cette pure représentation d'être transparente – elle se présente comme représentation et montrant la représentation dans sa réalité – tout en étant indépendante de tout sujet pour qui elle serait destinée.

### 3. La représentation comme interface : la conférence sur Manet de 1971

Dans sa conférence à Tunis de 1971<sup>51</sup>, Foucault propose une analyse d'*Un bar aux Folies-Bergère* de Manet symétrique de celle des *Ménines*. Alors que le tableau de Vélasquez fait concorder spatialement (mais non localement) tous les regards, ainsi que la position du modèle et du regardant, rien n'est centralisé dans *Un bar aux Folies-Bergère*. Le reflet du miroir – qui semble pourtant redoubler ce que nous voyons – est incohérent avec ce qu'il devrait refléter. Alors que le miroir de Vélasquez montre l'invisible du tableau, le miroir de Manet est déformant, de sorte que le visible redoublé n'est pas reconnaissable, et que l'invisible révélé est sujet à caution. Foucault hésite cependant devant l'absurdité apparente consistant à dire que la peinture de Manet n'est pas représentative. « Manet n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez Manet est représentatif, mais il a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile, il était donc en train d'inventer [...] le tableau-objet, la peinture-objet<sup>52</sup> ». Un tableau-objet n'est plus une représentation transparente, mais une représentation devenue interface. Dans sa conférence, Foucault montre les procédés d'opacification de Manet, jouant sur la matérialité du tableau :

- i. Le soulignement, par un jeu de regards *recto verso*, de l'envers réel du tableau que l'on regarde – ce qui est très différent d'une représentation d'un châssis de toile<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, suivi de *Michel Foucault, un regard*, éd. sous la direction de Maryvonne Saison, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2004.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

2. La conformation de l'espace représenté à la bi-dimensionnalité de l'image, en clôturant le creusement de la perspective classique<sup>54</sup>, et en mettant en abyme la trame de la toile<sup>55</sup>.
3. La projection des personnages vers le devant réel du tableau, celui-ci étant redevenu plan<sup>56</sup>.
4. L'arrivée de la lumière en face des personnages, depuis l'espace réel devant le tableau<sup>57</sup>.

*Un bar aux Folies-Bergère* use des trois derniers procédés. Si Foucault hésite sur le terme de représentation, c'est qu'il semble prisonnier du vocable de sa propre archéologie de l'âge classique. Ce qu'il commençait à penser dans la conférence sur Manet, c'est une archéologie de la représentation moderne comme interface. Et celui pour qui il y a cette représentation, c'est bien le sujet moderne qui est une énigme pour lui-même. Ce spectateur obligé de se déplacer devant le tableau, et dont l'oscillation incessante ne lui permet jamais de trouver sa place, est le symétrique de sa métamorphose immobile devant *Les Ménines*. Le spectateur mobile de Manet est toujours lui-même, mais il est tantôt le sujet pour qui il y a représentation, tantôt objet de la représentation. Est-il bien sérieux de faire d'un tel spectateur le fondement de la représentation ? Manet se montre aussi méchant pour ce spectateur mobile que Foucault l'est pour le concept de sujet. Le spectateur, comme le sujet, ne sont que des fonctions, apparaissant non pas sur les ruines de la représentation, mais sur son opacification – et c'est sur ce point que la conférence sur Manet nuance les thèses des *Mots et les choses*. *Un bar aux Folies-Bergère* pourrait-il être la représentation de la représentation moderne ? Oui, mais en un sens allégorique. Il n'est pas une méta-image, mais plutôt une image paradoxale aux éléments impossibles. Il ne présente pas le dispositif de la représentation moderne, mais fait plutôt dysfonctionner celui de la représentation classique, produisant un nouveau concept de représentation : celui de la

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 38-40.

représentation-interface. Quant au spectateur mobile, il est l'allégorie de l'idée confuse de sujet plutôt que son positionnement dans l'espace.

À quoi servent *Les Ménines* au seuil des *Mots et les choses* ? Au-delà de l'élégance rhétorique, qui tient évidemment un grand rôle, il s'agit de prouver la consistance de l'idée de représentation de représentation, que présuppose toute la description de l'*épistémè* de l'âge classique, et la possibilité de concevoir la représentation comme transparente. Que dit le tableau de Vélasquez que ne disent pas les chapitres sur la représentation classique ? Que le pouvoir du discours n'est pas le pouvoir du langage mais la capacité de caractériser par signe, ce qui justifie le passage du visible au dicible. Le visible n'est pas réduit au dicible, mais il y a représentation transparente du visible par le dicible en ce que tous deux sont des signes. Ces analyses sont-elles conformes au reste des chapitres sur la représentation classique ? Oui, à la condition qu'on se souvienne que celui qui analyse n'est pas un locuteur anhistorique ou transhistorique, mais un locuteur ancré dans sa propre *épistémè*. Sans présumer de ce qu'aurait été une archéologie foucauldienne des images, il semble que le philosophe accordait implicitement à l'image la possibilité de nous rapprocher d'une *épistémè* qui n'est pas la nôtre.

Maud Pouradier  
Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 Caen, France