



2007-2008

Université Paris X Nanterre
Service d'enseignement À distance
Bâtiment E - 2ème étage
200, Avenue de la République
92001 NANTERRE CEDEX

Envoi du 15-10-2007

Nombre de pages : 79

Matière : PHILOSOPHIE L3
E.C. : LLPHI625

Esthétique et philosophie de l'art a2
Mme PERRET Catherine
Cours complet

1 devoir :

- Devoir facultatif n° 1 à remettre le 15/01/2008 - Sujet p. 2 du photocopié.

Nom et adresse du correcteur :

PERRET Catherine
30, rue des Dames
75017 Paris

Rappels :

- L'étiquette figurant sur votre enveloppe d'expédition mentionne uniquement les E.C. qui font l'objet d'un envoi. Merci de vérifier que ces E.C. correspondent bien à ceux notés sur votre formulaire d'inscription pédagogique. Si tel n'était pas le cas, merci de nous en informer dans les plus brefs délais.
- Devoirs : Pour être corrigés, vos devoirs doivent impérativement être en conformité avec les instructions de la note concernant les devoirs : format des copies, délais d'envoi, transmission directe à l'enseignant correcteur. Les devoirs sont à renvoyer en pli ordinaire (les plis recommandés ou insuffisamment affranchis ne seront pas retirés auprès des bureaux de poste).

Sujet de devoir :

Le tableau comme dispositif de connaissance.

Catherine PERRET
LLPHI625

**APPROCHES ESTHETIQUES DU TABLEAU DE LA
RENAISSANCE AUX PREMIERES ABSTRACTIONS**

Bibliographie

Alberti : De la peinture, éditions Macula
Jürgis Baltrusaitis : Anamorphoses, Gallimard, Tel
Charles Baudelaire, critique d'art : éditions Folio/Gallimard
Diderot : Œuvres esthétiques, éditions Garnier
Michael Fried : La place du spectateur, éditions Gallimard
C.D Friedrich, C ; Carus : Ecrits, éditions Klincksieck
Michel Foucault : Les mots et les choses, éditions Gallimard, Tel
Emmanuel Kant : Critique du Jugement, Folio/Gallimard
Jacques Lacan : Ecrits, éditions du Seuil
Jacques Lacan : Les complexes familiaux, éditions Navarin
Ovide : Les Métamorphoses, éditions Folio/Gallimard
Jean-Louis Schefer : Chardin, éditions POL
Victor Stoichita : L'instauration du tableau, éditions Droz

Les tableaux qui seront commentés dans le cours et qui doivent être connus précisément des étudiants seront cités dans le cours. Une visite (au moins) au Louvre s'impose naturellement et tout particulièrement dans les sections : peintures espagnoles et flamandes du 17^{ème} siècle et Peintures françaises du 18^{ème} siècle. Des catalogues des artistes cités sont disponibles à la BPI du Centre Georges Pompidou.

PLAN DU COURS

INTRODUCTION : QUELQUES DEFINITIONS PRELIMINAIRES

CHAPITRE UN Les Ménines de Vélazquez (1) : Le paradigme classique

A- Le tableau et le miroir

B- L'âge de la Représentation (Michel Foucault)

C- Le tableau est un signe

CHAPITRE DEUX Les Ménines (2) : L'invention du sujet

A- Le mythe de Narcisse

B- Le stade du miroir (Jacques Lacan)

C- La signification politique des Ménines

CHAPITRE TROIS La naissance du spectateur dans l'esthétique de Diderot

A-La question de l'unité du tableau

B-Unité dramatique et unité pastorale

CONCLUSION

INTRODUCTION : QUELQUES DEFINITIONS PRELIMINAIRES

Notre cours s'intéresse à la définition du tableau. Qu'est-ce qu'un tableau ? ou plutôt car il est manifeste que l'histoire nous présente une variété de tableaux : y-a-t-il au-delà de cette variété quelque chose que l'on puisse définir comme la forme-tableau, forme dont les écrans de nos ordinateurs seraient les descendants directs comme d'ailleurs avant eux l'écran de cinéma ? Ou encore, car il n'est pas certain que le tableau soit une forme, autrement dit se ramène à l'image encadrée : y a-t-il au-delà de cette variété quelque chose comme une construction du regard dont les manifestations historiques diverses seraient autant de formulations ? Et, si tel est le cas, si le tableau est une fonction ou un opérateur avant d'être un objet, qu'en est-il de cette fonction, comment a-t-elle été interprétée ? Ce que nous pourrions encore dire ainsi : que fait le tableau, sinon, comme les usages modernes nous ont appris à le croire, décorer nos murs et orner nos musées ?. Ce cours suppose donc que loin d'être un ornement futile, le tableau est, au cœur de la tradition occidentale, un outil au service d'une fonction indispensable : celle d'assurer entre Dieu et la créature, « faite à son image » ce que nous nommerons pour l'instant la place d'un sujet, d'un sujet perpétuellement en quête de son image.

Les premières définitions que nous connaissons de l'objet-tableau sont récentes, si l'on compte l'ancienneté relative de son apparition comme tel et par opposition à l'icône (vers le XII^{ème} siècle). Ainsi dans le dictionnaire de Furetière (1690), on trouve cette description :

« Tableau : Image ou représentation de quelque chose faite par un peintre avec son pinceau et ses couleurs. Les tableaux peints sur toile sont plus commode pour le transport... Les tableaux embordurés paraissent plus que les autres. La plus belle des curiosités est celle des tableaux. »

Et toujours à la même époque, en 1694, dans le dictionnaire de l'Académie Française, cette autre présentation :

« Tableau : ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre ou sur de la toile. On appelle tableaux de chevalet de moyens tableaux qui se mettent dans les manteaux de cheminées, les dessus de portes ou les panneaux de lambris, ou sur des tapisseries contre les murs. Les grands servent dans l'église, dans les salons et les galeries, et les petits se disposent avec symétrie dans les chambres et cabinets des curieux.

Tableau en architecture se dit des cosses (*coosu*), des ouvertures de portes, fenestrages et croisées, de l'épaisseur de la muraille ouverte pour donner du jour, ou l'entrée dans la chambre.

On appelle tableau, dans la base d'une porte ou d'une fenêtre, la partie de l'épaisseur du mur qui paroist au dehors depuis la seuillure et qui est d'ordinaire d'équerre avec le parement. »

On notera le lien établi entre tableau et curiosité par les deux définitions, ce qui souligne que le tableau à la fin du 17^{ème} siècle est encore un sujet d'étonnement, et présenté dans les cabinets de curiosités avec d'autres objets comme les coquillages, les embryons d'animaux et d'hommes, les monnaies anciennes, les premiers documents ethnographiques, les parchemins, les pierres gravées etc...Le tableau n'est pas seulement un objet, c'est une « merveille » que les spectateurs considèrent à la manière dont au dix-neuvième siècle l'on reçut les premières photographies ou les premières images mouvantes : comme des spectacles magiques.

Le champ lexical de l'architecture ainsi que le terme de « table » est également important. Car l'équivalence entre le tableau et la fenêtre est à l'origine de sa définition première, qui date de quelques décennies antérieures, lorsqu'avant de s'intéresser à l'objet-tableau, on se préoccupe de l'instrument qu'a été le tableau dans l'invention de la perspective. Le terme de tableau apparaît alors pour nommer le concept de l'opération de projection en quoi consiste l'art de la perspective. On trouve ainsi chez Abraham Bosse, auteur de *La manière universelle de M. Desargues de pratiquer la perspective* la définition suivante : “ La surface plate qu'on entend qui traverse le rayonnement de la vue est nommée par quelques uns la transparence, par d'autre le verre, la section, et par d'autres d'un autre nom. Et M. Desargues le nomme le tableau... ainsi quand il s'agit de considérer ce que c'est que le pourtraict de quelque sujet, on peut concevoir comme une table de verre, mince, plate, unie et transparente au droit de laquelle on imagine que l'œil void le sujet... Or cette même table et le tableau dans lequel est fait le pourtraict d'un sujet sont évidemment une mesme chose l'une que l'autre. ”(je garde l'orthographe originale)

« On peut concevoir comme » : la formule est éloquente. Pour celui qui pratique la perspective, autrement dit la projection d'un objet tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle, il s'agit de faire comme si nous voyions ce que nous voyons au travers d'une surface transparente que l'on imagine donc en verre (d'où son rapport avec la fenêtre) et que pour cette raison on appellera une « table » ou indifféremment un « tableau ». Ce tableau, autrement dit le tableau sur lequel je vois le sujet est donc d'abord cette surface de projection spéculative, qui n'existe que comme hypothèse de construction de la vision perspective. Cette surface est le plan de projection de l'objet. C'est la fameuse fenêtre par laquelle les tableaux sont sensés nous faire voir le monde et que matérialisera au début du 20^{ème} siècle le célèbre Grand Verre de Marcel Duchamp ou que Magritte figurera ironiquement dans ses paysages.

Cette table de verre « dite transparence ou section » est une construction géométrique. Le tableau désigne d'abord une abstraction que le tableau-objet à la fois incarne, matérialise et obture ou dissimule : on ne verra bientôt plus que l'objet-support, et on oubliera la construction géométrique, semblable à une grille, que la peinture abstraite du vingtième siècle fera également revenir à la surface de la toile (Malevitch, Mondrian, Newmann, etc...).

Mais quel est cet œil qui voit au travers de cette surface transparente et qui fait partie intégrante de l'appareillage perspectif ? Ce n'est pas davantage l'œil réel, celui qui n'est pas séparable de son autre, l'œil de la vision empirique, que le tableau n'est la toile tendue sur le châssis. C'est un œil cyclopéen, aussi étroit qu'une aiguille ou qu'une pointe de compas et il est décrit par Alberti dans son ouvrage sur la peinture, le *De Pittura* (p.83)

« Imaginons seulement ces rayons comme un faisceau de fils tendus et d'une grande finesse, réunis en une tête très pointue, qui pénètre à l'intérieur de l'œil, siège du sens de la vue ; là, tous ces rayons ne forment plus alors qu'un seul tronc d'où certains, tirés en droite ligne comme des baguettes, sortent et vont toucher la surface qui est en face d'eux. »

Alberti procède ainsi à une sorte de vissage de l'œil voyant et du sujet vu à ce point de section qu'est la table de verre. Le corps voyant avec ses deux yeux et les corps visibles dans leur phénoménalité sont niés au profit d'une opération de stricte projection géométrique dont le tableau comme table transparente est la contrepartie.

Avec le tableau nous croyions avoir affaire à un objet mais nous découvrons ainsi en remontant à la construction du concept dans l'histoire de la peinture qu'il s'agit d'un appareil à voir et à construire la vision : à rendre le monde représentable. Cet appareil, cette prothèse installe d'emblée une coupure entre l'ordre empirique des choses et l'ordre conceptuel de la représentation. Notons immédiatement que cette coupure opérée par le tableau peint est cependant

invisible comme la table transparente elle-même l'est. Et c'est cette invisibilité de la coupure, la transparence de la surface ou du plan de projection qui fait toute l'énigme du tableau. Même s'il est généralement perçu et abordé en termes de ressemblance et de figurativité, le tableau pose d'abord la question de l'abstraction de la vision.

Cet art de la perspective est dit merveilleux : c'est qu'il peut être utilisé soit pour produire une seule projection à partir d'un seul point de vue soit au contraire pour multiplier les perspectives sur une même surface de telle sorte que suivant le point de vue où l'on se place on obtiendra plusieurs visions différentes. Et dès le début, la perspective est utilisée simultanément pour produire de la ressemblance et pour produire des monstres c'est-à-dire soit des tableaux qui ne deviennent visibles que lorsqu'ils sont reprojétés dans un miroir soit des tableaux qui délivrent une vision nouvelle au fur et à mesure que l'on se déplace devant eux. Les ambassadeurs d'Holbein en sont probablement l'exemple le plus fameux.

Autant dire que le dispositif abstrait du tableau est utilisé aussitôt comme un opérateur et de ressemblance et de fiction et que c'est dans le jeu entre les deux et dans leur interchangeabilité que se construira son histoire. Mais pour cela il lui faut non seulement un perspecteur ou un magicien, mais un spectateur. Là encore c'est le tableau qui dans le jeu entre fiction et ressemblance construit ce spectateur. Cette construction historique du spectateur et sa signification sera l'objet principal de ce cours. Et nous analyserons le passage d'une problématique de la représentation à une problématique de l'exposition, autrement dit d'une problématique dans laquelle le tableau est le signe du monde et de tout ce qui en fait partie, dont le spectateur, à une problématique dans laquelle le tableau n'est plus qu'un objet qui tente d'être présent pour le spectateur et qui pour cela doit donner à ce spectateur le sentiment que lui-

même, le tableau, est présent au monde. Le tableau s'expose : il se met hors de lui, il s'adresse, et en appelle au spectateur. Comment se fait la transition entre ces deux régimes du tableau des débuts du classicisme aux débuts de l'art romantique ? : tel sera le fil rouge qui courra entre les pages qui suivent.

CHAPITRE UN

LES MENINES DE VELAZQUEZ (1) OU LE PARADIGME CLASSIQUE

A- Le tableau et le miroir

Les remarques qui précèdent conduisent la présentation progressive que nous allons faire de ce grand théorème de la fiction classique que sont Les Ménines de Vélazquez. Ce tableau, actuellement exposé au Musée du Prado à Madrid, doit être regardé tout au long de ce déchiffrement de manière à pouvoir en saisir la structure complexe et énigmatique.

Mais il faut rappeler en quelques mots qui était Vélazquez, né en 1599 et mort en 1660, ce qui en fait le contemporain de René Descartes. On pourra se référer pour approfondir la vie du peintre et son impact à l'excellent ouvrage de Jonathan Brown : Vélazquez (Fayard) ou pour une analyse plus littéraire à l'ouvrage de Ortega y Gasset : Vélazquez y Goya (éditions Klincksieck). Nous nous contenterons pour les besoins de ce cours de présenter les enjeux de ce tableau créé en 1656 dans la carrière de Vélazquez. Pour comprendre la mesure de ces enjeux, il faut prêter attention à la croix de Santiago qui orne la poitrine de l'artiste et qui signale son anoblissement en tant qu'officier du Roi, anoblissement accordé à Vélazquez peu avant sa mort, en 1658, et après de longues années de service auprès du Roi Philippe IV non seulement en tant que peintre de cour, chargé des portraits de la famille royale, mais en tant que décorateur du palais royal et à ce titre en tant que responsable de la collection de peintures du Roi, missionné pour de longs voyages dans les cours étrangères à la recherche des tableaux célèbres de l'époque. Vélazquez a consacré un temps considérable de son existence à ces fonctions de diplomate, de collectionneur, d'organisateur des pompes royales, assurant ainsi la présence du peintre au cœur

des activités de la cour, et cherchant par là à doter les fonctions du peintre de cour d'une dignité sociale qu'elles n'impliquaient pas jusque-là. On ignore si la croix de Santiago figurant sur le tableau a été peinte par Vélazquez ou a été rajoutée après sa mort. Mais quoiqu'il en soit, elle est essentielle à la compréhension du sens de cette peinture et de l'adresse qu'elle constitue à destination du pouvoir.

Ce tableau est ainsi exemplaire dès l'époque de sa création parce qu'il expose « la » question de la peinture à cette époque : conquérir le statut d'art sur le statut subalterne d'artisanat.

Toujours dans cette perspective, on relèvera que Les Ménines appelées à l'origine La famiglia représentent la chambre du prince, le jeune Baltazar Carlos (mort en 1646, dix ans avant l'exécution du tableau), laquelle avait été attribuée après la mort de celui-ci à Vélazquez comme atelier. Ainsi le Roi à la mort de son fils loge le peintre dans la chambre du prince comme s'il voulait par ce geste instaurer entre le peintre et le Pouvoir une histoire généalogique, que l'anoblissement enfin accordé viendra sceller, anoblissant du même coup plus généralement l'activité du peintre jusqu'alors considérée comme travail manuel. Pour donner une idée de la difficulté de l'entreprise de Vélazquez : faire de l'excellence d'un peintre un motif d'anoblissement, il suffit de lire cet extrait du règlement servant au Conseil des ordres militaires qui examinait les dossiers d'anoblissement et qui à trois reprises refuse de prendre en compte le dossier de Vélazquez. Ce règlement proscrivait “ ceux qui eux-mêmes ou dont les parents ou grands-parents ont pratiqué une des professions manuelles ou viles ici décrites... Par profession manuelle ou vile, il est entendu orfèvre ou peintre s'il peint pour subvenir à ses besoins, brodeur, tailleur de pierres précieuses, maçon, aubergiste, scribe, exception faite des secrétaires royaux... ”.

Ce tableau Les ménines, où le peintre et l'infante sont les personnages centraux, met entre autres en scène la problématique autour de laquelle se nouera l'œuvre

de Vélazquez : comment être à la fois un grand peintre et un grand gentilhomme ?

Cette lutte pour l'anoblissement de son art avait été d'abord menée par Vélazquez lorsqu'il avait accepté de devenir Décorateur officiel de la cour, charge consistant à conseiller le roi en matière d'achat d'œuvres d'art et dans l'exposition ensuite des oeuvres de la collection royale, fonction qu'il rappelle ici en prenant pour cadre de la scène non seulement son atelier, mais une chambre qu'il avait lui-même décorée pour le Prince, passé dont nous retrouvons la trace concrète à travers les tableaux exposés dans le tableau , probablement des copies de Rubens, sinon des tableaux de Rubens lui-même. On notera, toujours dans cette perspective, cette remarque de Palomino, le premier biographe de Vélazquez :

“ J'estime que le portrait de Vélazquez n'est pas moins une œuvre d'artifice que celle de Phidias, le célèbre sculpteur et peintre, qui plaça son portrait sur le bouclier d'une statue qu'il fit de la déesse Minerve, l'exécutant avec tant d'habileté que si on l'ôtait, la statue même serait complètement abîmée. Titien rendit son nom non moins éternel en se représentant lui-même, tenant entre ses mains un autre portrait, avec l'effigie du roi Philippe II. Ainsi de la même façon que le nom de Phidias ne fut jamais effacé tant que sa statue de Minerve demeura intacte, et celui de Titien tant que son oeuvre de Philippe II survécut, le nom de Vélazquez perdurera de siècle en siècle, aussi longtemps que celui de la très belle et très excellente Margarita dans l'ombre de qui son image est immortalisée. ”

L'accès à la famille royale garantit pour ainsi dire la gloire éternelle de l'artiste. Parmi les personnages du tableau, lesquels ont été identifiés , on remarquera que celui qui se tient au fond s'appelle aussi Vélazquez, mais Nieto Vélazquez et qu'il occupait les fonctions de tapissier au service du roi.

Dès l'époque de Vélazquez, Les Ménines sont considérées comme exemplaires, parce qu'elles constituent un tableau méta-pictural, c'est-à-dire comme une méditation sur la peinture en peinture. Le même Palomino rapporte une scène entre le peintre Luca Giordano et Charles II (entre 1690 et 1700, date de la mort du successeur de Philippe IV qu'était Charles II) :

“ Et quand, en des temps récents, Luca Giordano eut l'occasion de le voir (le=le tableau), Charles II, qui vit son regard stupéfait, lui demanda : “ Qu'en pensez-vous ? ” Et il répondit : “ Sire, c'est la théologie de la peinture ”, par quoi il voulait faire comprendre que, de la même façon que la théologie est supérieure à toutes les autres branches du savoir, ce tableau est le plus grand exemple de peinture. ”.

De même que la théologie est un savoir qui comprend tous les autres savoirs, et en ce sens la théologie correspond à ce que nous appellerions philosophie, ce tableau est un tableau sur le tableau, une théologie ou une philosophie de la peinture. Nous trouvons une autre confirmation de cette conviction dans le commentaire de Palomino lui-même :

“ On ne trouve pas de mots assez élogieux pour célébrer le goût et l'habileté de cette œuvre ; car elle est la vérité, non de la peinture. ” Qu'en est-il de cette « vérité en peinture » ? Il faut pour l'approcher suivre de très près la composition énigmatique des Ménines.

1- Les Ménines : première approche

Nous nous attacherons dans un premier temps simplement à essayer de voir le tableau, à le voir par étapes, tel que nous le découvrons dans la succession du temps. Nous conseillons à l'étudiant(e) de prendre le temps nécessaire pour entrer lui-même dans la toile avant de lire ces remarques.

La première remarque qui s'impose est la manière dont tous les personnages du tableau sont tournés vers le spectateur comme s'ils s'adressaient à lui et lui

posaient une question. Le spectateur se sent sollicité, mais il ne sait d'abord pas pourquoi, quelle question lui est posée.

C'est alors que dans un second temps s'impose à lui une zone de moindre clarté ou de moindre luminosité dans la représentation : cette zone est occupée par un miroir, dans lequel le spectateur discerne des reflets mais des reflets brouillés renvoyant l'image d'un couple, et évoquant un tableau de cour qui aurait exposé le couple royal lui-même. La question qui se pose à lui s'éclaire alors : où se trouvent donc les originaux de ce reflet ? Où se trouve ce couple qu'il est impossible de distinguer sur la toile ? Quel lien existe-t-il entre ce reflet et cette scène étrange d'interpellation par laquelle les personnages du tableau semblent se présenter eux-mêmes aux regards ? Ne serait-ce pas précisément ce couple qui serait l'objet de l'interpellation et non le spectateur ?

L'étrangeté du reflet frappe alors celui qui cherche à reconstituer la scène : comment se fait-il que ce reflet ne comprenne aucun élément de l'atelier ? comment se fait-il qu'il ne sélectionne que ces deux seuls visages qui ne sont pas représentés dans le tableau quand on pense que le miroir ne sélectionne pas ce qu'il reflète ?

Rien ne permet de répondre à cette question, ou du moins rien qui soit légitimé par l'application des lois de la perspective, car précisément la perspective représentée n'est pas géométriquement exacte. Celui qui regarde attentivement le tableau s'aperçoit même d'un repentis en haut, à droite qui semble indiquer que la construction de l'image a été retouchée par Vélazquez.

Il est impossible de savoir si la source du reflet dans le miroir est la face invisible du tableau ou hors du tableau, en face de lui, dans l'espace réservé au spectateur.

Ce dehors que le spectateur occupe est par ailleurs représenté au fond du tableau par la figure d'un autre spectateur : Nieto (et non Diego) Vélazquez, personnage qui se découpe sur un fond lumineux. Ce pan de lumière jaune artificielle crée

un point de fuite supplémentaire et brouille encore davantage s'il en était besoin la construction du tableau.

Le spectateur se trouve ainsi devant trois hypothèses de travail :

-soit le roi et la reine sont supposés être devant la scène, fêtés en quelque sorte par les personnages tournés vers eux et modèles du tableau que le peintre s'apprête à exécuter.

-soit ils sont absents et c'est nous que les personnages regardent, même si c'est bien eux, le couple royal que le peintre représente sur le recto de son tableau invisible, recto qui se réfléchit dans le miroir.

-soit le roi et la reine sont présents sans pour autant être là dans la position de modèles. Le miroir réfléchit leurs visages tournés vers lui et nous ne savons rien de ce qui se trouve sur le châssis, peut-être d'ailleurs la toile est-elle vierge.

Ainsi ce miroir, loin d'éclaircir la situation la complique, voire la rend indéchiffrable pour le spectateur.

Pour comprendre l'enjeu historique de ce tableau, il suffit de se rapporter au très fameux portrait des époux Arnolfini par Van Eyck. Nous nous trouvons également devant une peinture visant à représenter un modèle. Le peintre représente les époux Arnolfini devant un miroir convexe lequel les reflète de dos ainsi que l'espace qui se trouve devant eux : le seuil de la pièce où ils se tiennent. Le miroir situé au fond de la pièce représentée vient redoubler cette pièce, comme s'il y avait une manière de continuité entre le tableau et le miroir, comme si tableau et miroir partageaient la même fonction. Telle est d'ailleurs la théorie prévalente depuis la Renaissance : le tableau doit fonctionner comme un miroir, ou plus exactement le miroir est le paradigme du tableau, lequel peut chercher à se perfectionner en s'observant dans un miroir, le miroir venant en quelque sorte compléter et parfaire le tableau.

On trouve ainsi dans le *De pictura* de Alberti (II, p.95) cette remarque :

“ Pour le savoir (si l’effet est saisissant) le miroir sera un très bon juge. Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Mais il est remarquable que toute erreur de peinture est accusée dans le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le miroir. ”
Ou encore chez Léonard de Vinci, dans le *Traité de la peinture* ce conseil au peintre :

“ Quand tu voudras voir si ta peinture toute entière est conforme à l’objet naturel, prends un miroir et fais bien refléter le modèle vivant et compare ce reflet à ton ouvrage et vois bien si l’original est conforme à la copie. ”

“ L’esprit du peintre doit se faire semblable à un miroir qui adopte toujours la couleur de ce qu’il regard et se remplit d’autant d’images qu’il en a devant lui. ”

Dans le cas des *Ménines* on remarque que cette évidence de l’analogie entre tableau et miroir se brise : le miroir ne semble pas travailler pour la clarté de la représentation. Nous pouvons présupposer que ce tableau fonctionne comme un miroir, à savoir que le roi et la reine se trouvent bien là présents comme spectateurs et comme modèles. (Et dans ce cas, l’on ajoute que ce tableau était destiné au cabinet de travail du roi, pièce assez petite où dès que le roi entrait il rentrait en quelque sorte dans le tableau pour se voir dans le miroir).

Mais nous pouvons également insister sur la dissociation des fonctions autorisées par le principe d’incertitude et la possibilité que :

le roi et la reine soient absents comme spectateurs tout en étant les sujets du tableaux ou que le roi et la reine soient présents comme spectateurs mais sans pour autant être les modèles du tableau .

Cette simple alternative crée un clivage entièrement nouveau dans l’histoire de la peinture. Il y a d’un côté ce que reflète le miroir et de l’autre ce que peint le peintre. Comme si ce que le tableau expose autrement dit fait voir relevait d’un ordre autonome, d’un ordre séparé de sa fonction référentielle assimilée à la Renaissance à son rôle d’éloge de la Création.

Le simple fait qu'il y ait incertitude fait problème et fait vaciller l'identité entre miroir et tableau. D'autant que ce miroir est bizarrement coupé de l'espace qui l'environne et que ce qui est dans le tableau n'est pas dans le miroir (et inversement) : les deux s'excluent, se superposent comme deux ordres de natures différentes. Tel sera le point de départ et le centre de l'analyse que Michel Foucault propose des *Ménines* en ouverture de *Les Mots et les Choses*. Ce texte doit être lu attentivement parallèlement à la présentation que nous en faisons.

2- La lecture de Michel Foucault

L'intérêt de l'analyse de M.Foucault est de penser le tableau à partir de cette ambiguïté pour montrer que l'essentiel n'est pas dans la reconstitution d'une imitation plausible et que ce qui est exposé par le tableau n'est précisément pas de l'ordre du reflet.

Que regarde Foucault successivement ? Nous présenterons son texte sommairement en fonction d'une série de remarques qui nous paraissent déterminantes, mais en laissant tomber pour l'instant le versant épistémologique de son analyse. Sa lecture procède en effet par découpages successifs de la vision suivant les lignes ou les courbes que dessinent à la surface de la toile les rapports entre les divers éléments du tableau. Il montre ainsi la manière dont ces éléments sont progressivement abstraits l'un après l'autre par les rapports qui se dessinent entre eux, et sont ainsi soustraits à une lecture littérale de la toile.

Le premier regard de Foucault est pour ce grand mouvement enveloppant qui anime l'ensemble du tableau et dont le foyer est la toile retournée dont nous ne voyons rien d'autre que l'envers, le châssis qui occupe le premier plan à droite. Foucault note que si le peintre a bien son chevalet, il se représente coupé de sa fonction elle-même, il ne peint pas. Par ailleurs si le spectateur est supposé par

tous ces personnages qui se tournent vers lui, il est cependant en tant que regard regardant annulé par l'absence de son reflet dans le miroir. Il y a donc une abstraction primordiale des deux grandes fonctions qui portent le tableau : peindre, regarder. Et cela au bénéfice de la constitution d'une image invisible : celle que peint Vélazquez. L'objet du tableau est la production d'une image mais cette image est artificielle et cachée.

“ Nous nous regardons regardés par le peintre, et rendus visibles à ses yeux par la même lumière qui nous le fait voir. Et au moment où nous allons nous saisir transcrits par sa main comme dans un miroir nous ne pourrions surprendre de celui-ci que l'envers morne. L'autre côté d'une psyché”

Une seconde série de remarques tourne autour de ce point aveugle, source de la toile elle-même aveugle, que le peintre voit et que nous ne voyons pas. Le peintre regarde quelque chose hors scène que nous ne pouvons voir et dont nous ne pouvons savoir s'il est le même que ce qu'il peint, a peint ou va peindre. Le reflet dans le miroir réfléchit quelque chose dont nous ne pouvons savoir s'il est hors scène ou caché par le châssis. De sorte qu'à l'angle où se rejoignent le regard du peintre et le reflet du miroir se dissimule un mystère. La réalité vue comme la réalité réfléchi par la lumière sont toutes deux soustraites au regard. Objet de la peinture, objet du regard, objet du reflet sont ainsi à leur tour absents.

“ Son regard immobile va saisir au-devant du tableau, dans cette région nécessairement invisible qui en forme la face extérieure, les personnages qui y sont disposés. Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard. ”

Le regard du peintre et le miroir traversent pareillement le champ du visible représentable et représenté par le tableau pour communiquer au-delà du tableau dans une réciprocité qui ne garantit plus aucune ressemblance. Le miroir peut

représenter l'objet peint ou l'objet vu indifféremment, à moins bien sûr qu'il ne s'agisse du même, ce que nous ignorons. Le regard du peintre a supplanté le miroir des ressemblances. Le reflet est reflet de ce qu'il voit mais ce qu'il voit n'est pas nécessairement ce qui est effectivement là dans la réalité.

Une troisième série de remarques concerne le parallélisme entre la position dehors/dedans du miroir et la position dehors/dedans du spectateur que vient signifier, au fond de la scène peinte, l'apparition de Nieto Vélazquez dans l'embrasement lumineux de la porte. La fonction du miroir ainsi redoublée consiste à ébranler la différence entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui est présent dans le tableau et ce qui est absent et hors du tableau. Il se fait le vecteur d'une lumière distincte de la lumière naturelle, celle qui baigne la surface de la toile et l'espace où le spectateur voit la toile. Concurrente de la lumière du jour, l'échancrure jaune fluorescent au fond du tableau témoigne d'une dynamique autonome, comme si la surface représentée (dont fait partie ce petit pan de mur jaune) baignait encore dans une autre atmosphère que la surface peinte. L'objet matériel toile avec sa platitude est ainsi dématérialisé et à son tour abstrait au profit de la surface représentée, qui s'enroule et se déroule comme ce que Michel Foucault appelle une « coquille en hélice ». L'opposition du représenté et du peint, crée un clivage entre ce que fait le peintre et ce qu'il voit, ce qu'il voit prenant le pas sur ce qu'il peint, de telle sorte que son regard semble éclairer toute la scène et abstraire la lumière naturelle. La peinture prend la place de la nature et avec elle ce que Foucault appellera le système de la représentation.

Une quatrième série de remarques concerne la convergence entre la ligne qui passe par le miroir et la ligne qui passe par le regard de l'enfant. Ces deux lignes se rejoignent quelque part comme si elles touchaient au même point. Par ailleurs ces deux lignes au point où elles se touchent aimantent et le regard du peintre et le regard du spectateur : tous les regards sont comme

accrochés au même point lequel se trouve en dehors du tableau . C'est en ce point de rencontre que se joue la réciprocité . “ Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé, et dont les deux moments sont dénoués aux deux angles du tableau. ”

Or l'objet de tous ces regards, à savoir le couple royal, n'est ici visible que sous la forme d'un reflet brouillé : ils ne peuvent être désignés qu' en absence, qu'en étant désignés comme absents, comme images ou comme représentations. Ainsi le sujet de la représentation est-il à son tour abstrait, que ce sujet soit présent, ou simplement représenté, indiqué comme représentation à l'admiration du spectateur occasionnel.

Le dernier faisceau de remarques de Michel Foucault concerne le miroir. “ Au fond du miroir pourraient apparaître – devraient apparaître – le visage anonyme du passant et celui de Vélazquez. Car la fonction de ce reflet est d'attirer à l'intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger : le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie. Mais parce qu'ils sont présents dans le tableau, à droite et à gauche, l'artiste et le visiteur (ie Nieto Vélazquez) ne peuvent être logés dans le miroir : tout comme le roi apparaît au fond de la glace dans la mesure même où il n'appartient pas au tableau. ” (30)

Il y a une faille entre le plan de la représentation et le plan du miroir : comme s'il y avait une incompatibilité entre les deux systèmes d'images qu'ils proposent. Et pourtant, ces deux systèmes restent juxtaposés : telle est la question majeure que pose le tableau. Le miroir ne complète plus le tableau. Miroir et tableau sont deux systèmes de représentation disjoints qui s'excluent réciproquement. Cette exclusion et cette juxtaposition sont figurées à travers la place occupée par le miroir au cœur du tableau et en même temps à la limite de la représentation. Le miroir est à la fois repoussé tout au fond et crucial. Le tableau l'exclut et le requiert pour fonctionner.

« Peut-être y a-t-il dans ce tableau de Vélazquez comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, - de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même –qui est le même- a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation. »

Pour comprendre cette énigme, il faut changer de terrain et s'interroger sur ce qui nécessite ce dispositif si compliqué, ce qui le motive, ce qu'il désigne comme événement non pas seulement dans l'histoire de l'art, mais plus généralement dans l'histoire de la connaissance.

Michel Foucault fait ainsi des *Ménines* l'illustration ou plutôt la vérification d'un bouleversement historique dans la manière dont la connaissance s'organise à l'époque de Vélazquez et de Descartes. Il en fait un événement qui concerne la structure du savoir et non pas seulement l'histoire des images. Et pour comprendre ce qu'est un tableau à l'époque où Vélazquez peint les *Ménines*, il faut se déplacer et se demander la manière dont le tableau conquiert alors un statut nouveau par rapport au miroir voué à déployer le monde des ressemblances.

B-L'âge de la représentation

L'analyse des *Ménines* introduit l'ouvrage de Michel Foucault à la manière d'une illustration ouvrant au texte lui-même et cette lecture du tableau trouvera

sa pleine explicitation dans les pages qui suivent . Il n'est pas ici le lieu de présenter en détail le projet de Michel Foucault dans ce livre essentiel à sa pensée. Il sera nécessaire cependant de lire au moins la préface et le chapitre consacré à ce qu'il appelle l'Age de la Représentation (Représenter) dont nous extrayons ici les analyses nécessaires à la compréhension de sa conception du tableau comme signe. Qu'il suffise pour l'instant de dire que le projet général du livre est d'analyser à la suite de quelles « ruptures » épistémologiques, de quelles reconfigurations du champ du savoir et de ses objets l'homme a pu devenir lui-même un objet pour la science sous la forme des sciences humaines au 19^{ème} siècle, notamment de l'anthropologie, de l'économie politique et de la linguistique (sans oublier la psychanalyse). Michel Foucault part de l'analyse du système classique de la connaissance, lui-même émergeant en rupture avec le système du savoir mis en place à la Renaissance, pour faire valoir le jeu des homonymies qui permettent la naissance d'un continent nouveau, celui dont l'homme ne sera plus le sujet rationnel mais l'objet à connaître.

La première partie du livre est consacrée d'abord à la manière dont l'univers de la science moderne (celui que nous pourrions très grossièrement résumer par les noms de Descartes et de Newton) émerge sur le fond des savoirs analogiques du seizième siècle. C'est cet ordre de la représentation (classique) que viendra supplanter à la fin du 18^{ème} siècle l'âge de l'Histoire (Hegel, Marx).

Mais pour introduire à cette analyse de la naissance du monde scientifique, à l'émergence d'un plan de représentation détaché de sa fonction référentielle tel que le fonde le rationalisme au dix-septième siècle, Foucault propose une analyse des Ménines. Avant d'en venir à la manière dont ce tableau est la « représentation de la Représentation –nom de cet ordre de l'épistémologie classique-, nous définirons les concepts à travers lesquels Foucault le fixe.

Pour définir cette invention de la science moderne, ce qu'elle signifie épistémologiquement, il convient de reprendre rapidement deux points qui sont pour le premier traité, pour le second supposé connu par Foucault :

- la théorie du signe qui s'impose au 17^{ème} siècle
- la théorie cartésienne de la figure

La théorie du signe

La grande rupture épistémologique et symbolique entre l'époque de la Renaissance et de l'humanisme qu'est le seizième siècle et le siècle classique et rationaliste qu'est le dix-septième siècle s'inscrit dans le champ de la connaissance philosophique à partir d'une réflexion sur la grammaire, la rhétorique et la Logique menée dans le cadre de l'Abbaye de Port-Royal (dont les représentants les plus connus sont l'Abbé de Sacy, Arnauld, Nicole, Pascal) sous la forme d'une transformation radicale de la théorie du signe.

Au seizième siècle, le signe est encore pensé comme une signature déposée par Dieu dans le monde pour y être déchiffrée. Cette signature de la création destinée par le Créateur à sa créature privilégiée qu'est l'homme se marque dans la ressemblance entre les choses. Cette ressemblance est en effet supposée crypter, signifier secrètement la relation de similitude qui les unit, autrement dit le fait que d'une part elles appartiennent à un même ordre de choses et que d'autre part elles sont liées par un sens qu'il faut déchiffrer.

Le signe se constitue donc de trois termes :

- la marque (le sceau de la ressemblance)
- le signifiant : ce qui se ressemble
- le signifié : le sens de cette ressemblance

La ressemblance désigne une identité secrète et fondamentale à travers laquelle Dieu délivre à sa créature un certain sens de la création, et par exemple un certain usage des choses. Ainsi, pour reprendre un des exemples donnés par Michel Foucault, le fait que le cerneau de noix et le cerveau ont des formes

analogues désigne le pouvoir thérapeutique de la noix pour la migraine et autres maux supposés liés au cerveau..

La révolution épistémologique qui se produit au dix-septième siècle vient d'une mutation radicale dans la production de la connaissance et par conséquent dans la production du sens et par conséquent dans la conception même du signe. C'est dans l'élaboration de ce que c'est que connaître et des procédures de la connaissance que se font valoir des modes de la connaissance entièrement nouveaux, et des conceptions révolutionnaires de ce qui fait signe. En ce sens c'est de la révolution philosophique que constitue le rationalisme que procède la mutation (alors qu'aujourd'hui, pour donner un point de comparaison, ce sont les révolutions technologiques liées à l'information qui créent, avec de nouvelles manières de savoir, de nouvelles modalités de la signification et de nouveaux signes). La connaissance, telle quelle est nouvellement définie à partir de l'articulation entre la physique et la philosophie, ne procède plus du déchiffrement du monde mais de la qualité de la perception, des instruments de mesure de cette qualité, des facultés d'analyse de cette mesure.

Apparaît alors une nouvelle théorie du signe que l'on peut résumer en quelques points fondamentaux :

- 1- le signe est produit de la connaissance (il n'est plus trouvé dans la nature)
- 2- cet acte de connaissance est une perception, un « saisir » par les facultés sensibles, et ce saisir lui-même est conçu comme une découpe analytique en termes de traits d'identités et de traits de différences (et non en termes de ressemblance formelle globale)
- 3- cette découpe en termes d'identité et de différence constitue un système dans lequel les relations d'identité et de différence vont être notées de la manière la plus conventionnelle possible pour être à la fois le plus clairement distinctes et le plus facilement combinables
- 4- lors de cette découpe analytique, ce qui permet cette description en termes d'identités et de différences, est que le visible se dédouble automatiquement

en idée du visible, autrement dit en idée, ou encore en pensable et par conséquent en dicible.

“ Le signe enferme deux idées : l’une de la chose qui représente et l’autre de la chose représentée, et sa nature consiste à exciter la première par la seconde. ”

Donc le visible se dédouble aussitôt en idée du visible ou visible signifié qui se dédouble lui-même aussitôt en idée de son identité, laquelle se dédouble aussitôt en identité signifiante.

Cette pomme-ci sera perçue comme une pomme via le concept de pomme lui-même repérable à travers le diagramme pomme (comme il y a un diagramme visage ou un diagramme poire qui ont à la fois des traits communs et des traits différentiels). C’est une certaine identité analytique qui me fera penser que cette pomme est une pomme. Entre cette pomme singulière ci et le diagramme, il y a une enfilade de transparences, qui permet à l’esprit chez Descartes de coder immédiatement la forme, la couleur, voire la saveur sous la forme de ce qu’il appelle une figure et qu’il réfère pour l’essentiel à la géométrie. La chose est transparente à son concept lequel est transparent à cette figure abstraite.

Cette transparence est à la base de la théorie classique du signe.

“ Quand on ne regarde un objet que comme en représentant un autre, l’idée qu’on en a est une idée de signe et ce premier objet s’appelle signe. ”

Et comme cela ne nous étonnera pas, le modèle en est très logiquement le tableau supposé être une fenêtre transparente sur le monde qu’il représente, au moins dans la pratique picturale reçue, celle que Vélazquez précisément problématise.

On pourrait ainsi résumer cette théorie du signe à la fois comme la fin de la théorie des ressemblances (elles ne font plus sens), et comme la fin de la représentation de l’homme comme image de Dieu. Les analogies abandonnées par Dieu dans la nature se taisent. Et à la place de la gracieuse analogie, s’installe le fil d’un rasoir invisible (transparent), qui est cette activité de

perception consciente laquelle constitue d'emblée le visible en idée du visible, en identité du visible, en identité de l'idée du visible, en identité tout court. Cette identité de la chose n'ayant plus rien à voir avec la chose elle-même

La théorie cartésienne de la figure

Ce rasoir, cette lame de couteau, cette coupure immanente à l'activité de l'esprit, c'est ce que Descartes appelle la figure, concept essentiel pour comprendre le sens de la rupture épistémologique décrite par Foucault.

La figure, les figures constituent dans l'esprit un système de codage, un maillage (pas très différent du système binaire de la numérisation qui permet de tout encoder), ce qui a été évoqué précédemment sous le nom de diagramme, lequel permet à la conscience d'opérer par constitution d'identités et de différences. Ce que ces figures encodent ce ne sont pas les choses elles-mêmes, mais les relations entre les choses.

Les figures n'ont même rien à voir avec les choses, le monde, le sensible : elles cryptent uniquement des relations d'identités et des relations de différences. Par ailleurs ces figures ne figurent rien (ne ressemblent à rien), ne font image de rien. Certes la nature créée par Dieu est chiffrée par l'intention divine. De même que c'est Dieu qui dispose l'esprit à procéder par figures.

Mais rien ne dit qu'entre ce code divin et le code des figures il y ait le moindre lien, et à supposé que ce lien existe, l'homme n'y a pas accès, de telle sorte que rien ne lui garantit jamais le moindre rapport entre la représentation figurative et la nature elle-même.

La théorie du signe classique met en scène une transparence absolue du représenté au représentant, de la chose à l'idée mais l'opération figurative qui sous-tend cette transparence parfaite où tout ce qui est visible est pensable et dicible et inversement, est une opération non moins radicale de soustraction du monde que de représentation du monde. Une telle opération est le fondement

même de la science moderne, rationnelle, mais également le fondement de la théorie du signe que nous avons exposée.

Ce mouvement d'abstraction (théorie du signe /théorie de la figure) qui supporte jusqu'à aujourd'hui le mouvement de la science moderne est déterminant en ce que comme on le voit dans ce passage l'identité de l'homme cesse de se chercher dans sa ressemblance à l'image divine, autrement dit qu'un certain régime théologique change de statut.

Jusque-là ce régime théologique était le pilier de l'ordre symbolique ce qui fondamentalement faisait sens à travers l'ordre des ressemblances,

Et voici qu'il se voit ravalé à n'être plus que la condition imaginaire du sujet qui bien sûr continue de se chercher dans le miroir, donc dans son image mais qui sait qu'il ne s'y trouvera plus. En témoigne par exemple chez Descartes

l'évocation du cadavre comme « signe » du corps humain, signe méconnaissable, mais signe anatomique (nous sommes effectivement à l'époque où le savoir anatomique se développe pour servir de fondement à la médecine).

On relira ce passage des Méditations dans lequel Descartes évoquant un homme blessé au pied qui contemplant ce pied apprend que la douleur qu'il éprouve " se communique par le moyen des nerfs dispersés dans le pied, qui se trouvant étendus comme des cordes depuis là jusqu'au cerveau, lorsqu'ils sont tirés dans le pied, tirent aussi en même temps, l'endroit du cerveau d'où ils viennent".

On y retrouve la panoplie fantasmagorique de cet autre personnage évoqué dans les Méditations qui, tandis qu'il se considère comme s'il était devant un miroir, en est réduit à énumérer mécaniquement les parties de son corps : "des yeux, une tête, des mains", "un visage, des mains, des bras", "et j'ai senti que j'avais une tête, des mains, des pieds", " étant une machine tellement bâtie et composée d'os, de nerfs, de muscles, de veines, de sang et de peau". Mais rien ne reste au terme de ce décompte : "point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang". Et, s'il reste quelque chose, ce n'est qu'un cadavre : "ayant un visage, des

mains, des bras, et toute cette machine composée d'os et de chair telle qu'elle paraît en un cadavre, laquelle je désignais par le nom de corps".

Ce que signifie donc la naissance de la science moderne c'est un point de rupture symbolique qui touche à l'image et qui donc touche à l'art qui jusque là était un simple relais de la doctrine théologique des images.

C- Le tableau est un signe

La question, pour revenir au tableau et plus précisément encore aux Ménines de Vélazquez, est de savoir si l'art enregistre cette mutation symbolique accomplie à la fois par la philosophie et par la science et comment il l'enregistre. La réponse de Michel Foucault comme on l'aura compris est positive. Il analyse comme se fait dans le champ artistique l'inscription de la rupture épistémologique (un autre exemple qu'il donnera est le roman de Cervantès Le Don Quichotte). Plus précisément encore, il fait de la représentation artistique le lieu où l'inscription de la rupture se double de l'inscription de ses limites. Le tableau chasse le miroir aux frontières de la représentation, mais il ne l'exclue pas.

Dans le passage de *Les Mots et les Choses* consacré aux Ménines, Michel Foucault dessine la double logique sur laquelle repose ce qui se donne pour l'ordre (du) même et qui du fait de ce dédoublement ne saurait précisément constituer " un " ordre et encore moins imposer le règne du « même ».

Cette logique duelle est clairement exposée dans le tableau par la coopération de deux opérateurs concurrentiels : le miroir et le tableau. Ces deux moteurs font en quelque sorte tourner et léviter le plan abstrait de la représentation au-dessus de la réalité matérielle de l'objet-tableau, mais à la condition expresse qu'ils s'ignorent mutuellement. A condition que, comme le montre parfaitement son

analyse, ce qui se représente dans le miroir ne se représente pas dans le tableau et inversement.

Dans cette structure clivée, la Représentation ou le tableau qui en est le paradigme formel ne peut s'imposer que grâce à la complicité du miroir, ultime reliquat de l'épistémè de la Renaissance. Mais il lui faut simultanément refouler ce dernier en position limitrophe. Condition nécessaire, mais condition oubliée, le miroir, c'est-à-dire la ressemblance, est inclus, contenu, réduit (la ressemblance n'est plus dans le tableau de Vélazquez qu'un reflet brouillé, une image donnée pour factice), mais il ne saurait être conjuré, exorcisé.

Le tableau de Vélazquez nous révèle ainsi que ce système de la représentation classique qui se prétend un, total, ayant rompu avec l'épistémologie humaniste fondée sur la ressemblance et l'analogie ne peut en réalité s'imposer comme description totale du monde (permettant la coprésence dans le tableau du peintre, du regardeur et du modèle) que grâce à la complicité du moteur de la ressemblance qu'est le miroir. Le miroir constituerait ainsi au fond du tableau le reliquat d'un ordre épistémologique ancien et pourtant nécessaire à l'établissement de l'ordre de la représentation.

Le miroir est une condition, mais une condition refoulée, oubliée : il peut être contenu, réduit, maintenu en lisière, et presque indistinct mais il ne peut être conjuré. Et à travers lui ce qui ne peut être conjuré c'est le spectateur, celui qui continue de se regarder dans le tableau comme dans un miroir. C'est pourquoi il faut revenir sur les phrases qui concluent la présentation des Ménéines par Michel Foucault. « Mais là dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, - de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même- a été éliminé. El libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation ».

Il convient de noter la formule : le « sujet même – qui est le même-« et de la développer ainsi : qui est le même que lui-même, autrement dit qui se ressemble à lui-même comme il ressemble à Dieu son Père. Certes ce sujet est mis en cause par l'avènement d'une autre épistémologie dont témoigne le fait que face au tableau de Vélazquez nous cherchons en vain à reconstituer le modèle, mais pour autant le spectateur (nous-même/le roi et la reine) n'est pas éliminé. Bien au contraire, à travers lui, c'est un sujet nouvellement défini qui se produit.

Nouveau sujet d'une connaissance nouvelle mais qui ne peut se dédouaner totalement de la Ressemblance car, comme le rappelle Michel Foucault citant le philosophe Hume : « Et cependant pour la connaissance la similitude est une indispensable bordure. Car une égalité ou une relation d'ordre ne peut être établie entre deux choses que si leur ressemblance a été au moins l'occasion de les comparer : Hume plaçait la relation d'identité parmi celles

« philosophiques », qui supposent la réflexion ; alors que la ressemblance appartenait pour lui aux relations naturelles, à celles qui contraignent notre esprit selon « une force calme » mais inévitable . « Que le philosophe se pique de précision autant qu'il le voudra... j'ose pourtant le défier de faire un seul pas dans sa carrière sans l'aide de la ressemblance. Qu'on jette un coup d'œil sur la face métaphysique des sciences, même les moins abstraites ; et qu'on me dise si les inductions générales qu'on tire des faits particuliers, ou plutôt si les genres mêmes, les espèces, et toutes les notions abstraites peuvent se former autrement que par le moyen de la ressemblance. »

Ce moyen humble mais inévitable est représenté dans le tableau par le miroir. Et le spectateur du tableau, sujet rationnel de la science ou non, demeure sujet à la ressemblance, contraint d'y chercher ce lui-même absent.

CHAPITRE DEUX :

LES MENINES (2) : L'INVENTION DU SUJET

Avec ce second chapitre nous voudrions engager une autre dimension d'analyse et réfléchir à la raison structurelle pour laquelle le miroir ne saurait totalement s'effacer du tableau ou du moins du tableau classique. L'interprétation de Michel Foucault consiste à montrer que *Les Ménines* de Vélazquez constituent un point de rupture dans l'équivalence humaniste entre le miroir et le tableau, celle qu'exprimait, on s'en souvient, Léonard de Vinci. On passe alors à un nouveau concept du tableau et pour saisir ce nouveau concept c'est au paradigme de la carte qu'il faut songer et non plus à celui du miroir. Et pourtant : le miroir demeure, il continue d'être présent dans le tableau, ce que Michel Foucault réfère, en citant Hume, à des raisons épistémologiques, ce que nous aimerions pour notre part référer à un autre ordre de raison, que l'on dira structural. Car avec l'effacement du sensible que constitue l'âge de la représentation et de la raison moderne, et l'effacement du même coup du « je » comme individu concret, doté d'un corps vivant (celui que Descartes dans le texte cité précédemment réduit à un mannequin animé), et comme pour faire contrepoids à cet effacement, ce qui se creuse visiblement dans le miroir représenté, dans le miroir qu'on ne parvient pas à occulter, c'est la place du regardeur, ou encore la place du sujet. En prescrivant face au tableau une place au regardeur, place intimée précisément par le miroir, le tableau se révèle comme étant non seulement une carte à déchiffrer, un réseau de signes à lire, mais un certain ordre imposé du regard. Il est en effet nécessaire que le spectateur se sente enrôlé, se cherche dans le miroir, ne s'y trouve pas, mais y découvre à « sa » place le roi et la reine, pour que le tableau fonctionne et que se produise l'identification de ce que regardent les personnages.

Il convient donc de s'interroger non seulement sur la raison pour laquelle le miroir est là, mais également sur la question de savoir comment le miroir est présent ici : à quel titre ?, au nom de quelle fonction ?. Nous convoquerons pour ce faire successivement Ovide et le mythe de Narcisse puis Jacques Lacan et le concept de ce qu'il appelle « le stade du miroir » pour préciser ces points.

Mais auparavant, nous reviendrons rapidement sur la notion du tableau comme signe que nous avons précédemment développée à partir de Michel Foucault pour nous demander en quoi le miroir et la carte, autrement dit les deux modèles convoqués par la Logique de port Royal pour définir le tableau comme signe, autrement dit comme signe abstrayant ce qu'il figure, diffèrent.

Les deux citations auxquelles nous nous référons sont les suivantes :

“ L'image qui paraît dans un miroir est un signe naturel de celui qu'elle représente ”.

(où il faut entendre tableau au lieu d'image) est la reprise du topos de Léonard de Vinci : le tableau doit être aussi fidèle qu'un miroir, que l'on distinguera de celle-là :

“ Quand on ne regarde un objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe et ce premier objet s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde ordinairement les cartes et les tableaux.”

Définition du signe où l'on passe du miroir au tableau et à la carte qui se trouve développée dans ce troisième passage :

“ Le rapport visible qu'il y a entre ces sortes de signes et les choses marque clairement que quand on affirme du signe la chose signifiée on veut dire non que ce signe soit réellement cette chose, mais qu'il est en signification et en figure. Et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César que c'est César et d'une carte d'Italie que c'est l'Italie. ”

Ici la carte et le tableau se trouvent mis en parallèle. On voit ainsi se créer un réseau d'analogie entre miroir, tableau et carte qu'il nous faut approfondir.

Pour cela, nous proposerons un autre exemple pictural que nous mettrons en regard des *Ménines* comme nous l'avions fait auparavant pour le portrait des Arnolfini. Il s'agit d'un tableau non moins célèbre de Greco intitulé *Vue de Tolède*. (1610) On en retrouvera une vue dans l'ouvrage de Victor Stoïchita, cité dans la bibliographie que nous citons ci-dessous.

« Le tableau présente une vue de Tolède prise du haut de Cerro de la Horca. On reconnaît l'ancienne capitale d'Espagne, grâce aux édifices les plus marquants : l'Alcazar et la cathédrale. Sièges du pouvoir temporel et spirituel, le palais et l'église, profilés sur le ciel nuageux de la ville, certifient l'identité de Tolède. La capacité des deux édifices marquants à désigne cette ville comme Tolède avait déjà été exploitée par Le Greco dans le célèbre tableau du Metropolitan Museum de New-York.... Dans le coin droit du tableau, un jeune homme déploie sous les yeux du spectateur l'autre Tolède : sa représentation cartographique. Le morceau de parchemin sur lequel elle est rapportée répète, sur une surface verticale, ce que le tableau représente en profondeur. Quel rapport existe-t-il entre la vue de Tolède et son image cartographique ? Comment et pourquoi sont-elles possibles au sein d'un même tableau ?

La Tolède-carte ne recouvre pas, n'occulte pas la Tolède-tableau. Il existe une zone de contact - ...- et aussi une zone de superposition : l'unique objet figuratif à être partiellement prolongé par le rectangle de la carte est le nuage soutenant le grand édifice central. Mais il n'y a pas de suture entre les deux grandes taches blanchâtres. Leur voisinage est plutôt le signe d'un décalage représentationnel... Tant la vue que le plan ont un référent commun : Tolède. Mais ni la vue ni la carte ne sont capables à elles seules de le « représenter » intégralement. Le vrai Tolède ne se trouve ni dans la vue ni sur le plan : il est le point vers lequel les deux représentations convergent. » (Stoïchita, p. 237 sq)

Chez Vélazquez, l'identification s'approfondit non parce que ce tableau serait une carte, ou qu'il comprendrait en son sein une carte, mais parce qu'il est aussi artificiel qu'une carte et surtout qu'on ne voit pas au travers du tableau : on

déchiffre un système de représentation disposé verticalement devant nous et qui est aussi abstrait qu'une carte. A l'opposé du programme dessiné par la Renaissance, on ne traverse pas le tableau du regard. Contrairement à ce qui se passe chez le Greco, il ne s'agit pas du passage d'un système représentationnel à un autre, d'une allégorie à une carte, il s'agit de la substitution d'un système à un autre.

Il faut, pour mesurer cet écart, revenir sur le sens de l'abstraction moderne qui s'installe avec cet âge de la représentation que nous identifions avec la modernité.

Avec le dix-septième siècle apparaissent un ensemble de sciences nouvelles : la géographie, l'anthropologie ainsi qu'une théologie rationnelle (Bayle, Fontenelle) qui cherche à distinguer la foi de la croyance. Ce qui était jusque-là appréhendé comme inconnu et donc surnaturel : depuis les terra incognita à l'extérieur du sujet physique jusqu'aux croyances irrationnelles à l'intérieur du même sujet (dans la providence, le diable etc...).est désormais l'objet d'une investigation rationnelle.

Cette dissolution de l'inconnu hors du sujet (les sauvages) et de l'inconnu en lui (la superstition) a pour conséquence la mise en cause de toutes les certitudes : les sauvages sont des êtres humains et la superstition est une forme de croyance. Mais alors qui sommes nous, occidentaux chrétiens ? Et à quoi reconnaît-on le signe vrai de la foi ? Le doute est la première forme intellectuelle d'aliénation au sens littéral du terme : la première forme de sortie hors de soi, la première forme de cette supposition émise par Descartes qu'éventuellement je pourrais ne pas être là où je pense, que le sujet est intimement divisé entre celui qui vit et souffre et celui qui pense et conçoit, de telle sorte que le second ait à rendre raison du premier, de ses expériences, comme d'une illusion à comprendre et non pas comme d'un matériau indéfectible, vrai parce que spontané.

Mais ce qui va fonder le doute et donner à ce vertige un sens, c'est l'invention du télescope par Galilée : la possibilité de voir la lune, de sortir donc des limites

de la perception terrestre. Avec le télescope, l'homme devient un extra-terrestre, un sujet que les limites de son corps terrestre ne définissent pas et qui appartient donc à un autre ordre de réalité. Les sujets humains sont destinés à surmonter cette condition terrestre qui ne les définit que comme êtres vivants mais pas comme êtres pensants. Cette incertitude pousse à étendre l'universel au-delà de la nature : la science moderne par excellence est l'astrophysique. Ce à quoi cette science permet au premier chef d'accéder, c'est à des phénomènes cosmiques, dont les phénomènes naturels ne sont qu'une modalité. L'ordre rationnel est fondé non sur les observations (les constructions de la physique ou de la géométrie) mais sur ce qui précisément échappe aux sens : la mathématique. La rationalité définit un ordre formel, mathématisable, puis plus tard logique. Mais plus le sujet s'aliène par rapport au monde (désanthropomorphise sa relation à l'univers), plus le moi se sépare du monde en s'abstrayant par la pensée. Plus il s'abstraie par la pensée, plus il se découvre partie intégrante de processus surhumains, universels, témoignant d'une immanence étrangère au monde qu'il habite (supramondaine comme l'ordre cosmique, puis plus tard : l'économie de marché, l'évolution des espèces, l'Histoire..., processus qui vont se dire dans des langues qu'on ne parle pas (comme les mathématiques) à savoir des langues qui ne représentent rien. (où l'on ne voit pas ce qu'on dit). Ces processus irreprésentables n'en fournissent pas moins un cadre d'explication des phénomènes intra-terrestres, relevant de la nature donc de la vie. Et ils vont être conçus comme une supernature, ou comme une supravie dont la vie humaine ne serait qu'un cas particulier.

C'est ainsi qu'au dix-septième siècle la perspective dépravée – autrement dit mise au service d'une représentation énigmatique, chiffrée comme dans les Ambassadeurs d'Holbein, précédemment cités – s'impose. Le miroir n'est plus le modèle du tableau, il devient cet instrument qu'il faut superposer à cette énigme pour la déchiffrer. Il est assujéti à l'abstraction picturale (la tache au

premier plan dissimulant le crâne). On consultera sur ce point avec profit l'ouvrage de Jürgis Baltrušaitis dans lequel la forme classique de l'anamorphose est étudiée. Mis au service de l'anamorphose, le miroir, n'est plus un objet, c'est un instrument de la raison, comme on le voit dans le patient déchiffrement du tableau de Vélazquez que nous avons mené.

Malgré tout, les systèmes de l'imitation et de la représentation, de la mimésis et de la sémosis ne se confondent pas tout à fait. Mis au service de la raison, le miroir ne reflète plus la nature. Il reflète néanmoins le désir du sujet qui continue de le regarder parce qu'il cherche à s'y voir, autrement dit dans le fait que nous ne pouvons pas regarder les tableaux autrement que comme des images. L'image est le nom sous lequel le miroir continue d'animer le tableau. Elle révèle une fonction du miroir qui n'est pas moins abstraite que la carte mais qui est différemment abstraite. Et Vélazquez qui dans un premier temps nous invite à regarder son tableau comme une cartographie des places (le peintre, le modèle, le spectateur) nous invite dans un second temps à faire de l'impossibilité de trancher entre les différentes interprétations possibles du tableau l'image des désirs respectifs du peintre, du commanditaire (le roi), du spectateur (nous). L'image, du fait que ces désirs ne se recoupent pas, qu'un tableau une fois déchiffré comme diagramme (comme carte), n'en offre pas moins plusieurs images qui se recoupent au lieu du tableau. Le miroir en ce sens renvoie à une fonction structurelle du tableau, celle par quoi il met en place des places, autrement dit, des positions de sujet. C'est à cette fonction-miroir que nous invite à nous intéresser un texte très célèbre, que dans *Les Métamorphoses*, Ovide consacre à Narcisse.

A-Le mythe de Narcisse

Les *Métamorphoses* sont une œuvre pour laquelle Ovide a puisé dans l'ensemble des mythes, des images et des œuvres d'art passées et a constitué

comme un immense musée imaginaire de l'Antiquité. Retravaillées dans un style qui les dégage de tout primitivisme ou de toute nostalgie, ces histoires deviennent les prétextes à analyses psychologiques subtiles dont la passion est le centre invisible. La passion (nous dirions peut-être aujourd'hui l'antagonisme des pulsions) est la source des métamorphoses.

L'histoire de Narcisse au Livre trois est sans doute l'une des plus célèbres et, comme on le verra dans l'analyse, elle recèle une puissance d'interprétation dont est issu le terme de narcissisme. Nous la relirons avec un regard informé par les lectures qui en ont été faites, notamment par la psychanalyse. Elle constitue un excellent point de départ pour saisir les enjeux de ce que Jacques Lacan appelle « le stade du miroir ». Il est nécessaire de la relire en entier pour saisir la logique de nos développements, éventuellement si l'on a des rudiments de latin en texte juxta.

Le récit comme on le voit comprend plusieurs épisodes clairement distincts :

- présentation de narcississe et de sa beauté
- l'histoire de la nymphe écho : rejetée par narcississe, elle se transforme en rocher
- Narcisse amoureux de son reflet dans les eaux de la source
- La désillusion de Narcisse
- mort et métamorphose de Narcisse

Ce texte crucial expose non seulement le délire de Narcisse et sa mort, mais, au-delà de la simple histoire, les raisons pour lesquelles Narcisse meurt de l'impossibilité de savoir ce qu'il voit, lui-même, savoir à ce point impossible que lorsqu'il y accède, il ne peut l'assumer, l'intérioriser, de telle sorte que ce savoir le frappe mortellement, comme de l'extérieur. Ce que ce texte transmet, ainsi, en creux, c'est a contrario, ce qui est la condition même de la vie, et plus précisément encore, en quoi le rapport du sujet à son image est la condition même de sa vie de sujet humain parlant. En quoi ce rapport à l'image de soi-même est non seulement une condition de la « santé » psychologique, mais un principe vital. On voit ainsi que la question du miroir n'est pas secondaire ni

superficielle, mais nous conduit à des mécanismes essentiels de l'existence humaine ou humanisée. La vie du sujet humain, nous apprend ce texte, est soumise à une condition, à une loi, qu'on va appeler la loi du miroir, une loi qui met en jeu trois termes, le sujet, son image et la fonction-miroir. .

Nous nous contenterons dans un premier temps de commenter le texte pour en relever les points déterminants en laissant momentanément tomber l'histoire de la nymphe Echo dont on remarquera néanmoins qu'elle se présente comme l'histoire d'un malentendu. Narcisse croit entendre quelque chose qu'il n'entend pas (la voix de son compagnon mâle auquel il répond) et lorsqu'il découvre l'origine féminine de cette voix, il en détruit la source. De même dans la suite de l'histoire, Narcisse croit voir un autre que lui-même avant de découvrir dans le reflet un autre lui-même et de mourir. Il y a donc un effet de répétition dans la structure de l'histoire, ce qui se joue dans la deuxième partie sur le plan de la vision s'étant joué dans la première sur le plan de la voix.

Par ailleurs il nous faut corriger immédiatement la traduction française proposée dans le texte édité par Folio. Le vers 467, vers très important pour notre propos, est en effet traduit (p.121) : « Oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! » alors que le latin dit explicitement : « O untinam a **nostro** secedere corpore possem ! » à savoir : Oh ! que ne puis-je me séparer de notre corps ! », où les pronoms personnels s'entrechoquent d'une manière étrange mais significative et que la traduction ne doit pas chercher à simplifier.

Ce « notre » a en effet un sens important pour notre affaire : Narcisse est enlacé avec son image par la contemplation. Par l'image, dans l'image, il fait l'expérience de se fondre dans son propre corps comme la fusion amoureuse permet de se fondre dans l'autre corps, et ainsi fondu dans son propre corps, il ne peut s'en détacher. Il ne peut le reconnaître. Il ne peut accéder à la réflexion qui lui ferait prendre conscience qu'il s'agit là, dans cette image, de son corps. Narcisse n'a pas de corps propre, il est ce corps qui se donne à lui en image.

Cette formule d'Ovide, et ce souhait de Narcisse, est le noeud du problème. Elle dit ceci que Lacan reprendra dans le stade du miroir : que le sujet partage son corps avec son image, autrement dit, que le corps ne se donne au sujet qu'à travers l'image, qu'il y a un lien indissociable du corps et de l'image. Ce qui signifie que mon corps n'est pas le corps biologique que traite la médecine, mon corps est inextricablement pris dans l'image. Ce qui signifie surtout que le corps est d'abord une image et c'est à partir de cette image que le sujet doit pouvoir s'attribuer un corps, celui qu'il appellera mon corps, celui dont il pourra parler..

Toute la question, celle que ne résoud pas Narcisse, est là : comment ce corps pris dans l'image, le sujet va-t-il pouvoir se l'attribuer comme son corps ? Comment va-t-il pouvoir le parler ? le constituer comme une chose que des mots vont pouvoir symboliser ? Comment passer de cette image où il est confondu à l'image qu'il reconnaîtrait comme la sienne ? Comment peut-il sortir de la situation de Narcisse décrite ainsi dans le texte : “ Quid videat, nescit ” : “ Ce qu'il voit ? Il l'ignore”. Ce que nous dit ainsi la fable d'Ovide c'est que cette séparation ne va pas de soi, qu'elle n'est pas automatique, mais qu'elle est l'objet d'une construction complexe, et d'une construction fragile.

Narcisse meurt de l'impossible rencontre avec son image : il s'épuise à abolir une frontière entre lui et son image comme s'il refaisait le chemin de l'humanité à l'envers, ce chemin qui permet au contraire à l'enfant de se dégager de son image et de la reconnaître comme son image c'est-à-dire comme autre que lui, en tant que sujet humain parlant (Et l'on revient là à l'histoire de la nymphe Echo qui meurt également d'être prisonnière du son qu'elle entend et qui ne peut que répéter la parole d'autrui, qui est aliénée à la parole d'autrui. Là où le chemin parcouru par l'enfant consiste à prendre conscience qu'il est absent en son image, qu'il est donc divisé, de manière à pouvoir apprendre à maîtriser cette absence, cette division, Narcisse n'y accède que pour en mourir car il ne peut l'accepter. » Mais , unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même

soupir » : la désillusion ne produit pas en l'éloignement. Au contraire, elle le rive à un reflet dont il ne peut se séparer.

A la fin du texte la figure de la fleur commémore le destin de Narcisse. Cette image est un souvenir de l'histoire de Narcisse, une image-mémorial qui s'oppose à l'image sidérante dont Narcisse tombe amoureux. En effet la fleur célèbre la douleur de Narcisse mort, elle rappelle le vivant, elle évoque l'absence, là où l'image vue dans les eaux transparentes de la source (identiques à un miroir) est à ce point saturée de présence qu'elle en devient hallucinogène, provoquant le délire de Narcisse. La fleur vient dire la manière dont la vie des images pour le sujet humain consiste dans un certain rapport au néant. Il faut que le sujet se soit détaché de son image pour que l'image puisse rendre présent ce qui est absent en conservant à l'objet absent son statut d'être absent. L'enjeu même de la vie tient à la possibilité pour le sujet de passer de l'image narcissique, celle où il est enlacé, à l'image commémorative, celle où il se voit absent, mort, néantisé. Et la fable d'Ovide raconte les conditions de l'accès à l'image d'absence à partir de la toute-présence de l'image.

Dans l'histoire de Narcisse, ce passage se révèle impossible : Narcisse désabusé, comprenant que c'est lui-même qu'il désire, est subitement confronté au néant, au vide, à la mort et il ne peut symboliser, parler ce néant, il ne peut passer au-delà ou le traverser, il y sombre, il meurt. Ou, pour le dire autrement : ce à quoi Narcisse ne peut accéder c'est à l'altérité de l'image, et, au-delà de cette altérité, à travers elle, au fait qu'il est autre que soi, qu'il est travaillé par l'altérité, divisé en je et moi, ce que nous dit chaque jour l'expérience du miroir..

2-Pourtant Narcisse parle à son image : il s'adresse à elle, à son insu il la suppose donc bien autre. Autrement dit : il pratique l'altérité, mais il ne la connaît pas, il ne peut la symboliser. Cette adresse est essentielle pour au moins deux raisons :

Elle révèle que l'image est indissociable de la parole : ce que nous montre la composition de l'histoire, où l'impossible rencontre de l'image vient après, c'est-à-dire est enveloppée dans une première séquence, celle du miroir de paroles que la nymphe écho tend en quelque sorte à Narcisse.

Dans cette première histoire, ses paroles lui sont renvoyées à l'identique. Dans la seconde c'est son image qui lui est renvoyée. Ce qui se joue en deux, dans la seconde partie, avec l'image, s'est d'abord joué dans la première partie du récit, dans la parole.

Le mythe pose ainsi une équivalence structurelle entre image et parole. Il indique que la première image qui nous saisit n'est pas visuelle, mais sonore : c'est l'image de la parole d'un autre que nous reproduisons en écho. La parole naît d'abord comme image de la parole entendue. L'image est d'abord image de parole. C'est par la parole qui l'identifie dans la glace que l'enfant va être amené à se reconnaître. Narcisse ne peut entendre ces paroles. Comme le dit le texte latin : « fuit in tenera tam dura superbia forma ». Littéralement : Il était (avant cette aventure fatale) « dans » une forme aussi tendre que son orgueil était dur. Narcisse est enfermé en lui-même et cet enfermement, dans la beauté comme dans l'orgueil, le rend imperméable à la parole des autres qui ne pouvaient, dit le texte plus loin, le toucher, non au sens physique, mais au sens moral du terme. Par l'enchâssement des deux récits, le texte dit que l'image visuelle est tissée de paroles, qu'elle est façonnée par la parole et que c'est en vertu de cette parole qu'elle peut diviser le sujet, qu'elle peut être perçue comme autre, et qu'elle peut lui permettre d'accéder à son altérité. Mais lorsque Narcisse voit Echo, il ne l'entend pas. De même que lorsqu'il se verra, il ne se reconnaîtra pas.

3- Narcisse s'adresse à lui-même comme s'il était un autre et dans le mythe, Ovide souligne que c'est précisément en vertu de cette adresse qu'il voit l'image vivante, sa parole éveille l'image. « Jamais amant, dit-il, O forêts, a-t-il subi un sort plus cruel ? ...et surtout : « Qui que tu sois, viens ici ; pourquoi enfant cruel

te jouer ainsi de moi ?... ». Cette adresse à l'image est essentielle pour une seconde raison : Narcisse s'adresse à son image comme si elle était la cause de son désir. Il se parle à lui-même croyant parler à un autre, il s'adresse à lui sans le savoir. Il performe ainsi dans la réalité le savoir auquel il n'accède pas, et parce qu'il n'y accède pas, à savoir que, comme l'écrivit Rimbaud, Je est un autre, l'image étant précisément le signe de cette altérité.

Parce que Narcisse ne le sait pas, qu'il est un autre que lui, il le met en scène, il le révèle ; il met ainsi à nu la structure du sujet, celle que nous qui la connaissons symbolisons, révélons en la métaphorisant, en la déguisant.

Par la simple adresse, Narcisse met en scène l'altérité de l'image c'est-à-dire sa propre altérité à lui-même, mais ne le sachant pas, il s'aime comme un autre, : d'où le désir de rester enlacé à son image.

4-Pour revenir à la question de Narcisse : que ne puis-je me séparer de mon corps pour mieux me fondre en lui, que ne puis-je faire un avec moi-même ? Question étrange à la place de quoi on aurait attendu un : mais pourquoi cet objet est-il là ? qu'est-ce qui cause cette image ? On s'approche alors de l'objet de la véritable méconnaissance de Narcisse, à savoir le miroir que constitue en l'occurrence l'eau.

La seule chose en effet qui puisse séparer Narcisse de son image, c'est la prise de conscience de l'instance que constitue le miroir. L'instance divisante, l'instance qui opère le rapport entre la présence du sujet ici et son absence là-bas, c'est donc le miroir. Il est ce qui stabilise le rapport du Je et du Moi, ce qui permet de symboliser leur relation, ce qui permet de penser le caractère fondamentalement relationnel de l'identité du sujet humain. Il est, autrement dit, ce qui permet d'intérioriser l'altérité, de faire de cette division intime le fondement de l'identité.

A quoi invite ici Ovide ? A penser la surface de l'eau, alias le miroir, ou encore cet opérateur qui rend raison de ce que ce sujet qui voit et ce moi qui est vu

peuvent illusoirement faire un, et à défaut d'être un, coïncident. Le miroir est la garantie de cette coïncidence, c'est-à-dire que le je et le moi sont simultanément liés et séparés. Le miroir est ce qui les met en relation et ce qui les écarte. C'est un lien qui sépare.

5-Dans le récit d'Ovide, le moment essentiel est que cette instance du miroir apparaît comme telle, est représentée, dès lors que Narcisse commence à s'adresser à lui-même et non plus à cet « enfant » qui se « joue de lui ». L'apparition du miroir qu'est la source dans le regard de Narcisse est contemporain de cette adresse à lui-même et la conséquence de cette adresse : « uror amore mei ». : e brûle d'amour pour moi. L'oxymore du feu et de l'eau complète l'idée qu'il est coupé de lui-même.

A cet instant précis, ce qu'il prenait pour la source ou la cause de son désir (l'image) surgit comme résultat, comme effet. A cet instant se produit à la fois la prise de conscience du miroir et la perte de l'Autre : le Je naît comme autre.

A ce moment là Narcisse est transporté, il se voit ici face au miroir et là dans le miroir, mais en même temps il se sépare de lui-même, il se divise : en ce Je qui est devant le miroir et cet Autre qu'il ne rejoindra pas et qui est l'image dans le miroir. Division, que comme nous le montre sa mort, il ne parvient pas à intérioriser.

La fable nous montre donc que le miroir est l'appareil de construction du sujet. Pour qu'une image s'inscrive comme image reconnaissable et non comme leurre mortel, il faut qu'elle mette en jeu une fonction-miroir. Pour qu'elle parle et fasse parler (au lieu de sidérer), elle doit inclure un opérateur miroir. Pour qu'elle porte en elle la frappe de l'altérité, pour qu'elle fasse signe de l'identité comme une relation, elle doit fonctionner comme ce miroir qui lie et sépare en même temps.

Les raisons du délire de Narcisse sont maintenant analysables. Elles tiennent à la non-reconnaissance du miroir, de même que les raisons de sa mort. Quand ce

miroir que constitue la surface de l'eau est identifié, ce miroir ne fonctionne pourtant pas comme un cadre, faisant coïncider le je et le moi, et les unissant dans leur séparation. La surface de l'eau s'ouvre au contraire comme un trou noir, Narcisse s'abîme dans l'Autre. La surface du miroir ne fait pas écran entre le sujet et son image.

L'acquis d'un tel texte est considérable. Ce qu'il apprend :

-le sujet se construit en se désenlaçant d'avec son image, en quittant l'image sidérante qui lui a donné la première un corps.

-il se constitue sur un écart irrattrapable, une altérité, une absence à soi-même, autrement dit à partir de la reconnaissance d'un vide. Sans reconnaissance de ce vide ou de cette absence, qui est aussi une souffrance primordiale, le sujet est voué à la mort.

- cette altérité fait que je ne suis pas mon corps mais que j'ai un corps, que donc je suis condamné à nommer ce corps que je ne suis pas, à le nommer autrement dit à le négativer : elle est ce qui m'introduit à la condition de sujet parlant.

-: la reconnaissance par le sujet de son altérité est la condition de la reconnaissance de l'autre, d'autrui, comme un semblable, un alter ego, c'est-à-dire quelqu'un avec qui il y a quelque chose de commun, chose commune qui est d'abord cette division commune, cette altérité commune, quelqu'un qui comme moi est voué à la parole.

-la possibilité que cet écart soit reconnu tient à un miroir qui à la fois sépare et lie le sujet à son Autre, qui constitue donc l'identité sur une relation entre sujet, image et miroir

Le texte montre ainsi trois types d'image : l'image sidérante ou narcissique, celle où je me cherche comme si j'y étais, l'image spéculaire, construite à partir de la représentation du miroir, où je me reconnais comme absent, l'image-mémorial, celle qui emblématise cette absence du sujet à lui-même et qui montre

que la maîtrise de cette absence est pour le sujet la possibilité de métamorphoses, la possibilité d'un devenir.

Ce texte nous introduit enfin à la considération qu'il n'y a pas seulement des différences esthétiques entre les images, mais des distinctions en terme de fonction anthropologique. Toutes les images ne construisent pas le même sujet. Et la question que nous avons à nous poser est de nous demander que signifie pour une image qui ne montre pas de miroir (comme le tableau de vélaquez) d'inclure cette fonction-miroir. Dans quelle mesure une image permet au sujet de s'éprouver comme autre que lui, et donc à reconnaître l'autre comme semblable à lui ?

B- Le stade du miroir (Jacques Lacan)

L'étude du mythe de Narcisse nous conduit directement ou presque au texte de Jacques Lacan que nous souhaitons lire afin de pénétrer plus avant dans cette fonction miroir dont on a vu que la raison classique et l'ordre de la représentation qui la définit pouvait relèguer à l'extrême limite du champ perceptif sans pour autant parvenir à en faire l'économie. Pour les étudiants qui souhaiteraient s'initier à une connaissance plus générale de la pensée de Jacques Lacan, nous leur recommandons la lecture du livre paru dans la collection Philosophie aux éditions Bordas « Lacan » sous la direction de Gérard Miller qui est une toute première introduction à une œuvre très complexe et qui suppose pour être vraiment saisie des connaissances cliniques ou analytiques. Le texte que nous voulons présenter fait partie des premiers textes théoriques de Jacques Lacan, il date de 1949, ce qui en rend la compréhension plus aisée que des textes ultérieurs. Il s'intitule Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique. C'est un texte dont nous trouvons une version moins élaborée mais plus facile d'accès

dans un livre encore antérieur intitulé *Les complexes familiaux*, publié chez Navarin, (à partir du passage intitulé « le complexe de l'intrusion »). Nous recommandons aux étudiants de lire ce dernier en premier. Les citations que nous faisons sont extraites du second.

Ce texte étudie un apprentissage très précoce chez l'enfant qui est la reconnaissance de son image dans le miroir : « le spectacle saisissant d'un nourrisson devant le miroir, qui n'a pas encore la maîtrise de la marche, voire de la station debout, mais qui, tout embrassé qu'il est par quelque soutien humain ou artificiel, surmonte en un affaiblement jubilatoire les entraves de ce soutien, pour suspendre son attitude en une position plus ou moins penchée, et ramener, pour le fixer, un aspect instantané de l'image. »

Il s'agit donc de cette scène, où le petit enfant placé devant un miroir reconnaît son image « comme telle » c'est-à-dire comme la sienne d'une part et comme image c'est-à-dire comme non réelle d'autre part, expérience d'« assumption jubilatoire » de l'image dit Jacques Lacan, autrement dit, expérience qui s'accompagne de manifestations de plaisir de l'enfant lorsqu'il éprouve par une série de gestes effectués devant ce miroir, à la fois la coïncidence et la distinction entre le reflet et le réel qui se reflète.

« Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image ». L'identification « au sens plein que lui donne l'analyse » est la constitution de l'identité du sujet, autrement dit sa constitution comme « un » sujet. Cette formule signifie donc que pour Lacan, il n'y a pas, avant ce stade, d'expérience d'un corps individué, d'un corps un qui ferait alors l'épreuve de son unité dans le miroir. Avant ce stade, il y a quelque chose d'indéfini, un chaos pulsionnel et organique ; après l'épreuve de la reconnaissance de soi dans le miroir, il y a un corps. Ainsi l'image apparue dans le miroir est la condition pour qu'il y ait « un » corps « un ». L'image est la

condition pour que se constitue l'identité. Elle est la matrice de l'identité, du faire-un de l'individu humain.

« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit d'homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale » : le je se précipite au sens où il devient comme on dit en chimie un « précipité », il prend, il prend forme.

Pour comprendre le « stade du miroir », il faut donc commencer par se déprendre de la conviction selon laquelle tout corps humain possède de lui-même une certaine individuation : ce corps acquiert une individuation par le biais de l'apparition de l'image. Cette unité, il l'acquiert donc sur le mode d'une forme unitaire d'abord extérieure au corps, la « forme primordiale » de l'image, laquelle “ met en forme ” ce corps, s'imprime en lui et le fait un. Cette forme Jacques Lacan la nomme également d'un terme allemand emprunté à la phénoménologie : Gestalt.

“ C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme gestalt, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer ”.

La difficulté de ce passage tient à ce que Jacques Lacan adopte ici une écriture en miroir qui mime le processus de constitution spéculaire du corps propre depuis l'image et l'extériorité de la forme. Cette image fixe d'une part et inversée de l'autre, dès lors qu'elle s'anime fait éprouver à l'enfant la turbulence de ses propres mouvements : comme si le sujet ne parvenait à éprouver ses propres mouvements qu'en les regardant d'abord dans l'image, comme si donc il ne s'éprouvait lui-même que depuis l'extériorité de cette image. Contrairement à

ce que l'on peut s'imaginer intuitivement, la réflexivité du sujet est postérieure à l'image: ce n'est que parce que je me vois que je puis m'éprouver. Le corps propre ne se connaît comme propre que depuis cette unité donnée dans la forme totale du corps que transmet l'image. Ou encore: il y a d'abord une matrice formelle unitaire dont émerge l'image du corps comme forme totale laquelle donne naissance au sentiment du corps comme de " son " corps, à partir de quoi le je s'identifie comme un sujet.

Le texte de Lacan nous donne ici à réfléchir au fait que le corps comme unité ressentie est formé par l'image c'est-à-dire que l'image donne à la fois forme et contenu. Ce que Lacan illustre dans le texte par des exemples tirés de la zoologie : celui, notamment de la pigeonne qu'il suffit de placer devant un miroir pour que « narcissiquement », elle ovule. Le cas du sujet humain est cependant un peu différent. Car tout ce scénario est déterminé par un contretemps inaugural.

« La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'imago, qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'Innenwelt à l'Umwelt. Mais cette relation à la nature est altérée chez l'homme par une certaine déhiscence de l'organisme en son sein, par une discorde primordiale que trahissent les signes de malaise et l'incoordination motrice des mois néonataux. La notion objective de l'inachèvement anatomique du système pyramidal comme de telles rémanences humorales de l'organisme maternel, confirme cette vue que nous formulons comme la donnée d'une véritable prématuration spécifique de la naissance chez l'homme. » Ce qui cependant distingue l'homme de l'animal dans cette occurrence c'est sa prématuration: : cette unité qu'il capte par le biais de la forme de l'image, il n'a pas lorsqu'il la reçoit d'abord les moyens neuroniques et moteurs d'en faire l'expérience. Il ne peut l'agir en sorte que cette unité arrive trop tôt. Cette réflexivité qui se saisit de l'enfant, il ne peut

la mettre en pratique par son autonomie. D'où le sentiment du morcellement, cette épreuve du corps comme « morcelé » dont parle Lacan et qui avant d'être l'expérience de la psychose, est celle du nouveau-né par définition prématuré. Cette unité anticipée dans l'image découvre en retour un corps qui du fait de cette réflexivité nouvelle acquise du dehors sent son inaptitude à faire « un ».. Le morcellement n'est donc pas plus premier que l'unité : il est comme le choc en retour de l'unité apparue et donnée trop tôt dans l'image.

Il n'y a donc ni un corps un qui se reconnaît un dans l'image, ni un corps morcelé qui s'appréhende comme un dans l'image, mais une forme une apparue visuellement dans l'image ou comme image à partir de laquelle progressivement –et c'est à quoi vise la répétition de l'expérience du miroir à laquelle se livre inlassablement l'enfant- le corps s'éprouve comme morcelé et le sujet se reconnaît comme un.

Dans ce texte Jacques Lacan nomme “ sujet ” au sens de *upokeimenon* en grec ou « socle », « fondement », cette forme une qu'il pose spéculativement à partir de l'image dans le miroir.

Cette forme qui se manifeste dans le stade du miroir par le truchement de l'image intervient à la même époque du développement de l'enfant à travers le semblable, l'autre enfant. Lacan cite ainsi les faits de transitivity infantin qui trahissent cette identification par l'autre. C'est l'enfant qui pleure en voyant un autre enfant tomber ou qui le bat et qui dit qu'il a été battu. L'enfant s'éprouve dans ce cas et à ce stade littéralement dans l'autre : à partir de lui, exactement comme il s'éprouvait dans l'image et à partir d'elle.

Ceci nous amène à l'autre versant de cette expérience du miroir, la manière dont elle prescrit la constitution du moi par l'autre. “ C'est ce moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre... ”

Analogue au miroir, l'autre, autrui ou plus exactement le regard de l'autre (autrui comme ce que je vois, ce qui me regarde et qui ce faisant me cadre) est ce qui m'identifie, ce qui me confère unité, ce en quoi je prends conscience de moi. Ainsi dans les *Ménines*, tous ces regards tournés vers le spectateur viennent redoubler et renforcer le miroir : lui donner son sens. Ils constituent comme un prolongement du miroir. Dans ce " virage du je spéculaire au je social " Lacan introduit une petite distinction en ce que cette image d'autrui, ce regard désire un objet. Il fait intervenir dans la notion d'image celle de capture. L'image d'autrui en tant qu'elle est portée, habitée par un regard est captatrice... et ce qui est ainsi capté devient alors un objet pour cette image ou moi. Autrui s'empare de ce qu'il voit et le transforme en moi. Autrement dit le moi est l'effet de la capture d'autrui.

La conscience comme conscience de moi, comme avènement du moi est en ce sens le moment de l'aliénation en autrui puisque ce moi que je découvre par l'autre est prescrit par lui. Ce moment de l'accès à la conscience de soi que toute la philosophie occidentale moderne décrit comme le moment de l'autonomie du sujet devient chez Lacan le moment où se perd toute chance d'autonomie pour le sujet: cf la référence du début du texte à Descartes.

Ce sujet qui s'appréhende en l'autre s'appréhende non comme sujet autonome mais tel qu'il est pour autrui, autrement dit comme objet du désir de l'autre : c'est ce que Jacques Lacan appelle la fonction de la méconnaissance ou le noeud de servitude imaginaire. Cette unité du moi à laquelle l'image puis l'autre l'initient n'est qu'un leurre au sens où c'est comme objet pour autrui qu'il s'y appréhende. Alors même qu'il croit se reconnaître comme lui-même, le moi s'y perd définitivement. Le moi, c'est-à-dire cette fonction de reconnaissance de soi-même qui a lieu soit par le miroir soit par la reconnaissance d'autrui est aussi nécessaire qu'illusoire. Une fois nouée cette servitude imaginaire à mon

image dans le miroir et au regard d'autrui, il n'est plus question d'y échapper ou de s'en affranchir, pas plus qu'on ne saurait s'affranchir de la conscience.

Dans *Les Ménines*, on observe ainsi la capture du regard du spectateur par la lignée des regards puis l'apparition du sens de cette capture à travers l'image apparaissant dans le miroir : ce que je vois dans le miroir sont ceux qui déterminent mon statut comme sujets : les souverains dont je suis au sens politique du terme le sujet. L'image ici signifie la servitude de l'image dans laquelle le sujet est captif. Le spectateur y découvre mieux que son reflet : il y découvre dans son reflet la vérité de sa servitude sociale. En ce sens l'apparition des souverains a la fonction d'assigner le spectateur à sa place du sujet politique soumis à un certain ordre social et lui dit que quel que soit le leurre de cette image, il en est prisonnier.

Ce qui est proprement révolutionnaire dans cette conception de Lacan c'est de faire de l'Imaginaire la dimension propre de la conscience et non comme on pourrait le croire de l'inconscient. La captation par l'image ou par le regard de l'autre est le moule formel de la conscience de soi, puis de la conscience en tant que telle. Ceci signifie en contrepartie que je ne puis avoir conscience que de ce qui se donne sous la forme de l'unité, de la totalité, de l'identité à soi-même. Toute représentation en tant que représentation d'identité est tissée d'imaginaire. On pourrait décrire toute cette opération de constitution de la conscience comme enchâssement de moules: moule de la totalité constituée par l'image, puis de l'unité imprimée dans le corps puis de la conscience de soi puis de l'objet de cette conscience. Tout ce qui se donne dans cet enchaînement est marqué par le sceau de la même unité, de la même totalité. Inversement tout ce qui se donne sous la forme de l'unité est marqué du sceau de l'imaginaire.

Corrélativement il faut remarquer la définition du sujet à partir de la notion de transformation : le sujet n'est pas devant le miroir ou devant autrui, il est l'effet du transport de l'image qui depuis le miroir ou depuis autrui vient prendre en

unité puis en corps propre puis en conscience de soi puis en conscience du monde. La définition du sujet procède de ce transport de l'image. Il ne lui préexiste pas. Comme sujet spéculaire il existe d'abord sous la forme d'une image puis d'une image de soi. Comme sujet social il existe d'abord sous la forme d'un tu puis d'un moi. Objet un, sujet dédoublé : telle est la structure de l'imaginaire dans lequel il est par définition captif.

Le tableau est donc, parce qu'il est un miroir, ou parce qu'il rejoint la fonction constituante du miroir bien plus qu'une fenêtre par où regarder le monde. Il est une machine à fabriquer de l'imaginaire individuel mais également social et politique. Sa fonction est non seulement de nous faire revivre cette expérience inaugurale du miroir, mais de définir des places dans la société, en prescrivant au spectateur une certaine identification, une certaine manière de faire imaginativement un, d'être moi, face aux autres, et donc une certaine conscience de sa place. Au dix-septième siècle, cette place est nécessairement celle de sujet, au sens d'assujetti au pouvoir royal. Mais avec l'arrivée de la bourgeoisie sur la scène politique, le tableau ne se contentera plus de rappeler au spectateur que sa place est définitivement fixée, que son identité est définitivement marquée par sa position de sujet du pouvoir : il lui indique que cette place il n'y est pas nécessairement et de toute éternité, puisque précisément cet ordre social a pour vocation d'évoluer dans le sens d'un certain progrès.. Du même coup la fonction du tableau change.

**CHAPITRE TROIS LA NAISSANCE DU SPECTATEUR DANS
L'ESTHERIQUE DE DIDEROT**

Vélazquez représente ainsi un point de passage dans l'histoire du tableau. Déchiré entre deux fonctions, l'une qui l'ancre dans le passé de l'icône, l'autre qui l'institue comme paradigme de la modernité jusqu'à nos écrans d'ordinateur, le tableau ne sera un paradigme du savoir moderne qu'au prix de ce point aveugle qu'est le miroir. Que ce point soit aveugle signifie que bien que le tableau soit désormais abstrait par définition au sens où il est une grille inscrivant les coordonnées des relations entre les choses, il n'en demeure pas moins mimétique. Cependant cette fonction mimétique a changé de sens. Car avec l'abstraction et la grille, ce qui est entré dans le tableau en quelque sorte, c'est le sujet de sorte que le tableau devient comme une prothèse de l'histoire du sujet, une part de sa genèse structurelle. Le spectateur est supposé lui faire face et y chercher d'une manière ou d'une autre son image comme dans un miroir. Le miroir demeure donc comme paradigme du tableau mais au sens où le tableau ne peut pas ne pas jouer avec cette fonction-miroir, qui est inscrit en lui ce que Jacques Lacan appelle la servitude imaginaire du sujet.

Nous allons maintenant étudier la manière dont historiquement cette structure perdure au-delà de l'âge de la représentation, au sens strict où l'entend Michel Foucault, autrement dit comme âge de la science classique mais prend une nouvelle signification historique en vertu du bouleversement des modes d'identification politique : montée de la bourgeoisie, affaiblissement du pouvoir royal et religieux et par conséquent de la structure théocratique de l'état et de la société. Le tableau devient le lieu d'une expérience fictive et dramatique nouvelle, grâce à laquelle le spectateur peut vivre l'assujettissement imaginaire comme manière de se convaincre de la réalité de son existence. Tel est le paradoxe qu'élabore l'esthétique de Diderot.

A l'époque de Vélazquez, nous nous trouvons dans le cadre d'une société qui suppose l'assujettissement à un ordre de raison et à un système hiérarchique où Dieu et le roi sont identifiés. Le tableau met en scène le nouvel ordre de la

connaissance et simultanément confirme le spectateur dans sa position de sujet du roi. Ce modèle où domination de la nature et souveraineté royale coïncident avec la vérité religieuse, où donc la domination de la créature sur le monde est totale et garantie par la foi se trouve ébranlé à la fois par la science, par la société et par la contestation religieuse.

Une première analyse de ce changement peut être présentée à partir de Michel Foucault. Ce qui prime dans le champ dit de la représentation est de s'assurer du contrôle du monde par la pensée, en réduisant chaque objet du monde à une unité dans un système d'identité et de différences. Tout ce qui est identifié et donc enregistré dans le tableau est sensé être connu et parce qu'il est dominé par la pensée, approprié, et par conséquent dominé. Le tableau garantit la coïncidence de ce qui est pensé et de ce qui est : la présence de ce qui est à ce qui est pensé. Comme l'écrit Foucault, " Tout le système classique de l'ordre, toute cette grande taxinomia qui permet de connaître les choses par le système de leurs identités se déploie dans l'espace ouvert à l'intérieur de soi par la représentation quand elle se représente elle-même : l'être et le même y ont leur lieu. Le langage n'est que la représentation des mots ; la nature n'est que la représentation des êtres ; le besoin n'est que la représentation du besoin. La fin de la pensée classique coïncidera avec le retrait de la représentation, ou plutôt avec l'affranchissement, à l'égard de la représentation, du langage, du vivant, et du besoin. L'esprit obscur mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation. Et celle-ci sera doublée, limitée, bordée, mystifiée peut-être, régie en tout cas de l'extérieur par l'énorme poussée d'une liberté, ou d'un désir, ou d'une volonté qui se donneront comme l'envers métaphysique de la conscience. Quelque chose comme un vouloir ou une force va surgir dans l'expérience moderne, -la constituant peut-être, signalant en tout cas que l'âge classique vient de se terminer et avec lui le règne du discours représentatif, la

dynastie d'une représentation se signifiant elle-même et énonçant dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses. "(Les Mots et les choses, p.222)

Ce qui se passe donc avec ce qu'on appelle « la modernité »-terme problématique mais dont nous reprenons l'acception à Michel Foucault, c'est un débordement de ce grand règlement du monde par ce qui précisément était jusque-là impensable : le peuple, la vie, l'inconscient, ce qui déborde l'ordre du déjà pensable ou du déjà pensé, ce dont on ne peut se faire une idée, parce que ce n'est pas pensable en termes de relation entre signes abstraits : parce qu'il s'agit – c'est du moins comme cela que l'époque le formule - d'une puissance brute, d'une force excédant la rationalité telle qu'elle se concevait jusque-là. La connaissance rationnelle finit par un renversement paradoxal. Elle finit par chasser l'abstracteur qu'est l'homme de ce qu'il a abstrait comme monde, et par abstraire jusqu'à la possession que la raison lui promettait.

Avec ce débordement, le monde excède la représentation que l'on peut s'en faire, il déborde et noie la conscience, de sorte que la question s'inverse : il ne s'agit plus tant pour la conscience de s'assurer du contrôle du monde que d'assurer l'appartenance du sujet au monde, une appartenance fragile ou problématique et de donner à ce sujet le sentiment qu'il est dans ce monde.

La question de la modernité serait donc l'histoire d'une exposition au sens d'un abandon (l'exposition est le terme que le grec ancien emploie pour nommer l'abandon du nouveau-né exposé aux intempéries de la nature), d'une manière qu'a la conscience de se sentir livrée ou abandonnée à une nature qu'elle ne contrôle pas. De sorte que la question de cette conscience sera de se rassurer quant à sa présence au monde, cherchant pour ce faire à découvrir des modes d'expérience témoignant de cette appartenance. L'art devient alors une des voies royales de ce « rassurement », et à restaurer la possibilité pour le sujet de trouver

sa place au milieu du monde. Le tableau est sans doute le « medium » le plus important en ce sens.

La problématique du tableau change fondamentalement. Il s'agit désormais de fournir au spectateur le sentiment de son existence et de sa place. Mais aussi du même coup de s'abandonner à ce regard, de s'y exposer, même si ce regard est inculte, imprévisible, non qualifié. Le tableau change de statut : il n'est plus la figure de l'ordre du monde fondé sur l'ordre de la pensée, il devient le moyen de fonder une confrontation mais une confrontation où il doit donner lieu au regard sans se contenter de le signifier et de l'exclure.

A- LA QUESTION DE L'UNITE DU TABLEAU

La première réponse esthétique à cette menace éprouvée par la conscience d'un sujet exclu du monde par sa propre rationalité sera l'esthétique de Diderot et dans cette esthétique tout particulièrement sa réflexion sur le tableau.

Avant Diderot déjà, au début du dix-huitième siècle, Shaftesbury redéfinit le tableau. Et cette redéfinition elle-même, ce besoin de s'interroger sur ce qu'est le tableau est le signe que précisément l'ancienne ou les anciennes définitions ne valent plus, que l'identification du tableau et de l'ordre ne sont plus données, acquises, évidentes, qu'une cassure a eu lieu. Shaftesbury, un philosophe anglais important de cette époque, redéfinit ainsi le tableau par son unité :

« Avant de commencer à vérifier cette ébauche historique, il peut sembler juste de remarquer que par le mot de *Tablature* [*Tablature en italiques*] (pour lequel nous ne disposons d'aucun mot adéquat en anglais, en dehors de celui, plus général, de *picture* [*picture en italiques*]) nous désignons, conformément au mot original de *Tabula* [*en italiques*], une oeuvre distincte non seulement du simple portrait, mais encore de toutes ces sortes grossières de peinture qui existent de manière absolue et indépendante [c'est-à-dire, non soumises à une exigence d'unité] ; telles que les peintures à fresque sur les murs, les plafonds, les escaliers, les coupoles et autres lieux remarquables des églises et des palais. (cité par Michael Fried, p.91, désormais MFried)

Si cette question de l'unité se pose c'est que le tableau n'est plus nécessairement perçu comme un, donc intériorisé comme forme de la connaissance, et qu'il doit être reconçu comme entité propre, disposant d'une organisation interne. Sa fonction de décor notamment est devenue incompréhensible. Cette fonction de décor était jusque-là censée séduire le spectateur, et permettre à l'aristocratie de manifester son pouvoir et de le rendre attractif, désirable. La bourgeoisie

nouvelle et en cours de constitution ne veut plus de cette séduction par l'ordre somptuaire de la dépense et du luxe. Diderot sera celui qui du fait de sa fonction de critique d'art c'est-à-dire d'analyste du goût public prend conscience de ce que l'identification de l'épistémologie classique et du tableau ne marche plus, et du fait que le tableau ne peut se contenter de "représenter" au sens classique. S'il veut perdurer comme medium il doit se transformer.

Diderot tire un certain nombre de conséquences esthétiques de ce dysfonctionnement, qu'il perçoit tout d'abord dans la spectacularisation, ou la théâtralisation du tableau.

« Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène. En supposant qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau, celui de Van Dick est sublime. »(p.147)

Ce qui rend le tableau sublime est qu'il se détourne du monde parce qu'il est par lui-même un monde qui n'a pas besoin de spectateur pour exister. Il n'a pas besoin de mendier l'agrément du spectateur, il n'a pas besoin de le supposer devant lui comme le moteur de l'effet à produire, ce qui était le cas du tableau de Vélazquez, pour « fonctionner ».

Mais cette expérience dont le tableau devient le support est profondément paradoxale. Michaël Fried en donne une interprétation particulièrement éclairante à propos de la peinture qui se développe dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, à cette époque où le peuple se prépare à prendre la parole, et à manifester dans la fête révolutionnaire, la violence, l'iconoclasme son désir de prendre place sur la scène publique.

“ Il est donc demandé (à cette époque) simultanément la naissance d'une nouvelle espèce d'objet –le tableau pleinement réalisé - et la constitution d'une nouvelle espèce de spectateur – un nouveau sujet- dont la nature la plus

profonde consisterait précisément à être convaincu de sa propre absence de la scène de la représentation. ” (110)

Pour que se crée la conviction esthétique, pour que le spectateur participe au tableau ou à la scène, il faut que l’objet s’impose à lui avec une telle intensité dramatique, une telle unité ou une telle complétude, que lui-même soit sidéré par la fiction qui s’impose alors, la “ fiction, note Michaël Fried de son inexistence ”. Cette inexistence est ce que lui a révélé en quelque sorte sa propre raison et sa propre construction du tableau classique. Le tableau « bourgeois » fait de cette inexistence structurelle une expérience. Mais, dans un second temps, cependant, cette conscience d’inexister pour le tableau se retourne en conscience d’exister pour soi : en jouissance de soi. Ce sont les deux moments que nous allons étudier. A travers ces deux moments le tableau devient la source d’un renversement de la douleur en béatitude, de l’art comme révélateur de l’assujettissement à l’art comme source de compensation émotionnelle.

L’inexistence du spectateur est déduite de la logique même du tableau classique. Dans cette conviction créée par la représentation que l’hypothèse posée par le tableau, c’est l’inexistence du spectateur, ce qui fait sens, en effet, si nous nous retournons vers le système de la représentation et vers le tableau qui est à la fois l’emblème et le produit de ce système, c’est la prise de conscience subite du sens du tableau comme medium de la représentation .D’une part comme tableau représentatif excluant de facto la présence du spectateur. Et d’autre part comme nœud de servitude imaginaire, en l’occurrence politique qui aliène le spectateur à un certain ordre social.

“ La conception que Diderot se faisait de la peinture repose en dernière instance sur la fiction suprême d’une inexistence du spectateur, sur l’idée qu’il ne serait pas réellement là, face à la toile. ”(109)

L'absence du spectateur dans le tableau classique était due au fait que le tableau était un signe de signes. Le tableau avait un sens théologique, politique, métaphysique. Son sens appartenait à celui qui était capable de déchiffrer le jeu des signes. Le spectateur ne s'attendait en ce sens nullement à être compris dans le tableau comme individu réel.

D'ailleurs l'idée même de spectateur n'avait pas grand sens : on était non spectateur mais usager du tableau. Soit comme propriétaire pour qui le tableau avait été fait, soit comme fidèle de l'église et alors le tableau était un instrument d'édification et de prière et non un objet de contemplation gratuite, soit enfin comme lettré et l'on avait à interpréter la représentation picturale.

Mais l'idée même de spectateur, comme celui qui serait là simplement pour voir, était absente. Elle n'avait de sens que dans un exercice décoratif de la peinture : décoration des palais, des églises, jardins, jeux d'eau (chez Kant encore, peinture et art des jardins vont ensemble). Or cet exercice décoratif ne concernait pas le tableau en tant que tel mais bien la peinture comme prolongement du vitrail, de la mosaïque, fresques de tout ce qui peut servir de recouvrement aux surfaces : murs, plafonds, sols.

Ni l'expérience du tableau comme objet de jouissance et d'étude ni celle du décor et d'environnement ne renvoyait à la confrontation immobile d'un sujet et d'un objet, à la situation d'un spectateur devant un tableau.

Lorsque Diderot prône l'effacement du spectateur par le tableau, il va en un certain sens dans le sens à la fois de la structure et de la représentation.

Parallèlement il la subvertit car cet effacement est évidemment une fiction. C'est une fiction qui en réalisant la prise de conscience du sens du tableau représentatif classique (celui dont le modèle est Vélazquez) transforme cette prise de conscience en une relation nouvelle au tableau. L'effacement devient l'objet d'une expérience positive au cours de laquelle le spectateur convertit la conscience de son annulation en jouissance esthétique. Il sort alors de la

représentation, du monde des objets signifiés, pour accéder à un monde où il se sent exister comme sujet, réel, non signifiable. Comme sujet de plaisir et de déplaisir. Cette expérience esthétique parce qu'elle le fait entrer sur la scène du monde « réel » est en même temps une expérience politique. Que cette « réalité » ne soit pas moins imaginaire que la domination que lui donnait le tableau classique n'a pas d'importance. Elle est au cœur de la transformation du rapport au monde.

Ce qui jouait jusque-là de manière secrète, comme une structure a-problématique (l'effacement du sujet par le tableau) soudain fait l'objet d'un drame, d'une scénographie nouvelle et transforme la définition du tableau. La nature de la représentation se transforme pour autant qu'elle ne renvoie plus seulement à une opération intellectuelle et scientifique (la projection perspective) mais également à la manifestation de cette structure comme donnant lieu à expérience. Au lieu d'être l'opérateur de l'effacement du sujet, la représentation devient représentation pour un sujet, pour un sujet absent. C'est donc comme spectateur absent que se trouve théorisé le vécu du spectateur face au tableau. Devenue intolérable la représentation devient ainsi fiction et donne lieu à une expérience subjective qui convertit le leurre ou l'assujettissement imaginaire en jouissance.

La question de la peinture sera donc : comment absentéifier le spectateur, comment le nier non plus négativement (ce que faisait le tableau classique) mais si l'on peut dire positivement ? Ce sera aussi bien la question de l'esthétique picturale de Diderot, et au-delà de Diderot de l'esthétique du dix-huitième siècle, au sens où Diderot est un auteur extraordinairement représentatif de l'opinion critique de son époque)

La réponse sera double :

-soit en excluant positivement le spectateur par le caractère autonome de la représentation, le caractère imposant de son unité. Nous l'appellerons : la réponse par l'unité dramatique.

-soit en le neutralisant, en l'incluant dans la scène représentée comme si c'était un paysage disposé pour sa promenade, auquel cas il n'est plus spectateur devant, mais personnage dans le tableau. Nous l'appellerons à la suite de Michael Fried : la réponse pastorale.

Ces deux réponses ne sont pas une alternative, un tableau adoptant l'une ou l'autre version possible de la réponse. Mais parfois elles cohabitent dans la même œuvre, voire dans le même tableau.

B_UNITE DRAMATIQUE ET UNITE PASTORALE

La première réponse par l'unité dramatique est classique, aristotélicienne : “ La représentation dramatique de l'action et de la passion (et le type d'unité causale instantanée propre à cette représentation) constituait alors le meilleur moyen d'établir cette fiction (de l'inexistence du spectateur) dans le tableau lui-même. ” (109)

C'est l'unité picturale qui va en quelque sorte exclure activement le spectateur, effacer le souvenir de sa présence et cette unité picturale sera conçue comme unité d'action dramatique : il faut que le tableau expose un mythe au sens aristotélicien, c'est-à-dire une action au service de laquelle toute la composition soit conçue car c'est de cette économie de l'action montrée par le tableau que surgira l'unité du tableau lui-même.

Michael Fried note ainsi :

Enfin dans les *Pensées détachées* [en italique - il s'agit donc de Diderot], il résumait l'un des thèmes majeurs de sa critique d'art : "Rien n'est beau sans unité ; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire ; mais cela ne l'est pas." [une note donne la référence suivante : *Pensées détachées*, p. 760]

Ou encore cette citation de Diderot : “ Rien n'est beau sans unité ”(85)

Et toujours du même “Les groupes qui multiplient communément les actions particulières doivent aussi communément distraire de la scène principale. Avec un peu d'imagination et de fécondité, il s'en présente de si heureuses qu'on ne saurait y renoncer ; qu'arrive-t-il alors ? c'est qu'une idée accessoire donne la loi à l'ensemble au lieu de la recevoir. Quant on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressants, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond ; on s'attache à la scène générale qui en devient tout autrement énergique, grande, imposante et forte. ” (85)

Cette unité d'action dramatique était pour Diderot la garantie de l'unité de la composition du tableau mais elle fonde une nouvelle idée du tableau, moins tabulaire qu'objectale, en ce sens que le tableau y est violemment centré, doit être perceptible d'un coup d'œil, est comme concentré comme un objet unique. .
Michaël Fried poursuit, toujours dans la même analyse de la reconstruction du concept de tableau :

Le 15 décembre 1756, dans un passage de la Correspondance littéraire [en italiques] dont l'importance n'a, à ma connaissance, jamais été reconnue, Grimm s'étend longuement sur le double thème de l'unité et de l'instantanéité :

"Les grandes machines en peinture et en poésie m'ont toujours déplu. S'il est vrai que les arts en imitant la nature n'ont pour but que de toucher et de plaire, il faut convenir que l'artiste s'en écarte aussi souvent qu'il entreprend des poèmes épiques, des plafonds, des galeries immenses, en un mot, ces ouvrages compliqués auxquels on a prodigué dans tous les temps des éloges si peu sensés. La simplicité du sujet, l'unité de l'action, sont non seulement ce qu'il y a de plus difficile en fait de génie et d'invention, mais encore ce qu'il y a de plus indispensable pour l'effet.

Notre esprit ne peut embrasser beaucoup d'objets, ni beaucoup de situations à la fois. Il se perd dans cette infinité de détails dont vous croyez enrichir votre ouvrage. Il veut être saisi au premier coup d'oeil par un certain ensemble, sans embarras et une [sic] manière forte. Si vous manquez ce premier instant, vous n'en obtiendrez que ces éloges raisonnés et tranquilles qui sont la satire et le désespoir du génie[...] Pour moi, j'avoue franchement que jamais je n'ai vu une galerie ou un plafond, ni lu un poème épique sans une certaine fatigue et sans sentir diminuer cette vivacité avec laquelle nous recevons les impressions de la beauté."

Ce texte de Grimm marque la fin de la préférence indifférenciée que la Renaissance, le baroque et le rococo portaient à la peinture - qu'elle fût

de chevalet ou décorative. Ce nouvel accent porté sur l'unité et l'instantanéité célébrait logiquement le tableau [tableau en italiques] - c'est-à-dire la peinture de chevalet - portatif, autonome et susceptible d'être emporté sur-le-champ, à l'opposé du projet "environnemental", indéplaçable, dépendant de l'architecture et souvent allégorique et épisodique. »

Unité, instantanéité de l'effet, autonomie : telles sont les nouvelles caractéristiques du tableau. (qui vont préparer ensuite l'abstraction et la réduction moderniste). Il faut que l'ensemble du tableau soit intelligible instantanément et autant que possible universellement.

“ Une composition qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court. ”(92)

“ Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi il est muet. ”(93)

Il ne faut pas lire dans ce terme de « vicieux » l'idée d'une moralisation du tableau mais celle d'une lisibilité du tableau pour tous car cette théorisation de l'unité du tableau est intimement liée à la conscience des transformations de la réception de l'art liées à la possibilité de montrer les œuvres dans des salons accessibles au public amateur, là où les collections princières ou aristocratiques étaient réservées à l'aristocratie. La foule des spectateurs désormais doit pouvoir s'identifier collectivement au tableau, et notamment la classe potentielle des acheteurs, les bourgeois, pour qui cette nouvelle peinture doit devenir une sorte de signe de reconnaissance, une fondation sociale et pas seulement un prestige, ou un signe de goût.

L'action du tableau doit empreindre l'âme et servir de miroir moral à la foule démocratique sans avoir besoin de passer par la réflexion ou le discours.

-La seconde réponse à la question : comment nier le spectateur ? est la pastorale. Elle consiste à instaurer la fiction d'une pénétration physique du spectateur dans le tableau. Ainsi il n'est pas devant, il n'est plus vraiment spectateur, il devient un promeneur dans le tableau, il se constitue en usager du tableau.

La solution pour reconnaître la place du spectateur sans pour autant le supposer devant le tableau consiste ainsi à l'introduire dans le paysage. On lira pour la compréhension de ce qui suit le Salon de 1767 dans les salons de Diderot, parus dans les œuvres, p.575-576.

Le paysage comme le dit Diderot au début de ce texte n'a pas moins d'unité dramatique que le drame ou l'action historique : il suffit d'y introduire une sorte de trajet, la possibilité d'une découverte, ou d'un sens à cette promenade ainsi qu'une certaine unité de temps, celle qui est indiquée par le clair de lune.

Diderot fait ainsi une description de plusieurs tableaux de Joseph Vernet sous la forme d'une fiction narrative, celle d'une promenade dans la campagne au cours de laquelle il découvrirait différents paysages, différents paysages qui à la fin du texte s'avèrent être des tableaux dans lesquels donc l'œil se promène.

Dans le cas de Joseph Vernet, ce qui importe c'est l'inscription dans le tableau d'une multiplicité de points de vue : proliférations de routes, de ponts, de côtes, de bateaux qui démultiplient les possibilités de présence du spectateur. Comme s'il y avait une exploration physique, temporalisée du tableau par un spectateur qui s'y déplacerait. On se reportera aux salons, publiés par les éditions Hermann pour lire cette critique de Vernet dans les salons de 1767 (car elle n'est pas comprise dans le recueil des Œuvres chez Garnier).

Le plaisir est alors un plaisir de ressaisie de soi-même, tel Dieu, jouissance de soi-même

« J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux où l'âme est honnête sans

réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort, où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux ; mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais : L'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier : où suis-je dans ce moment ? qu'est-ce qui m'entourne ? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il ? Rien. Que désire-je ? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est, il jouit de lui-même. »(MFried, p.126)

L'inclusion du spectateur dans le tableau, la manière dont il est littéralement compris par lui, lui permet d'éprouver sa propre clôture, d'éprouver sa propre subjectivité, voire les mouvements de cette subjectivité. L'expérience de cette auto-limitation que permet l'appréhension de l'unité formelle, et des limites de la forme-tableau est une expérience d'inscription dans un cadre (en l'occurrence celui du tableau). Cette inscription dans l'espace esthétique du paysage remplace l'inscription dans l'espace de la représentation, du monde représenté. Elle sert de substitut à cette expérience qui avait été celle de l'âge classique. Elle fonctionne comme un rassurement du spectateur qui se voyait menacé d'exclusion du monde. Grâce au tableau, il retrouve en quelque sorte une place dans le monde. Son identité mondaine n'est plus remise en question. La question du contrôle du monde via la représentation passe au second plan et est comme recouverte par la question de la possibilité de s'appréhender soi-même comme monde. Le délire dont parle ici Diderot est le délire de la subjectivité devenue monde et se trouvant ou croyant se trouver dans l'imaginaire de la contemplation.

Diderot nous livre ici une expérience qui n'est pas éloignée de celle que décrit Kant dans la Critique de la faculté de Juger comme expérience propre du beau : lorsque l'appréhension de la forme de l'œuvre au dehors de moi et du jeu formel

qu'implique son unité me permet de prendre conscience du jeu de mes propres facultés, de la manière dont imagination, entendement, raison s'accordent en moi.

Cette expérience de saisie du sujet par lui-même est symétrique inverse de l'expérience de l'absentement et ces deux expériences sont en quelque sorte complémentaires : dans la première, le sujet s'éprouve coupé de l'objet, dans la seconde, il s'éprouve comme sujet clos, aussi autonome, complet lui-même que l'était l'objet. Mais il fallait d'une certaine manière qu'il s'éprouve comme clivé de l'objet pour pouvoir ainsi s'éprouver comme entité close. Le rapport entre le spectateur et l'œuvre s'établit ainsi sur la base de deux réalités séparées et qui ne peuvent passer l'une dans l'autre : d'un côté le tableau-objet, un autonome, instantané, et de l'autre le sujet, jouissant de lui-même comme Dieu.

Ce que j'appelle paradoxe c'est ce double mouvement d'ouverture d'une part et de fermeture de l'autre. Ce double mouvement était inclus dans l'analyse de Fried précédemment citée :

“ Il est donc demandé (à cette époque) simultanément la naissance d'une nouvelle espèce d'objet –le tableau pleinement réalisé - et la constitution d'une nouvelle espèce de spectateur – un nouveau sujet- dont la nature la plus profonde consisterait précisément à être convaincu de sa propre absence de la scène de la représentation. ” (MFried, p.110)

Autrement dit : à cette époque où s'impose le désir d'une autre saisie du réel, le désir d'une présence au monde ou encore d'une inscription réelle dans le monde réel, le désir d'une immanence, on observe la naissance du tableau comme unité compositionnelle close (cf l'unité dramatique) et la naissance d'un spectateur spectralisé ou avalé par le tableau.

Le désir d'immanence s'exprime dans le rapport en miroir entre l'objet et le sujet, un objet dont l'unité est tellement forte qu'elle donne à éprouver au sujet sa propre unité, sa propre clôture.

Comment interpréter cette relation entre ce nouveau sujet et ce tableau enfin réalisé ? Car au niveau de la fermeture du tableau comme de l'effacement du spectateur, on est en pleine ambiguïté.

On arrive ainsi à un double théorème :

Plus le tableau est autonome, plus il est un objet parmi d'autres objets

Plus sa fiction s'impose, plus le sujet fait l'expérience de son effacement.

Plus le sujet est annulé, plus son expérience est emphatique. Plus le délire imaginatif s'installe comme compensation à la perte de pouvoir représentatif.

Si je n'existe pas, semble dire le spectateur de Diderot, rien ne peut me manquer, si rien ne me manque, je suis comme Dieu, auteur de toute chose, si je suis comme Dieu je suis tout.

Le sujet fait d'autant plus l'expérience de son existence qu'il fait l'expérience de son effacement par le tableau, par le tableau-miroir, par le regard d'autrui.

L'expérience d'aliénation totale par ce regard, se retourne en expérience de plénitude existentielle. Ce qui signifie qu'il n'y a pas d'autre scène que la scène sociale et d'autre accomplissement que l'accomplissement social. Pas d'autre existence que celle pour autrui.

CONCLUSION :

Si nous nous retournons désormais et regardons le trajet que nous avons accompli, le fil de notre propos a été sous-tendu par la référence du tableau au miroir et nous avons cherché à comprendre en quels sens le tableau faisait miroir, et surtout en quels différents sens il pouvait être comparé à un miroir. Il y a tout d'abord le miroir des analogies. Nous étions partis en effet de la définition humaniste de la fonction-miroir du tableau. Elle signifie que le tableau doit être le reflet du monde et qu'il doit pour cela prendre comme modèle le miroir, en tant qu'instrument d'une réflexion parfaite de la création, destinée à célébrer la louange de Dieu.

Nous avons été alors conduit au miroir, tel qu'il apparaît comme limite interne de la représentation dans les *Ménines* de Vélazquez. Le miroir est à la fois le refoulé et la condition de possibilité épistémologique du tableau. Avec Vélazquez, nous avons mis en évidence la notion de représentation et d'abstraction de la représentation, et nous avons montré comment ce miroir des analogies est refoulé au fond du tableau en même temps qu'il est la condition pour que la construction représentative non seulement signifie mais fasse sens pour le spectateur.

Mais en même temps nous avons décelé une seconde fonction du miroir des *Ménines* : celle par laquelle il renvoie le spectateur à son assujettissement politique, à son aliénation, au fait que son image appartient au roi.

A partir de ce point nous avons pu découvrir une seconde fonction du miroir comme paradigme du tableau : le miroir(et il faut entendre en l'occurrence moins le miroir comme objet que le miroir comme fonction que d'autres objets

ou situations peuvent présentifier) est la source de l'image du spectateur et par là-même la source de son identité de sujet.

Cette fonction a été analysée à partir du texte d'Ovide sur le mythe de Narcisse puis du texte de Jacques Lacan sur le stade du miroir.

Nous avons vu comment le tableau lorsqu'il est investi par cette fonction consistant à servir de cadre à la définition de l'unité du moi prend une importance politique énorme. Et comment du même coup, il devient important de définir ce qui fait son unité. Car c'est cette unité qui va lui permettre de fonctionner comme cadre de l'identité du sujet. Tel était l'objet essentiel de notre étude de Diderot, pour laquelle nous nous sommes laissés conduire par l'analyse de Michaël Fried. C'est à Diderot que nous devons la définition du tableau comme cadre autonome, clos sur lui-même, venant unifier ce qui l'embrasse, prêtant sa propre unité à celui qui le regarde. Le tableau fonctionne alors comme possible substitut du miroir lacanien : il garantit au sujet une unité métaphysique que la science et l'histoire lui dénie. Que ce soit sous la forme de la projection hors de lui de sa pensée sous la forme de l'inconscient (lequel est conceptualisé bien avant Freud chez les premiers romantiques) ou que ce soit sous la forme de la projection hors de lui de son devenir sous la forme de l'histoire. La première définition conduit à l'idée que la qualité du tableau est d'autant plus grande qu'il fait l'hypothèse que le spectateur n'est pas encore là, autrement dit que c'est dans le tableau qu'il va trouver la fiction qui l'anime. C'est au fond la mise en œuvre de l'hypothèse du miroir comme source de la définition du sujet.

Et plus le spectateur fera l'expérience de son inexistence pour le tableau, de la souveraineté du tableau, plus il éprouvera a posteriori la plénitude de son existence : le tableau-miroir fonde l'unité du spectateur de manière pleinement positive, il lui donne l'occasion d'une expérience narcissique, auto-érotique de sa perfection (je suis comme dieu), ce qui présuppose que c'est dans l'aliénation que le sujet fait l'expérience la plus pleine de lui-même. Le modèle du

spectateur est le comédien.(penser au théâtre de la révolution qui rejoue la tragédie). Le tableau en tant que miroir aliénant le sujet est en même temps le lieu de sa jouissance.

Nous nous sommes arrêtés à ce point et nous ne pouvons envisager le sens de cette clôture esthétique qu'en envisageant ce qui se profile dès Diderot lui-même par un second mouvement de sa pensée qui engage l'histoire de la peinture moderne. Il existe en effet chez Diderot une seconde définition du tableau dans la Lettre sur les aveugles.

Cette seconde définition du tableau passe par la notion de trame réfléchissante : si le tableau est un miroir, c'est non plus comme cadre unifiant mais comme recouvrement pictural dont la sédimentation produit de la transparence. C'est donc un nouveau modèle de miroir (le quatrième) qui apparaît ici : celui d'une réflexion de la peinture elle-même. Cependant, comme on le voit chez Chardin, cette réflexion de la peinture renvoie au spectateur l'image de sa disparition au bénéfice des choses : la nature morte est vivante, les visages sont de craie et s'ils sont réalistes, ils nous montrent des physionomies disloquées.

Le miroir qui apparaît là est le contraire du miroir aliénant et narcissique que célébrait dans les salons sur Vernet ou Greuze Diderot. C'est un miroir aliénant mais cette fois défigurant. Et ce qui s'y réfléchit du sujet ce n'est plus sa souveraineté divine (comme sujet social, purement social), mais la pauvreté de son intériorité réduite à une bulle de savon : comme si la conscience (le sens social par excellence) était regardée d'un autre point de vue et se réduisait à pas grand chose.

De plus ce nouveau modèle de miroir qui apparaît dans la Lettre sur les aveugles de Diderot et que montrent les tableaux de Chardin n'est pas seulement le miroir aliénant qui fonctionne sur le modèle du regard d'autrui. Chardin nous montre l'autre face du moi : ce qu'il en reste lorsqu'il est seul et qu'il est coupé de la société. Ce qu'il nous montre c'est le moi en tant que cette aliénation sociale ne le définit pas totalement, en tant qu'il ne se résume pas au regard de l'autre et en

tant qu'il est à l'écoute de sa propre intériorité. Il y a un reste, peu de chose mais quelque chose et ce reste est cette attention à soi-même, comme si le sujet était à la recherche d'autre chose que sa conscience. De même l'aveugle solitaire de Diderot est-il à la fois à part de la société par son infirmité tout en incarnant le philosophe ou le sage.

Si le tableau peut continuer de fonctionner comme miroir, ce n'est plus comme ce miroir social dont la conscience est le relais, mais d'une part comme peinture au sens matériel du terme et comme miroir de ce qui ne relève pas du registre de la conscience (sociale). Il ne définit plus le spectateur n'est donc plus défini comme sujet social ou pas seulement mais aussi comme sujet solitaire, en quête de définition, en quête d'identité.

Le spectateur n'est plus réductible au commanditaire du tableau ou à l'homme de cour, ni au bourgeois, mais il est ce sujet qui est à la recherche de lui-même, parce que ce soi-même, cette unité de la conscience a été brisée, épistémologiquement condamnée par l'épistémologie moderne dont kant est le héraut.

Ce que signifie cette épistémologie est que le sujet ne peut se connaître mais qu'il peut néanmoins s'éprouver sous la forme du plaisir et de la peine, il peut donc sentir son unité à la condition que ce sentiment se présente à lui de l'extérieur sous la forme de l'unité d'une forme. Voyant une forme une, il éprouvera avec plaisir son unité, l'unité de ses facultés ou au contraire avec déplaisir son manque d'unité, la discordance de ses facultés. Le miroir de la forme peut jouer positivement comme sentiment d'être bien accordé ou négativement comme sentiment d'être désaccordé. On voit par là que le miroir ne disparaît pas. Simplement il n'est plus représenté intérieurement par la conscience de soi, mais à l'extérieur de soi, dans la nature ou dans l'art.

Le tableau comme unité formelle sera par définition l'un de ces miroirs dans lesquels le sujet peut s'éprouver comme un. L'exemple par excellence de cette

nouvelle fonction, celle qui se profile dès la lettre sur les aveugles, se donnera dans la peinture de paysage romantique dans laquelle le paysage est un “ état d’âme ”.

Si le tableau peut fonctionner ainsi, c’est à une triple condition :

- dans la mesure où le spectateur intériorise le fait qu’il n’est plus qu’un spectateur à la recherche de son image (et non une conscience autonome et souveraine)
- dans la mesure où il intériorise le caractère du même coup relatif et fragile de ses croyances
- dans la mesure où le tableau se construit contre l’absence d’un point de fuite unique et qu’il se formule comme une hyperconstruction
- dans la mesure où il construit la scène d’un spectacle pour le spectateur et se pense comme dispositif d’exposition.