



UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS

École doctorale : Esthétique, Sciences et Technologies des Arts
Équipe de recherche : Arts des images et art contemporain

Thèse de doctorat en Philosophie
Discipline : Esthétique, Sciences et Technologies des Arts

Préparée dans le cadre du Graduiertenkolleg : Das Bild als Artefakt
Eikones NCCR Iconic Criticism

FOUCAULT ET LES IMAGES PRATIQUES DE L'IMAGE ET VISIBILITÉ ENTRE ANALYSE ARCHÉOLOGIQUE ET IRRÉDUCTIBILITÉ CRITIQUE

Thèse dirigée par :
Jean-Philippe ANTOINE - Université Paris VIII

Membres du jury :
Antonia BIRNBAUM - Université Paris VIII
Claude IMBERT - École Normale Supérieure
Judith REVEL - Université Paris Nanterre
Ralph UBL - Universität Basel

Présentée par:
Ilaria FORNACCIARI

— Le 16/10/2017 —

Résumé

*Dans le cadre des actuels débats autour du rôle et des pouvoirs des images, notre étude explore, à la lumière de la recherche du philosophe Michel Foucault, l'étendue et les fonctionnements discontinus, et parfois conflictuels, des rapports entre visibilité et pratiques d'images. La première partie de notre travail analyse le rôle des descriptions et évocations picturales des ouvrages du philosophe que l'on peut associer à l'analyse archéologique, s'attachant à montrer la singularité du rapport entre les images et l'émergence historique de différentes « modalités de voir » dans leurs articulations aux pratiques discursives. À l'appui des textes et manuscrits simultanés ou immédiatement successifs à l'élaboration de *L'archéologie du savoir*, la deuxième partie de la recherche valorise les défis que la question du traitement du visible et des images a lancés à la mise en place d'un champ de cohérence pour l'analyse discursive. Avec une attention particulière portée aux cours inédits sur la peinture du Quattrocento et aux projets sur la peinture de Manet, l'étude retrace les tentatives du philosophe vouées à considérer les dispositions culturelles de la visibilité et les configurations historiques de la présentation visuelle comme des dimensions articulées historiquement par des modalités différentes. La troisième partie analyse, enfin, les expérimentations foucauldienne concernant des pratiques de l'image, présentant, à partir des conditions d'émergence de la notion d'attitude critique, les enjeux politiques de la réflexion autour des rapports entre visibilité et modernité picturale.*

Mots-clés : images, visibilité, Foucault, études visuelles, iconologie, analyse archéologique, modernité, critique.

Title

Foucault and images. Image's practices and visibility between archaeological analysis and the irreducibility of the critic

Abstract

In the framework of the present ongoing debates about the role and power of images, our work aims to explore the extent and the discontinuous characterizing the historical relations between visibilities and practices of images in the light of the research of the philosopher Michel Foucault. The first part analyzes the role of descriptions and pictorial evocations in Foucault's works which can be associated with archaeological analysis; its objective is to show the singular relation between images and the

historical emergence of different “modalities of seeing” in their articulations with discursive practices. Thanks to the analysis of texts and unedited manuscripts on painting, the second part points out the discrepancies between the visual dimension of Foucauldian research and the methodological elaboration of the archaeological discourse, with its claim to disclose a field of coherence for the discursive analysis. In light of the debates between art history’s methodology and philosophy in France at the time, our analysis presents this apparently marginal section of the research of Foucault as an attempt to consider the cultural dispositions of visibility and the historical configurations of visual presentation as differently articulated through historical modalities. The third part analyzes various Foucauldian experiments concerning image practices. Through the study of archival material, the political stakes of the Foucauldian reflection about pictorial modernity through the emergence of the notion of critique as attitude are presented.

Keywords: images, visibility, Foucault, visual studies, Iconology, Archaeology, Modernity, critique.

Remerciements

Merci...

à mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Philippe Antoine, pour sa patience et ses encouragements;

aux rapporteurs : Mme Claude Imbert et Mme Judith Revel, et à tous les membres du jury pour leur attention et leur bienveillance;

à Nathalie et Muriel (qui ont contribué à la correction du présent travail) pour leur dévouement;

à ma famille pour sa confiance;

aux amis de l'ex. GraKo - eikones - Bâle (mention spéciale : Julian Genner, pour les "misanthropic brakes", et Marianne Jossen, pour les psychopromenades passées et celles à venir); aux colocataires passés et présents de la WG Schorenweg (mention spéciale : June, Nicole, Anna et Nicolás, pour l'amusement); aux amis de l'ex. cineforum Bernullianum/Proberaum : Milorad, Baptiste, Doriana, Giorgio, Nedeljka, Sladjana et Tobias (mention spéciale à ce dernier pour l'assistance \LaTeX); aux amis du Lesezyklus; à Rosa et Eleonora pour la sympathie et la disponibilité; aux collègues et amis de la rédaction de la revue Materiali Foucaultiani et à ceux qui animent le séminaire Actualités Foucault (mention spéciale : Orazio Irrera, pour le soutien); à Arianna Lodeserto pour l'hospitalité nomade; aux amis de Livorno : Alessio, Camilla, Federica, Ginevra, Ilaria, Martina, Nicole, Jessica, Fabio.

Sommaire

Introduction	9
I Images de l'Archéologie	23
1 L'image et le rêve : expression, espace et histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault	25
2 Archéologie, expérience, peinture	49
II Pratiques des images et visibilité : de l'histoire de l'art au savoir pictural	87
3 « Peinture et géométrie », la représentation et le visible	89
4 Les rapports complexes entre les mots et les images	119
III Transformations picturales et irréductibilité critique	145
5 Manet, entre archive et liens d'actualité	147
6 Picasso et les variations musicales	209
7 Magritte ou le jeu défait (déployé) des mots et des images	241
8 Klee, Kandinsky et Warhol : signes et non-affirmation	269

8

9 Dans, avec, contre les pouvoirs des images **299**

Conclusion **323**

Bibliographie **325**

Table des figures **351**

Introduction

Les « images-surprises » : « tableaux », « gravures » et « figures », énigmatiquement placés sur le seuil des livres de Michel Foucault, se présentaient, pour Michel de Certeau – sensible à la dimension d'écart que les fictions produisent dans les textes historiques –, comme les « scènes d'une différence » ; comme de véritables « éclats de l'autre ». Il y a trente ans, Certeau soulignait, dans les belles pages consacrées à Foucault peu après sa mort, son refus d'être classé, localisé dans un lieu de compétence. Il nous exhortait, dans son hommage¹, à prêter attention à la dimension visuelle de l'œuvre de Foucault, à son « style optique ». En se faisant l'écho de Deleuze – qui qualifiait Foucault de « cartographe² » – l'historien et historiographe nous invitait à lire/voir les travaux de Foucault comme des cartes :

« Ces cartes présentent des outils proportionnés à des questions différentes. Elles ne forment pas entre elles un système, mais une suite d'« Essais », relatifs chaque fois à cette « curiosité », à cet étonnement. Elles composent donc une « pluralité de positions et de fonctions possibles ». Il s'agit de pratiques discontinues³. »

Selon l'historien, si Foucault repérait, exhumait et poursuivait systèmes, disciplines et procédures, c'était pour pointer les techniques et les technologies au moyen desquelles « la visibilité transforme l'espace en opérateur du pouvoir⁴ ».

Dans le laps de temps qui nous sépare de ce texte, plusieurs études ont mis au centre du débat la dimension visuelle des analyses foucauldienne. Qu'il se soit agi d'insérer l'au-

1. M. De Certeau, « Le rire de Michel Foucault », dans *Le Débat* n° 41, septembre-novembre 1986, pp. 140-152.

2. G. Deleuze, « Un nouveau cartographe », dans *Critique* n° 343, 1975, repris et argumenté dans G. Deleuze, Foucault, Paris, Minuit, 1986, pp. 31-51.

3. M. De Certeau, « Le rire de Michel Foucault », *art. cit.*, p. 4.

4. *Ibid.*, p. 3.

teur dans une longue liste de promoteurs français d'un (mal identifié) « dénigrement de la vision⁵ »; ou bien d'enquêter sur les caractères nietzschéens du rapport de Foucault au visuel⁶; ou encore de reconstruire une philosophie foucauldienne de l'Art douée d'une cohérence méthodologique⁷. De telles analyses – très variées – ont eu un trait commun : elles ne se sont présentées comme annonciatrices ou tributaires de ce phénomène de large portée – et dont les contours et les caractères sont en redéfinition perpétuelle – qu'à partir de l'acte baptismal de W. J. T. Mitchell et de Gottfried Boehm, que l'on appelle, depuis au moins une vingtaine d'années, le « pictorial » ou « iconic turn⁸ ». Un tournant marquant tout un complexe de transformations (tantôt des discours philosophiques tantôt des conditions de production et circulation des artefacts visuels) et investissant soit les sciences humaines, soit (sur la base de considérations plus récentes) les sciences dures⁹. Un déplacement qu'aurait mis à mal la prééminence du discursif et en rapport à quoi, dans son versant philosophique, la recherche de l'auteur examinée dans la présente étude aurait joué un rôle non négligeable. En concomitance avec une tendancielle valorisation des thématiques traitées dans les dernières années de la recherche du philosophe, les années récentes ont vu, en outre, un intérêt renouvelé pour une dimension qui serait proprement « esthétique » de la recherche foucauldienne. En ce sens cependant, si l'on constate une forte présence de cette « boîte à outils » dans le domaine de la critique d'art, de l'histoire de l'art, de la sémiotique et des études culturelles de matrice anglo-saxonne; si dans les universités les enseignements d'esthétique consacrés au philosophe se multiplient, l'actualité de la pensée de Foucault dans ces domaines semble souvent être plus liée à la mobilisation d'un vocabulaire qui s'est désormais imposé dans le panorama académique des sciences humaines qu'à une interrogation visant

5. Cf. M. Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, 1994.

6. Cf. G. Shapiro, *Archaeologies of vision : Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, University of Chicago Press, 2003.

7. Cf. J. J. Tanke, *Foucault's philosophy of art : a genealogy of modernity*, Continuum, 2009.

8. Cf. W. J. T. Mitchell, *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, 1994; G. Boehm, „ Die Wiederkehr der Bilder ”, dans *Was ist ein Bild?*, G. Boehm et K. Stierle (ed.), Wilhelm Fink Verlag, 1995.

9. Cf. G. Boehm et W. J. T. Mitchell, “ Pictorial Versus Iconic Turn : Two Letters ”, dans *Culture, Theory and Critique*, No. 50/2-3, 2009, pp. 103-121.

les enjeux et les implications de notions mises en place par les analyses du philosophe, en rapport aux objets et aux méthodes des domaines disciplinaires concernés. Si la pensée de Foucault est considérée comme une référence incontournable du diagnostic indiquant une mutation dans l'approche du visuel qui marquerait notre actualité, c'est pourtant parce qu'en se rapportant surtout au célèbre premier chapitre des *Mots et les choses*¹⁰, il a été remarqué de quelle manière la méthode d'analyse historique élaborée par le philosophe se présentait comme un discours s'efforçant de faire naître sa propre voix dans l'interstice entre le visible et le dicible : le plus proche de l'un et de l'autre et à partir de leur irréductibilité. Plus récemment, dans le cadre de la tentative de restituer des caractères spécifiques à ce diagnostic sur la césure épocale marquant notre rapport au visuel, on a assisté au renouvellement de l'attention portée à l'opération de Foucault – à situer vers la fin des années 1960 – vouée à limiter le champ du discursif et reconnaître une dimension propre à l'image, son « mode d'être » distinctif¹¹. En réalité, les choses sont plus complexes que cela, car la revendication d'un fonctionnement propre de la dimension du « figuratif », tel qu'il puisse accéder à une descriptibilité, est toutefois de s'inscrire dans une réflexion concernant des analyses historiques ponctuelles. À propos de cet aspect, on constatera rapidement comment, à chaque fois que l'on cherchera un mode d'être propre à l'image, on se retrouvera renvoyé à un ensemble de processus, de techniques et de technologies différents dans leur inscription dans une matérialité, dans leurs rapports avec différents domaines culturels, avec différentes disciplines, institutions et avec différentes « fonctions sujet » dans leur dimension historique spécifique.

Dans notre étude, nous nous proposons donc de montrer que c'est à partir des glissements de terrain dans nos modes de faire l'histoire – c'est-à-dire à partir des défis lancés par la problématisation des interactions entre discours et images tels qu'ils caractérisent notre actualité – que l'interrogation autour de l'image et de son rapport à la visibilité peut se faire tâche critique. Notre conviction est que ce n'est pas par l'isolation d'un champ « esthétique »

10. M. Foucault, *Les suivantes*, dans *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 19 -31.

11. Cf. E. Alloa, " Iconic Turn : A Plea for Three Turns of the Screw ", dans *Culture, Theory and Critique*, No. 50/3, 2016, pp. 228-250.

de la recherche de Foucault et par son intégration dans les champs plus ou moins institutionnalisés des savoirs sur les images, mais à partir d'une interrogation pouvant saisir l'articulation d'un questionnement épistémique investissant les rapports historiquement institués entre perception et visibilité et d'une analyse généalogique des disciplines, des techniques et des pratiques liées à l'image, que les notions et les méthodes élaborées ou entreprises par la recherche de Foucault pourront informer nos instruments diagnostiques. Par conséquent, il ne s'agit pas, dans cette étude, de retracer où d'élaborer, à partir des textes foucauldien consacrés à l'art plastique, une grille d'analyse pour les artefacts visuels qui seraient valables universellement, et il ne s'agit pas non plus d'encadrer l'élément de l'image à travers un découpage méthodologique ou analytique préalable. Ce que cette recherche essaie d'explorer est plutôt l'étendue et les fonctionnements discontinus et parfois conflictuels de ce que, à partir d'un partage qui peut-être nous appartient – à partir, en tout cas, d'une problématique qui se dessine à l'aide de l'analyse des recherches foucauldien sur l'émergence de la modernité picturale, lues à la lumière des débats qui lui ont été contemporains – on a pu indiquer comme les rapports entre des visibilités et des pratiques d'images.

Tirant la leçon des suggestions et des indications de Michel de Certeau, nous avons été guidés, dans cette étude, par la double tâche d'élaborer une analyse efficace de la dimension visuelle de la recherche du philosophe, dans son rapport autant que dans son incompatibilité avec les mots, tout en gardant l'image comme instrument de la quête et non pas comme objet d'une description dont on devrait retracer la méthode et indexer les critères. Instrument incommode, car les différentes opérations dont ces images relèvent, se démontrent plutôt aptes à remettre en jeu, à chaque moment, les constructions théoriques ou les stratégies de narration retracées ou élaborées. Loin de camoufler les discontinuités que cette dimension du visuel vient ponctuer dans l'élaboration du discours archéologique (une grande partie des textes analysés dans la présente étude est contemporaine ou immédiatement postérieure à l'élaboration de *L'archéologie du savoir*) nous avons choisi d'accentuer, voire de valoriser, les défis que la question du traitement du visible et des images a lancés à la mise en place d'un

champ de cohérence pour l'analyse discursive. L'élaboration d'une telle disposition méthodologique a été sans doute aussi le fruit de la prise en compte d'un ensemble de problématiques et de pistes de recherche qui se sont ouvertes dans le cadre du traitement des sources inédites relatives aux notes de Foucault pour le cours à Tunis et aux matériaux concernant les projets au sujet de Manet. Dans la préparation de la présente étude, il nous a été accordé l'autorisation d'examiner la masse documentaire composant les archives des manuscrits de Michel Foucault. Classées trésor national en 2012, les archives du philosophe sont entrées dans les collections de la Bibliothèque nationale de France en 2013¹². Il s'agit d'un fonds d'environ 37 000 feuillets autographes, dont une grande partie de notes de lecture. Le fait que cette archive peut se présenter comme « une véritable mine d'or pour les chercheurs qui travaillent sur Foucault¹³ » a été déjà remarqué en connaissance de cause. Cette métaphore – en référence, bien entendu, à l'exploration d'un ensemble complexe ou à l'ouverture (à la dynamite?) de passages inattendus – se révèle particulièrement pertinente concernant le sujet de la présente étude, car l'ouverture à la consultation a mis à disposition des chercheurs non seulement des notes de préparation pour des conférences ou des cours de Foucault au sujet de l'art plastique, mais aussi des études plus consistantes (en grande partie inédites) qu'on avait longtemps crues dispersées ou détruites, comme le manuscrit sur Manet ou l'étude sur le diptyque de Warhol. L'accès à un tel matériau a exercé *in media res* sur cette étude une fascination qui serait difficilement dissimulable. La prise en compte de matériaux manuscrits a représenté en outre, pour la plupart des chercheurs engagés dans l'étude de l'archive, une condition de recherche inexpérimentée, en rendant nécessaire l'élaboration de toute une série d'instruments méthodologiques *ad hoc* et donnant lieu à toute une série d'expérimentations. Concernant ce dernier aspect, ainsi que son cadre plus général, la présente recherche est largement tributaire des échanges et des séminaires autour de la pensée de Foucault qui ont accueilli et nourri ses questionnements pendant les cinq dernières années. Dans une large mesure également, ce travail est redevable des rencontres et séminaires de l'école doctorale

12. Cf. P. Artières, M. Potte-Bonneville, « Michel Foucault n'est pas un trésor », *Le Monde*, 18 mai 2012.

13. A. Sforzini, *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, PhD diss., Université Paris-Est, 2015, p. 8.

« Esthétique, science et technologies des Arts » et du centre Eikones de Bâle, qui ont hébergé le projet dont le présent travail est l'achèvement. Sans les instruments conceptuels concernant les problématiques épistémologiques liées à l'histoire et à l'historiographie de l'art, ce travail serait dépourvu de son appareillage ; sans les exhortations à offrir à l'urgence d'une « critique de nous-mêmes » la patience de l'investigation des rapports énigmatiquement entretenus entre modernité, peinture et vision, il n'aurait pas été poursuivi.

*

En ce qui concerne le plan de travail, bien que cette recherche ne s'appuie pas sur les sectionnements de l'œuvre du philosophe faisant suite à l'ordre établi par la réception de ses travaux – en privilégiant les déplacements des plans d'interrogation relatifs aux sujets contextuellement examinés par l'étude – la succession des trois parties (dont elle se compose) suit néanmoins un ordre chronologique. L'étude est ébauchée par une interrogation sur la recevabilité des analyses au sujet de l'image des écrits de Foucault précédant l'élaboration de l'analyse archéologique. Le premier chapitre est consacré à la présentation de la problématique de l'image en tant qu'objet théorique dans l'un des premiers textes de Foucault : la préface de la traduction française du livre de Ludwig Binswanger sur le rêve. À la lumière des aspects centraux de la correspondance entre le jeune Foucault et le psychiatre suisse, le chapitre essaie de profiler la question du rapport entre image et imagination dans l'étonnant projet d'une « anthropologie de l'imagination » lancé par Foucault au milieu des années cinquante. L'exceptionnalité du texte est soulignée par la question de l'irréductibilité de l'image à la signification, telle qu'elle se dessine à partir de la critique des approches de l'herméneutique psychanalytique et de la phénoménologie husserlienne. Dans ce même chapitre, les réflexions sur la mobilité de la dimension expressive propre à l'imaginaire sont lues à la lumière d'un tournant concernant l'orientation de la recherche binswangerienne au sujet des actes d'expression : le passage, dans l'approche du psychiatre, de la référence à une struc-

ture phénoménologique de l'indication à l'analyse des structures *ekstatiques* des dispositions expressives. Les rapports entre subjectivité et images sont alors mis en lien avec la question des constitutions des formes du spatial, au centre de l'essai de Binswanger sur le problème de l'espace. La persistance de la référence à la réflexion binswangerienne au sujet de l'espace, dans la recherche de Foucault, est ensuite indiquée dans les variations auxquelles sera sujette, à la fin des années soixante, la notion foucauldienne d'hétérotopie. Si, parmi les thématiques qui continueront à être présentes dans les recherches successives de Foucault, on peut sans doute indiquer celle de la centralité d'une dimension irréductible de l'image, dans ce premier chapitre nous essaierons de montrer comment le moment inaugural de l'analyse archéologique est lui-même traversé par une mutation d'importance du plan d'interrogation concernant l'image comme vecteur d'une étonnante polarité.

La première partie, étudiant la place et la fonction des descriptions, citations et évocations d'images (pour la plupart des œuvres picturales) des ouvrages historiques qu'il est possible d'insérer dans le projet archéologique de Foucault, interroge en outre les relations entre ces images et la dimension proprement visuelle de l'analyse archéologique en tant qu'analyse historique des instaurations de différentes « modalités de voir » dans leurs articulations avec les pratiques discursives. Le deuxième chapitre suit les nombreuses citations et descriptions picturales présentes dans *Histoire de la folie*. De l'évocation des tableaux de Bosch et Grünewald jusqu'à Goya, en passant par la peinture de Georges de La Tour, l'analyse sera consacrée à la description de la fonction de la dimension tragique du spatial et du figural dans le premier véritable grand livre de Michel Foucault. Dans cette section, on se permettra, en somme, de s'inquiéter un peu devant l'image, avant de décrire ce discours qui se veut illuminé par elle, et qui prétend parler dans l'incommensurabilité entre ce qu'on voit et ce qu'on dit. Le chapitre montrera donc la manière dont les images d'*Histoire de la folie* réinterrogent la mise en récit historique. L'analyse de l'architecture argumentative du livre nous conduira à valoriser les renvois entre la fonction tragique des images et le versant proprement visuel de l'instauration discursive d'une expérience classique de la perception, qui est au centre de

l'analyse du partage historique entre raison et déraison. À partir du lien entre l'évocation du tragique dans la dimension spatiale des images et l'analyse des « expériences » historiques de la folie, la première section de ce chapitre présente, donc, le versant visuel de cette « archéologie du silence » comme un véritable « atlas » de la folie au sens warburgien du terme.

L'analyse du rôle de l'image et du visible, dans les ouvrages liés à la méthode archéologique, se poursuit avec l'étude de la fonction de la description des Ménines dans le cadre de l'archéologie des sciences humaines. Introduisant brièvement les conditions qui ont marqué la rencontre du philosophe avec le tableau de Vélasquez, la deuxième section du chapitre présente le célèbre premier chapitre de *Les Mots et les choses* non seulement comme un complexe exercice d'*ekphrasis*, mais aussi comme une exposition diagrammatique de l'architecture argumentative de l'ouvrage de 1966. L'analyse indique la dimension proprement visuelle de l'ouvrage en s'arrêtant sur le fonctionnement de la notion de « représentation » dans la description de la configuration épistémique caractéristique de l'âge classique. La discussion des *Suivantes* est insérée par la suite dans le débat autour du tableau de Vélasquez (et de sa description par Foucault) né aux États-Unis au début des années quatre-vingt. La valorisation de la critique que l'historienne de l'art Svetlana Alpers adresse à l'analyse de Foucault offrira ensuite l'occasion d'anticiper certaines thématiques concernant les recherches foucauldienes au sujet de l'émergence de la modernité picturale. Ces réflexions nous montreront, en même temps, comment la dimension de l'analyse ouvrant le projet *Les Mots et les choses* relève d'une tension fondamentale avec les conditions requises par une « archéologie du regard pictural », en nous annonçant la précarité de la place des « images » dans la configuration méthodologique de *L'archéologie du savoir*. Les enjeux concernant l'ambiguïté de la place réservée aux images et au visible dans la configuration propre à l'analyse archéologique seront ensuite explicités à la fin de la première partie, consacrée à la présentation et à la problématisation de l'esquisse méthodologique pour une « analyse archéologique du tableau » que l'on trouve en conclusion de *L'archéologie*. À travers la mise en lumière des tensions concernant « l'étude de formations discursives » face à l'image et au visible, la conclusion du deuxième

chapitre annoncera donc les problématiques traitées dans la deuxième partie de l'étude.

La deuxième partie est consacrée à une mise en contexte méthodologique et au repérage des implications épistémologiques des écrits, des prises de parole et des recherches que Foucault a consacrés à l'art plastique. Elle recourt à l'appui des sources manuscrites inédites du fonds Michel Foucault conservées à la Bibliothèque nationale de France. L'analyse développée dans cette partie est vouée à la mise en rapport de ce vaste atelier consacré à la peinture avec l'œuvre publiée du philosophe. Elle essaiera d'indiquer la place et l'enjeu singulier de cet intérêt apparemment marginal dans l'économie de la recherche de Foucault. Une courte introduction présente l'intégralité des sources manuscrites auxquelles l'étude fera référence et aborde l'approche méthodologique de celle-ci en la différenciant du panorama actuel des recherches autour de la peinture, de l'art et du visuel chez Foucault. Le sujet du premier chapitre consiste en l'analyse des notes relatives au cours sur le Quattrocento italien, tenu par Foucault à l'université de Tunis entre septembre 1966 et l'été 1968. L'activité de recherche de Foucault de la fin des années soixante sera d'abord présentée à travers les positionnements stratégiques qui caractérisent l'élaboration de *L'archéologie du savoir*. L'introduction mentionne donc les rapports de l'archéologie avec l'histoire des sciences de Canguilhem et la réflexion merleau-pontienne concernant les actes d'expression. Les arguments et la méthodologie d'analyse du cours de Foucault, au cœur duquel on trouve la thématique de la perspective planimétrique, seront insérés ensuite dans le débat autour du « paradigme perspectif¹⁴ », né en France vers le milieu des années cinquante. Le traitement des thématiques du cours sera donc interrogé à partir des interlocuteurs de Foucault : les études de Francastel sur la naissance de l'espace plastique et la discussion par Merleau-Ponty des thèses de Panofsky et de Francastel dans les cours au sujet de l'Institution. Dans son ensemble, l'analyse de ces notes, à partir de la désignation schématique de la conjoncture qui lui est propre, est vouée à la mise en lumière des déplacements que produit dans le cadre de la méthode archéologique, l'introduction des problématiques liées spécifiquement à l'image et à la visi-

14. L'expression est de H. Damisch. Cf. H. Damisch, *L'origine de la perspective* (1987), Paris, Flammarion, 1993.

bilité. Le quatrième chapitre se focalise sur les rapports entre l'approche archéologique et la méthode d'analyse iconologique développée par l'historien de l'art allemand Erwin Panofsky. L'analyse prend comme point de départ la valorisation d'un court texte que Foucault écrivit au moment de la parution française de deux ouvrages de l'historien de l'art. Le chapitre se proposera de déceler les implications des deux opérations majeures qui, en suivant la lecture foucauldienne, sont effectuées par les études de Panofsky : la mise à mal de la primauté du discursif et la problématisation de la fonction de la représentation. La mise en contexte de la lecture proposée par Foucault des essais de l'historien de l'art sera faite à travers une brève incursion dans la réception des travaux de Panofsky en France. Cette enquête, soucieuse des contingences historiques, se propose de réévaluer l'enjeu de l'intérêt de Foucault envers les études panofskiennes, en replaçant au centre de la discussion la question de l'interaction entre le caractère historique de la vision en tant qu'action et l'aspect culturel et historique du versant discursif des pratiques picturales.

Avec la troisième partie de l'étude, on entre véritablement dans la dimension de l'atelier foucauldien concernant les pratiques picturales. « Manet, entre archive et liens d'actualité », composé de huit paragraphes, trace le profil de deux tentatives d'écriture d'un livre sur Manet, entreprises par Foucault entre 1966 et 1971 : « Le noir et la couleur/surface » et « Autour de Manet ». Les deux sont inabouties et les matériaux relatifs inédits. Le chapitre présentera donc d'abord les problématiques méthodologiques et philologiques relatives au cas particulier d'une analyse de sources manuscrites qui refuse une approche de « génétique des idées ». Les sources bibliographiques composant l'archive de Foucault au sujet de la peinture moderne seront examinées, d'une part, pour donner une chronologie aux écrits inédits du philosophe relatifs à ces textes, et, d'autre part, afin de développer une stratégie de mise en valeur des contenus des notes qui puisse s'écarter d'une approche interprétative. La notion de « fêlure » jouera alors, dans ce chapitre, le double rôle d'outil méthodologique et d'objet thématique principal. Car si, d'un côté, ce sont les dislocations, les discontinuités, et les abandons partiels dans la recherche du philosophe que l'on veut mettre en évidence, de

l'autre, c'est bien la recherche d'une façon de saisir le « changement », « la crise » – si l'on veut utiliser l'expression mallarméenne – dans l'immanence d'une pratique inscrite dans la matérialité, qui amène le philosophe à s'intéresser à Manet. L'analyse de l'archive cherchera donc à indiquer le profil du projet relatif au contrat avec les Éditions de Minuit : « Le noir et la couleur/Le noir et la surface ». La recherche relative à ce projet sera désignée à travers l'inflexion entre l'attention aux couleurs de la peinture de Manet comme condition de possibilité autant que comme résistance à l'impressionnisme et l'attention à la surface comme dé-sublimation du plan pictural : infraction à la loi de la profondeur indispensable à la représentation classique. L'abandon du projet et le déplacement vers les préoccupations au cœur du manuscrit « Autour de Manet » seront thématiques à travers une lecture triangulaire impliquant l'étude de Bataille sur Manet ; l'article de Mallarmé sur Manet et les impressionnistes et la conférence à Tunis de Foucault. Cette lecture cherchera à faire émerger les enjeux afférents à l'acception transhistorique de la notion de critique ; notion qui sera reprise par Foucault en de multiples occasions vers la fin des années soixante-dix et jusqu'au début des années quatre-vingt. Dans sa globalité, le chapitre essaie donc de montrer le statut singulier de l'étude de l'émergence de la peinture moderne dans l'ouverture de la réflexion foucauldienne à la « critique » comme « attitude ».

La réflexion sur la production foucauldienne au sujet des opérations et des instaurations des pratiques picturales modernes se poursuit dans le sixième chapitre, qui analysera le contenu d'un court texte dactylographié, destiné à la préparation d'un scénario sur la série de *Las Meninas* de Picasso. Tout en considérant la circonstancialité et le statut particulier de ce texte, le chapitre s'interrogera sur l'opération dont relèverait la peinture de Picasso. L'analyse se proposera donc de présenter l'opération picassienne comme une torsion pouvant articuler deux séries qui se dessinent à l'aide des écrits foucauldiens au sujet de la peinture moderne, indiquées comme : la sortie de la peinture du dispositif classique de représentation et sa fuite des implications de la ressemblance. Au centre de l'analyse se trouve la problématique de la fonction de fondation du nom d'auteur dans la peinture moderne. Après la mise en relief de

la fonction de « l'oubli constitutif » dans la logique des formations discursives et la présentation des difficultés concernant le statut épistémologique du nom d'auteur dans l'histoire de l'art comme discipline, l'analyse présente l'expérimentation foucauldienne autour de la série des cinquante-huit toiles de Picasso comme l'observation de la mise en question des transformations des fonctions de l'auteur dans la peinture moderne. Transformations qui se présentent en connexion avec les modifications instaurées dans la peinture par la musique. La participation du philosophe à l'entreprise inaboutie concernant le scénario sur Picasso sera alors présentée comme la tentative de problématiser le rapport tableau/peintre ainsi que de mettre en évidence les résidus de transcendance du statut accordé au geste pictural; tentative poursuivie non pas de façon littéraire ou argumentative, mais par le biais d'un montage de voix et images.

Le septième chapitre est consacré aux rapports entre Foucault et Magritte. À partir de l'analyse des échanges entre le peintre et Foucault qui ont fait suite à la parution de *Les Mots et les choses*, nous interrogerons les notions de « ressemblance » et de « similitude », qui sont au centre de la correspondance. Une fois observées la place et la fonction des deux notions dans l'outillage conceptuel de *Une archéologie des sciences humaines*, nous essaierons de clarifier les impasses caractérisant la correspondance entre le peintre et Foucault, à l'aide de la lecture de certains écrits que Magritte avait destinés à la publication. Ce sera la confrontation de trois versions différentes du texte de Magritte sur « La ressemblance » qui nous permettra, à la lumière de la notion magrittienne d'« ordre », de proposer une réévaluation de l'enjeu de l'échange. Sur la base de ce déplacement, le questionnement des deux versions de l'écrit de Foucault « Ceci n'est pas une pipe » montrera de quelle manière la cible critique de l'activité picturale de Magritte avait pu être reconnue dans une conception platonique de l'élément de l'image. Conception de l'image en tant que rapport ontologique et noologique à un original que la peinture de Magritte parviendrait à mettre en crise par la sérialité du semblable comme opération d'élimination conjointe du rapport de la copie avec le modèle et du prédicat avec le référent.

L'opération magrithienne sera confrontée, par la suite, à l'opération dont seraient dépositaires respectivement les pratiques picturales de Klee et de Kandinsky, avec lesquelles, selon l'article écrit par Foucault en hommage au peintre belge, la peinture de Magritte entretiendrait des rapports d'opposition et de complémentarité à l'intérieur d'un « système commun ». L'interrogation autour du statut attribuable à ce « système commun » sera poursuivie dans le huitième chapitre, à travers l'analyse du fonctionnement de deux principes constituants, la tension régissant la peinture classique selon le philosophe. Le principe de « différenciation entre représentation plastique et différence linguistique » et le principe d'« équivalence entre ressemblance et affirmation » seront alors examinés à partir de la fonction de l'invisibilité telle qu'elle se dessine dans l'évocation de la version du *Balcon* de Magritte, dans le cadre de la conférence de Foucault sur Manet. L'« à-venir » de ce « système commun » se trouvera, ensuite, au centre de la deuxième partie du chapitre qui exploitera la caractérisation des pratiques picturales warholiennes dans l'écrit de 1973, ainsi que dans l'article sur Deleuze de 1970, pour essayer de déceler les enjeux et les tensions traversant un court essai de Foucault sur le *Dptyque Marilyn* d'Andy Warhol. Écrit la même année que l'article sur Deleuze, ce texte est actuellement conservé à la Bibliothèque nationale. La lecture en filigrane de ce court essai, en mettant au premier plan la grille d'analyse deleuzienne « sur la mise en série », développée notamment dans *Logique du sens*, essaiera de présenter l'exercice foucauldien en tant que contemplation-analyse adoptant une herméneutique du non-sens. L'évocation de la notion de « force », de matrice nietzschéenne, présentée comme instance de l'abandon de cette sémiotique paradoxale, introduira, en conclusion du chapitre, la revendication de la dimension propre à l'image, thématifiée dans le chapitre final de l'étude.

Le dernier chapitre du travail, ayant pour titre « Dans, avec, contre les pouvoirs des images », se proposera enfin d'indiquer et d'articuler un changement de plan d'interrogation se vérifiant entre, d'une part, les écrits sur la peinture, liés de façon différente à l'analyse archéologique et discutés dans l'étude, et, d'autre part, l'approche adoptée par Foucault dans de courts écrits à caractère occasionnel, publiés de son vivant et consacrés à certains artistes

contemporains, parfois amis, tels que Paul Rebeyrolle; Gérard Fromanger; Maxime Defert et Duane Michals. Il s'agira, dans ce dernier chapitre, de saisir le passage qui est indiqué par Claude Imbert comme la revendication des « droits des images », dans la tentative de valoriser une réflexion sur l'image qui, à partir du milieu des années soixante-dix, se fait incitation.

*

PREMIÈRE PARTIE

IMAGES DE L'ARCHÉOLOGIE

Chapitre 1

L'image et le rêve : expression, espace et histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault

Souvent il me vient à l'esprit que, en tant que psycho-historien, je cherche à établir la schizophrénie de la civilisation occidentale à partir de ses images par un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'un côté, et le dieu fluvial mélancolique (dépressif) de l'autre.

A. Warburg,

Journal du 3 avril 1929

1.1 Rêve et imagination

Le Rêve et l'existence est le premier ouvrage de Ludwig Binswanger paru en France¹, L'introduction de cet essai a été écrite par Foucault à l'invitation de Jacqueline Verdeaux,

1. *Traum und existenz* avait paru comme article dans *La Neue Schweizer Rundschau* en 1930. Comme Foucault le précise dans l'introduction, il s'agit du premier écrit de Binswanger qui appartienne au sens strict à la *Daseinsanalyse*, méthode d'analyse et pratique thérapeutique dont le psychiatre suisse est le fondateur. Ludwig Binswanger, né en 1881, a été le directeur de la clinique Bellevue de Kreuzlingen en Suisse (sanatorium fondé par son grand-père nommé aussi Ludwig) à partir du 1910, lorsqu'il succède à son père Otto Binswanger, et jusqu'à son décès en 1966. Sa production s'étend de 1907 à 1965 et est marquée particulièrement par la pensée de Freud, Husserl et Heidegger. Cf. F. Dastur, « Préface » in L. Binswanger, *Rêve et existence*, Vrin, Paris, 2012.

germaniste avec laquelle il avait aussi travaillé à la traduction du texte du psychiatre dans les années 1952-1953. L'occasion qui conduisit Madame Verdeaux vers Binswanger est très connue et liée au psychiatre Roland Kuhn, dont elle était la traductrice. Elle rappellera le moment de cette première rencontre dans l'avant-propos à *Introduction à l'analyse existentielle*². Foucault et Jacqueline Verdeaux se rendront plusieurs fois en visite à Kreuzlingen pour discuter du travail en cours avec Binswanger³. Le nom du médecin était déjà connu en France, surtout grâce aux références faites à son travail par les psychiatres Eugène Minkowski et Henri Ey, ainsi que par les renvois à ses travaux (parmi lesquels figure aussi *Traum und Existenz*) présents dans la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty⁴. En outre, en 1950, Binswanger prononçait en Sorbonne la conférence de présentation de la nouvelle méthode de recherche de la *Daseinsanalyse*, dans le cadre du premier Congrès international de psychiatrie⁵.

Dans la lettre qui accompagne la première version du texte qui deviendra l'introduction de *Rêve et existence*⁶, que Foucault envoya à Binswanger le 27 avril de 1954, on trouve une véritable déclaration d'intention : « Pour l'instant je n'ai eu que deux préoccupations », écrit Foucault :

« Montrer l'importance significative du rêve dans l'analyse existentielle ; et montrer comment votre conception du rêve implique un renouvellement complet des analyses de l'imagination. En montrant jusqu'à quel point *Traum und Existenz*

2. L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, Édition de Minuit, Paris, 1971.

3. À l'occasion d'un de ces voyages, Foucault assiste à une fête de Carnaval à l'hôpital de Munsterlingen et il est touché par son caractère morbide. Voir : D. Eribon, *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 1989. Le récent volume *Foucault à Munsterlingen. À l'origine de l'Histoire de la folie*, J.-F. Bert et E. Basso (dir.), Éditions EHESS, Paris, 2015, s'interroge sur les possibles apports de cette expérience personnelle aux analyses foucauldienne sur la psychiatrie et la psychologie. L'anecdote a sans doute des résonances avec certaines thématiques du premier chapitre d'*Histoire de la folie*, telle que le rôle de la tradition des danses macabres et des danses des fous dans la culture entre le Moyen Âge et la Renaissance.

4. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. *Traum und existenz* est cité dans la note 1, p. 329, les autres renvois à Binswanger concernent « *Über Ideenflucht* » (p. 331) et « *Das Raumproblem in der Psychopathologie* » (pp. 336 et 340).

5. Cf. R. Kuhn et H. Maldiney, *Préface*, dans L. Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, *op. cit.*

6. M. Foucault, « Introduction », dans L. Binswanger 1954, *Le Rêve et l'Existence*, trad. J. Verdeaux, Desclée de Brower, Paris ; repris dans M. Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard Quarto, Paris, 2001, vol. I, pp. 96-147.

bouleverse la théorie du rêve et la théorie de l'image⁷. »

L'essai du psychiatre suisse bouleverserait donc « la théorie du rêve et la théorie de l'image » : ces mots suffiraient à justifier l'intérêt porté à ce texte par une étude qui vise à retracer les différentes positions de l'élément de l'image dans la recherche du philosophe. Ils peuvent sans doute provoquer aussi un certain effet de choc chez le lecteur moins averti, à cause de la compréhensible incapacité à distinguer le profil de Foucault derrière ceux-ci. En effet, la tendance d'une bonne partie des critiques à reconnaître, dans les textes de Foucault des années cinquante, un caractère fort occasionnel, à souligner leur proximité avec la phénoménologie (soit par rapport aux centres d'intérêt, soit concernant les instruments méthodologiques) et donc à les enfermer dans une parenthèse qui serait à considérer comme fermée à partir d'*Histoire de la folie* ou de *Naissance de la clinique*, reste justement fortement prévalente. Cette tendance commence cependant de plus en plus à être problématisée. L'inclusion de cette « Introduction » à l'intérieur de la production foucauldienne se pose sans doute comme problématique en rapport avec la question de la réception de Foucault faisant suite à la chronologie de ses publications, comme le soulignait Judith Revel en parlant d'une « sorte de préhistoire » de la pensée de Foucault, ou d'un « Foucault avant Foucault », afin de questionner cette rupture même, qui devrait donner naissance audit « Foucault lui-même⁸ ». Gary Shapiro, dans son étude sur le traitement de la dimension visuelle entre Nietzsche et Foucault, allait encore plus loin, en imaginant un drôle de vis-à-vis du Foucault archéologue avec son plus jeune *Doppelgänger* :

« On peut imaginer le Foucault de cette position archéologique observer les efforts de son plus jeune soi-même de façon plutôt sceptique, en regardant probablement cet essai sur le rêve comme une des tentatives de dénicher et porter

7. M. Foucault, Binswanger-Archiv, Sanatorium « Bellevue », Kreuzlingen : 1857-1980, Universitätsarchiv Tübingen-Signatur 443/57 (151).

8. Judith Revel, *Sur l'introduction à Binswanger*, dans *Michel Foucault, lire l'œuvre*, Luce Giard (dir.), J. Millon, Grenoble, 1992. « Comprendre le type de discours qu'a tenu Foucault avant d'être Foucault, ou plus exactement avant que nous ne décidions que Foucault ne serait pleinement lui-même qu'en 1961, avec la publication d'*Histoire de la folie*. », pp. 51-52 ; voir aussi, du même auteur, le chapitre « Une cohérence difficile », dans *Foucault, une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, Paris, 2010.

au jour les obscures origines de l'imagination humaine, juste pour les faire disparaître dans les ténèbres de l'inconscient⁹. »

Au-delà de la dramatisation, si d'un côté l'orientation mentionnée s'appuie sur des bases pour la plupart détectables dans les affirmations et les prises de position de Foucault lui-même, d'un autre côté, on voit que les tentatives de questionner ce tournant soudain ou cette coupure à partir d'un objet spécifique d'intérêt, au-delà des chronologies canoniques et sans vouloir en former d'autres, ouvrent des perspectives originelles et intéressantes¹⁰.

De façon méthodologique, donc, sans vouloir faire abstraction du contexte des réflexions contenues dans ce texte (sans vouloir minimiser l'intérêt pour la *Daseinsanalyse* qui accompagne Foucault tout au long des années cinquante¹¹, mais bien en considération de l'exceptionnalité de ce texte), une lecture qui suit le double niveau et la tension entre la thématization théorique de l'élément de l'image et la fonction singulière des descriptions et évocations picturales de l'enquête archéologique, peut contribuer à donner une cartographie des déplacements successifs de plans d'interrogation sur une perspective privilégiée. Le privilège, dans ce cas, demeurerait dans une difficulté propre à l'objet. C'est-à-dire, dans le fait que, par rapport à la fonction des images, on ne pourra ni chercher une filiation (une sorte de continuité méthodologique ou thématique que lierait la production des années cinquante avec les productions postérieures, au-delà des récusations superficielles ou polémiques), ni pourtant – comme on va le voir – exalter le moment de l'abandon des coordonnées théoriques du jeune Foucault comme absolu et sans repères.

Comme le soulignait aussi Philippe Sabot¹², si l'*Introduction* se situe encore sur le « bord intérieur de la phénoménologie », l'intérêt de Foucault est celui de suivre le parcours condui-

9. G. Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 204, (notre traduction).

10. Cf. E. Basso, « Fenomenologia e genealogia : a partire da Foucault lettore di Binswanger », dans *Foucault, oggi*, Feltrinelli, 2008; « Foucault entre psychanalyse et psychiatrie : Reprendre la folie au niveau de son langage », *Archives de Philosophie*, vol. 79, n° 1, 2016, pp. 27-54; P. Sabot, « L'expérience, le savoir et l'histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault », *Archives de Philosophie* 2/2006 (tome 69), p. 285-303; URL : www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-2-page-285.htm.

11. Cf. E. Basso, *Michel Foucault et la Dasainsanalyse : un'indagine metodologica*, Milano, Mimesis, 2007.

12. P. Sabot, « L'expérience, le savoir et l'histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault », *art. cit.*

sant au moment « hérétique » de l'analyse existentielle de Binswanger face à la phénoménologie heideggerienne et à la psychanalyse freudienne. C'est donc ce moment hérétique qu'il est intéressant de retracer à partir de l'aspect qui demeure au centre de la correspondance, c'est-à-dire la théorie de l'image et son rapport à l'imagination.

Les arguments de l'*Introduction* de Foucault concernent la présentation des principes et des méthodes de Binswanger et sont voués à la valorisation du privilège absolu, donné par la pratique du psychiatre, à son objet : le *Mensch-sein* dans son rapport au *Dasein* (existence). L'essai de Foucault (qui doublait en longueur l'étude du psychiatre), loin de présenter l'étude dans ses caractères généraux, s'attaquait à problématiser les fondements et les justifications de la démarche binswangerienne : l'anthropologie existentielle. D'un point de vue épistémologique, l'analyse de l'être-homme (*Mensch-sein*) s'articule sur une analytique de l'existence (*Dasein*) et trouve ses conditions de possibilité en cette dernière (voire ses fondements). La justification de la dimension de signification propre à l'anthropologie (en tant qu'opposée à la connaissance scientifique positive) est à chercher dans son rapport à ces deux dimensions. Il ne s'agit pas de l'application de formes *a priori* dérivées d'une réflexion philosophique, mais d'une analyse des faits humains, des contenus existentiels réels. C'est en ce sens que Foucault identifie la pratique du psychiatre comme un acte qui refuse toute distinction préalable entre ontologie et anthropologie et qui, souhaitant rejoindre l'individu concret – « cette existence-ci, qui porte tel nom et qui traverse telle histoire¹³ » – se retrouve sans cesse à franchir les limites entre l'une et l'autre, non pas dans l'intention de les effacer, mais dans un renouvellement perpétuel de leur point d'articulation. C'est encore en ce sens que l'intérêt de Binswanger ne se situe pas dans l'élément du rêve pris en soi, ni dans les rapports entre le rêve et l'existence comme éléments séparés, mais qu'il est plutôt centré sur la question de la *présentification* de l'existence à elle-même dans le mode du rêve. Foucault tient à souligner comment l'intérêt majeur de l'essai en question réside en effet dans un paradoxe qui concerne le sujet de l'étude.

13. M. Foucault, « Introduction », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 95.

« N'est-ce pas une gageure pourtant de vouloir circonscrire le contenu positif de l'existence, par référence à l'un de ses modes les moins insérés dans le monde¹⁴ ? »

Le privilège de l'expérience onirique est soutenu par Foucault pour deux raisons : d'une part, ce privilège définit la démarche de l'analyse : son parcours qui, à partir d'une pratique de déchiffrement des contenus apparents (qui n'est plus pourtant de l'ordre d'une herméneutique des symboles – on le verra par la suite –), se dirige vers les structures de l'existence ; d'autre part, il sous-tend ou implique une manière nouvelle d'entendre les manifestations des significations. « Il exige, écrit Foucault, une nouvelle définition des rapports du sens et du symbole, de l'image et de l'expression. » C'est sur l'articulation de ces deux aspects qu'on aimerait se concentrer dans cette petite incursion qui vise à questionner la recevabilité de ce fragment de projet d'une anthropologie de l'imagination, esquissé pour être vite abandonné.

1.2 Faire parler les images, en faire comprendre le langage : image et signification entre psychanalyse et phénoménologie

Comme le souligne l'étude de G. Shapiro déjà citée, parmi les thématiques qui continueront à être présentes dans les recherches successives de Foucault, on peut indiquer la centralité d'une dimension irréductible de l'image. De notre point de vue, cependant, il ne s'agit pas de voir si et comment le rapport de Foucault à la peinture, dans les analyses postérieures à cette introduction, est marqué par une dimension onirique à découvrir « au-delà de l'image¹⁵ », mais plutôt de montrer comment le moment inaugural de l'analyse archéologique est lui-même traversé par une mutation d'importance qui investit la question de l'irréductibilité de la dimension de l'image.

La place privilégiée des images est revendiquée, dans l'*Introduction*, en polémique tantôt avec la psychanalyse, tantôt avec la phénoménologie. Foucault fait jouer les argumentations

14. *Ibid.*, p. 96.

15. G. Shapiro, *Foucault's Story of the Eye : Madness, Dreams, Literature*, dans *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, *op. cit.*

de la psychanalyse freudienne avec certaines catégories de la phénoménologie husserlienne pour faire ressortir les innovations et les implications de la méthode d'analyse du psychiatre suisse. La problématique dans laquelle s'inscrivent ces considérations est celle du rapport, ou mieux du rapport manqué de l'image à la signification, qui est conservé par les deux approches. Si la psychanalyse pour Foucault « n'est jamais parvenue à faire parler les images » c'est parce qu'elle a toujours placé les images du rêve du côté de simples indications, c'est-à-dire dans un lexique des symbolisations qui renvoie à autre chose que le rêve même.

« L'image s'épuise dans la multiplicité du sens, et sa structure morphologique, l'espace dans lequel elle se déploie, son rythme de développement temporel, le monde qu'elle emporte avec soi ne comptent pour rien quand ils ne sont pas une allusion au sens¹⁶. »

Le point central de cette critique est alors la revendication des droits d'une *expression significative propre à l'imaginaire*, dimension omise par l'herméneutique freudienne, laquelle analyserait l'image en la réduisant à sa fonction sémantique. En une procédure circulaire, l'approche psychanalytique retrouverait donc la signification investie dans les images comme par une « multiplication de sens qui se superposent et qui se contredisent¹⁷ ». L'objectif critique de Foucault est la théorie de l'image développée dans la *Traumdeutung*¹⁸, avec laquelle il engage une véritable confrontation.

L'importance de l'ouvrage du père de la psychanalyse est reconnue dans son geste de renversement de la conception du rêve. Foucault accorde à Freud le mérite d'avoir introduit la réflexion sur la signification de l'expérience onirique, mais indique le résultat de l'acte freudien comme l'omission de deux dimensions : la forme propre de l'expression imaginaire et son propre contenu significatif. L'omission de la morphologie de l'imaginaire est le résultat de l'impuissance de la psychanalyse face à ses structures propres ; l'incapacité, dans laquelle elle se serait retrouvée, de saisir et de concevoir les structures de l'imaginaire dans

16. M. Foucault, « Introduction », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 98.

17. *Ibidem*.

18. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, revue par Denise Berger, Paris, PUF ; *Die Traumdeutung*, Leipzig-Vienne, Franz Deuticke, 1900.

leur dimension de langage (ici en tant que complexe avec une certaine systématique interne, dont on peut donc délimiter des lois de fonctionnement). La deuxième réduction opérée par la théorie psychanalytique de l'image concerne par contre le rôle du Désir.

« Freud fait habiter le monde de l'imaginaire par le Désir, comme la métaphysique classique avait fait habiter le monde de la physique par le vouloir et l'entendement divins : théologie des significations où la vérité anticipe sur sa formulation, et la constitue tout entière¹⁹. »

Le paradoxe majeur qui hante le traitement psychanalytique de l'imaginaire est l'incompatibilité entre la conception de l'image en tant que sens caché, en tant que parole à retrouver ou reconstruire au-dessous de la plasticité par des liens qui se donneront toujours comme possibles et éventuels, et la conception de la dimension purement imaginaire de la satisfaction du Désir. Depuis cette incommensurabilité des deux plans d'interrogation (une psychologie du langage et une psychologie de l'image) se trace, pour Foucault, la bifurcation propre à l'histoire de la psychanalyse, marquée d'une part par l'analyse de la dynamique propre au « fantasme » (satisfaction imaginaire originaire du désir qui revient dans l'expérience onirique), d'autre part par la recherche de la constitution des significations à partir du langage et de ses virtualités. Le « péché originel » de la psychanalyse serait alors, selon Foucault, d'avoir renoncé à chercher la signification à l'intérieur du monde de l'imaginaire. La psychanalyse se serait contentée d'une notion de symbole qu'elle faisait fonctionner comme point de contact des deux dimensions, mais qui restait fondamentalement ambiguë. Le projet d'une « anthropologie de l'imagination », par contre, est présenté, dans le texte de Foucault sur Binswanger, comme motivé par la nécessité de saisir ensemble ces deux niveaux : au centre du projet, on trouve la notion d'Imago.

« [...] une psychologie de l'Imago, dans la mesure où on peut définir par Imago une structure imaginaire, prise avec l'ensemble de ses implications significatives²⁰. »

19. M. Foucault, « Introduction », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 98.

20. *Ibid.*, p. 101.

Dans le but de problématiser la notion freudienne de symbole, Foucault proposait de prendre en considération la distinction entre *indication* et *signification*, suivant la démarche phénoménologique qui concerne les actes d'expression. Il se référait alors aux réflexions autour de la distinction entre *indice* et *signification*, en montrant comment la psychanalyse avait laissé de côté les différences entre deux structures : les éléments qui relèvent d'une symptomatologie et ceux relatifs à une sémantique. Mais la question que Foucault veut poser aux *Recherches logiques*²¹ semble concerner plutôt la possibilité de saisir ce lieu impossible du fondement de la signification, dans lequel l'image serait encore mouvement et où le sens ne serait encore révélateur d'aucune sémantique :

« ... qu'est-ce qu'un contenu significatif et quel rapport soutient-il avec un contenu imaginaire²² ? »

Avec la phénoménologie on trouve condensé, dans un même acte expressif, la dimension imaginaire et celle significative, en tant qu'unité idéale actualisée par un acte intentionnel et qui parvient à une unité de signification. C'est dans ce geste d'actualisation que quelque chose de nouveau, de non prévu, surgit, car la virtualité de la visée intentionnelle, dans ce geste, s'ouvre à d'autres virtualités.

21. E. Husserl, *Recherches logiques : Éléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance* (1. éd. 1963), PUF, 1963 ; *Logische Untersuchungen : Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, M. Niemeyer, 1901.

22. *Ibid.*, p. 104.

FIGURE 1.1 – Schéma de la structure de l'indication

Le paradoxe que Foucault détecte à travers cette reconstruction de la conception phénoménologique de l'acte expressif, serait alors à situer dans le moment où l'actualité significative est établie dans un contexte spatio-temporel. L'acte significatif opère, pour la phénoménologie, une reprise de cette actualité objective, où l'image est désormais une quasi-perception et le mot un objet culturel pour un « je » qui le décline, qui le thématise.

« On pourrait s'étonner que la phénoménologie ne se soit jamais développée dans le sens d'une théorie de l'expression, et qu'elle l'ait toujours laissée dans l'ombre pour faire venir en pleine lumière une théorie de la signification. Mais sans doute une philosophie de l'expression n'est-elle possible que dans un dépassement de la phénoménologie²³. »

Selon Foucault, la phénoménologie est donc arrivée à faire parler les images « mais elle n'a

23. *Ibid.*, p. 106.

donné à personne la possibilité d'en comprendre le langage²⁴ ». La compréhension, étant pour la phénoménologie une reprise sur le mode de l'intériorité, devient le processus par lequel le sujet se loge dans le contenu significatif, ce qui rend impossible de saisir le fondement expressif de l'acte de signification lui-même. En découpant ce schéma, on pourrait comprendre en quel sens le jeune Foucault parlait d'un dépassement nécessaire de la phénoménologie. L'acte de *signification* demeurerait comme purement expressif seulement en lui soustrayant toute forme considérée comme phénoménologiquement objective, tout contexte extérieur d'espace-temps, tout contexte intersubjectif (qui ne demeurerait que comme horizon), bref, tout appui pour l'acte de compréhension tel qu'il était délinéé par la phénoménologie. C'est cette problématique du fondement des actes expressifs dans les structures de l'indication que Foucault nous présente comme l'enjeu de l'ouvrage du psychiatre, ou plus précisément comme la question à laquelle il aurait répondu sans la poser, et c'est encore en ce sens que le privilège du rêve est souligné. Le rêve serait alors reconnu dans sa dimension d'expérience imaginaire, expérience qui impliquerait la possibilité de toute une théorie de la connaissance.

« De la confrontation entre Husserl et Freud naissait une double problématique ; il fallait une méthode d'interprétation qui restituât dans leur plénitude les actes d'expression²⁵. »

1.3 L'expression sans fondement, le problème de l'espace

Freud et Husserl ne sont pas les seules références de cette longue *Introduction* qui, mettant entre parenthèses, pour l'instant, les autres sources théoriques, est peuplée de citations littéraires : des extraits de *Partage formel*²⁶ se trouvent au début et en conclusion du texte ; nombreuses sont les citations ou les exemples empruntés à Novalis, à la tragédie classique et à Shakespeare. Foucault souligne en effet, à travers une galerie de citations érudites, la fa-

24. *Ibid.*, p. 107.

25. *Ibidem*.

26. R. Char, *Partage formel*, dans *Fureur et mystère*, Gallimard, 1962.

çon dont le rêve, loin d'être une rapsodie d'images (comme soutenu par le paradigme de la psychologie du XIX^e siècle) était fondamentalement conçu, pour toute la tradition classique et jusqu'au XIX^e siècle, comme l'expérience d'une transcendance.

S'il est difficile de ne pas reconnaître dans ce texte une allure littéraire, il serait impossible de nier la fascination pour les démarches paradoxales et les oppositions criantes qui traverse cette étude. Foucault retrouve, dans les différentes traditions de réflexions autour du rêve, la présence des polarités de l'eau et du feu et de la lumière et de l'obscurité, auxquelles il ajoute, plus loin (dans les pages dédiées à la spatialité du rêve), celles du proche et du lointain et de l'ascension et de la chute. Mais si ces dimensions étaient révélatrices de la structure existentielle pour Binswanger et des lois de la mobilité de l'imagination (de nature physiologique plus que métaphorique) pour Bachelard²⁷, elles sont ici ouvertes – par hypothèse – à une dimension historique au sens plus large, ce qui nous fait présager la tension qu'on retrouvera, concernant les images, dans *Histoire de la folie*.

« L'histoire semble avoir exploité toutes les virtualités d'une constellation imaginaire – ou peut-être l'imagination reprend-elle, en les cristallisant, des thèmes constitués et mis au jour par le devenir culturel²⁸. »

Si l'on est d'accord avec la lecture proposée par Shapiro à l'égard d'un certain nombre de préoccupations qui continueront à fonctionner au-delà de ce texte²⁹ (telle, sans doute, la problématique de la spatialité : ces « obsessions spatiales³⁰ » qui accompagneront les analyses de Foucault au moins jusqu'à *Surveiller et punir*³¹) on a cependant du mal à suivre la thèse selon laquelle l'importance donnée dans l'*Introduction* à la dimension spatiale de l'existence ferait penser à un renversement de l'accent mis sur la temporalité par le jeune Heidegger. En effet, la méthode binswangerienne est d'abord une « analyse des structures spatiales et tem-

27. Cf. G. Bachelard, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943. « Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle : de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout. » (p. 18).

28. M. Foucault, « Introduction », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 116.

29. G. Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, *op. cit.*

30. M. Foucault, *Questions à Michel Foucault sur la géographie* dans *Dits et écrits*, vol. II, pp. 28-40.

31. M. Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

porelles de la présence ». L'analytique de l'existence de Heidegger, par laquelle l'analyse de Binswanger est sans doute traversée de part en part et dont elle prend le nom, n'est cependant pas la seule source de la méthode développée par le psychiatre suisse³². Si, dans le texte de Foucault, l'extension au rêve de l'analytique de Heidegger est facilement reconnaissable, par exemple, dans la thématique du rêve de mort, il faut bien noter que cette conception de la mort comme sens absolu du rêve avait alarmé Binswanger lui-même. Dans la lettre du 6 mai 1954, le psychiatre écrivait à Foucault :

„... Kann den Eindruck nicht loswerden, dass Sie etwas zu rasch Ihre Ansicht über Todesträume auf den Traum überhaupt ausdehnen [...] Ich empfinde diese Formulierung als zu zugespitzt³³.“

Foucault faisait, en effet, fonctionner le rêve de mort comme la limite absolue de la conception freudienne de la satisfaction du désir. Présenté comme la contradiction entre liberté et monde, le rêve de mort pouvait prendre l'allure de la lutte entre la subjectivité radicale et le monde, ou celle de leur unité originaire, de leur pacification. C'est donc à partir de cette structure (qui, à bien y regarder, est la même qui avait soutenu le privilège du rêve pour l'analyse de l'existence) que Foucault désigne le rêve de mort comme le moment le plus authentique de la présentation à soi de l'existence.

En ce qui concerne l'espace, cependant, la situation nous semble être différente. Il ne faut pas oublier que le texte de Foucault est l'introduction à l'étude de Binswanger et que celui-ci (comme nous le rappelle aussi F. Dastur dans l'avant-propos à la nouvelle édition³⁴) s'ouvre bien sur la thématique de la spatialité en tant que dimension existentielle; thématique à

32. Les emprunts et les déplacements qui caractérisent la *Daseinsanalyse* à l'égard de l'analytique existentielle de Heidegger; de la psychanalyse freudienne et de la phénoménologie de Husserl, ainsi que son débit envers l'anthropologie des formes symboliques de Cassirer, sont efficacement schématisés par C. Gros-Azorin dans la préface à la publication française du texte de Binswanger sur le problème de l'espace en psychopathologie. Cf. C. Gros-Azorin, Préface, dans *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1998.

33. « Je ne peux pas me libérer de l'impression que vous avez élargi trop vite vos considérations sur le rêve de mort au rêve en général [...] Je trouve cette formulation comme trop exaspérée » (notre traduction); L. Binswanger, Binswanger-Archiv, Sanatorium « Bellevue », Kreuzlingen : 1857-1980, Universitätsarchiv Tübingen – Signatur 443/57 (156).

34. F. Dastur, Préface, dans L. Binswanger, *Rêve et existence*, Vrin, Paris, 2012.

laquelle Binswanger consacrera aussi une importante conférence deux années après cet essai sur le rêve³⁵.

Foucault, dans *l'Introduction*, retrouve dans la structuration de l'espace *vécu* soit le signe de la puissance du sujet soit la marque de son impuissance : les dimensions de l'espace ordonnées, en tant qu'articulation des valeurs du proche et du loin, sont les repères de la sécurité du sujet, de sa capacité à conquérir ou à rester chez soi ; à l'opposé, le trouble des rapports entre ces dimensions : la perte de perspective ainsi que le mélange entre corps étranger et corps propre, marquent l'impuissance du sujet dans certaines expériences. Le mouvement de l'expression suit cette trajectoire de l'espace du proche au loin, mais, à partir des différentes caractérisations affectives de son mouvement, se développe toute une anthropologie de l'expression. Dans cette anthropologie de l'expression, les couples d'opposés déjà cités fonctionneraient comme des gradients de l'acte expressif, et Foucault souligne l'importance essentielle de la dimension verticale de l'ascension et de la chute pour l'expression tragique. L'analyse de l'acte expressif, pour être telle, ne devrait cependant pas seulement s'appuyer sur les trajectoires des dimensions originaires, mais aussi les fonder. C'est-à-dire montrer leur constitution. L'enjeu d'une telle fondation, requise à maintes reprises dans cette *Introduction*, est celui d'une approche différente de l'activité de création.

« C'est dans cette mesure qu'il peut y avoir une anthropologie de l'art, qui en aucun cas ne se présentera comme une réduction psychologique³⁶. »

Bien que les oppositions qui caractérisent la dimension de l'espace soient celles du proche et du loin, il est significatif que le paragraphe sur l'espace s'ouvre avec une citation de Stefan George „*Raum und Dasein bleiben nur im Bilde*” : L'espace et la présence ne séjournent que dans l'image³⁷.

35. L. Binswanger, *Das Raumproblem in der Psychopathologie* (1932), in *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*. 1933 (145), 3/4, pp. 598-647. Aussi dans *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze II : Zur Problematic der psychiatrischen Forachung und zum Problem der Psychiatrie*, Bern, Francke, 1955 ; trad. fr. : *Le problème de l'espace en psychopathologie*, op. cit.

36. *Ibid.*, p. 133.

37. *Ibid.*, p. 129.

« Avant d'être géométrique ou même géographique, l'espace se présente d'emblée comme un paysage [. . .] Par opposition à l'espace du repérage géographique qui est totalement élucidé sous la forme d'un plan général, le paysage est paradoxalement clos par l'ouverture infinie de l'horizon³⁸. »

Dans la conférence de Binswanger sur l'espace, publiée en 1933³⁹, ce n'est pas le sentiment psychologique qui fonctionne comme existentiel déterminant, mais « ce qui fonde l'espace : l'existence en l'autre, l'espace interexistentiel, la rencontre avec l'autre, le tu, dans l'être-ensemble⁴⁰ ». Dans la préface de l'édition française de 1998, Caroline Gros-Azorin, introduisant la démarche binswangerienne, remarquera l'attention du psychiatre suisse envers les dimensions du visuel et du spatial :

« Certainement y a-t-il chez Binswanger une primauté accordée au visuel, aux descriptions qui ont pour objet des formes corporelles, gestuelles, matérielles, comme il y a également une prédominance des analyses spatiales – que l'on pense à l'attention portée à l'ascension et à la chute dans le vécu onirique, à la mise en évidence de la spatialité "bondissante" du maniaque dans *La fuite des idées*, ou encore aux trois formes de la disproportion anthropologique sous lesquelles la schizophrénie se manifeste que sont le maniérisme, la distorsion et la présomption⁴¹. »

L'essai sur le rêve et la conférence au sujet de l'espace sont, du reste, liés l'un l'autre par une co-implication. Gros-Azorin souligne, à ce sujet, que « l'espace onirique est la matrice de l'espace thymique⁴² car s'y manifeste explicitement que les directions de notre orientation, à savoir le haut, le bas, la droite, la gauche, le devant, le derrière ne sont pas de simples

38. *Ibidem*.

39. L. Binswanger, *Das Raumproblem in der Psychopathologie* (1932), *op.cit*; trad. fr. : *Le problème de l'espace en psychopathologie*, *op. cit*.

40. F. Dewolf, « Compte rendu de l'ouvrage de L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses Universitaires du Mirail, 1998 », *L'Œil de Minerve. Recensions philosophiques*; URL : <http://blog.ac-versailles.fr/oeildeminerve/index.php/post/06/10/2014/Ludwig-BINSWANGER%2C-Le-probl%C3%A8me-de-l%E2%80%99espace-en-psychopathologie%2C-Presses-Universitaires-du-Mirail%2C-lu-par-Fabrice-Dewolf>

41. C. Gros-Azorin, *Préface*, dans L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, *op. cit.*, p. 18.

42. Cf. *infra*, note n° 48.

caractérisations intramondaines d'un *Dasein* corporé, mais qu'en elles s'accomplit une détermination essentielle de notre rapport – au – monde⁴³ ». La spécialiste de Binswanger indique aussi une inflexion importante dans la recherche du psychiatre suisse qui serait déjà à l'œuvre dans l'essai sur l'espace, à savoir l'adoption d'une « phénoménologie non plus dirigée sur l'intentionnalité et les structures immanentes de la conscience, mais axée sur le dégagement de la structure ekstatique du *Dasein*⁴⁴ ».

Le problème de l'espace en psychopathologie définit notamment l'espace thymique par opposition à l'espace orienté. Dans cet essai, Binswanger indiquait le « monde de la disposition thymique et l'être thymiquement disposés » comme ayant « ses propres caractéristiques d'espace et de mouvement, ses propres formes d'expression spatiales dont émanent des exigences propres au vécu spatial⁴⁵ ». Cet espace est donc perçu et à concevoir comme un espace chargé de qualités. Dans l'avant-propos méthodologique, Binswanger exposait les principes que la psychopathologie aurait dû adopter pour aborder le problème de l'espace. En refusant de rattacher tout questionnement théorique ou philosophique à la problématique de l'espace, il proposait de ne considérer tout « espace » que comme une forme particulière du spatial et de concevoir ces formes particulières comme représentant « des types constitutifs déterminés de la spatialité⁴⁶ ».

« Nous ne devons ni rattacher à la doctrine kantienne de critique de la connaissance de l'espace en tant que condition subjective de la sensibilité et à sa distinction entre réalité empirique et idéalité transcendantale de l'espace, ni à la controverse de l'empirisme – relativisme, ni au problème psychophysique [...] : il ne nous faut et nous ne devons ni demander ce qu'est l'espace en tant que tel, ni ce qu'il en est de l' "origine" de la représentation de l'espace. Ce que nous devons, en revanche, d'emblée nous rendre clair, est que tout "espace" ne représente qu'une

43. *Ibid.*, p. 31.

44. *Ibid.*, p. 17.

45. L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, op. cit., p. 88.

46. *Ibid.*, p. 47.

forme particulière du spatial⁴⁷. »

Dans la définition de « l'espace du monde naturel », Binswanger élargissait le concept de corps propre à l'espace, pour montrer combien – dans le rapport fonctionnel entre espace propre et espace ambiant – l'espace orienté s'avérait « labile ». La multiplicité des formes d'espace où nous vivons et leur opposition attestaient, selon le psychiatre, de l'importance d'approcher la problématique de l'espace à partir de l'ordre des fonctions des constitutions de ses formes. Dans l'indication des différents constituants des formes de l'espace, une primauté – au moins descriptive – est accordée sans doute à la vision. En ce qui concerne l'espace orienté (à savoir l'espace que « j'emporte toujours avec moi »), il est pensable abstraitement comme un « pur espace optique » : l'« espace visuel » ; au sujet du „*Gestimmte Raum*“, il faudra remarquer que la description de l'espace *thymique*⁴⁸ et de sa teneur expressive débute par l'indication de la motricité dans la constitution de la « fiction inouïe » de la « vision naturelle⁴⁹ ». Comme dernière remarque, il nous semble enfin important de noter comment Binswanger, en commentant les thèses du psychiatre Erwin Straus, définissait l'*historicher Raum* (l'espace historique) comme fondamentalement non homogénéisable.

« De la conférence de Binswanger ressort, en bref, que la formalité du spatial ne repose pas sur un « sens spatial » présumé, mais sur la reconnaissance de la domination d'une forme constitutive de l'espace par rapport aux autres⁵⁰. »

La préoccupation au sujet de l'espace et de ses représentations, qui demeurera une constante chez Foucault et sera déclinée de façon distincte selon les différents champs d'interrogation, gardera longtemps, en ce sens, les réflexions du psychiatre suisse comme références. En 1967 encore, lors de la conférence sur l'espace au Cercle architectural de Paris⁵¹, Foucault

47. *Ibid.*, p. 45.

48. En français, „*Der gestimmte Raum*“ est traduit par « espace thymique » (voir la note à la p. 81 du volume).

49. *Ibid.*, p. 83.

50. C. Groz-Azorin, *Préface*, dans L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, *op. cit.*, p. 25.

51. M. Foucault. *Des espaces autres* (1967), *Hétérotopies*, dans *Dits et écrits* vol. 2, pp. 1571-1581; *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

indiquera ouvertement sa dette envers la réflexion de l'analyse existentielle par rapport à la conception de la spatialité mise en jeu dans la notion d'hétérotopie⁵². Ce lien se fait plus évident si l'on prend en compte que le texte sur les hétérotopies avait été conçu comme une partie d'un diptyque à caractère littéraire pour une émission radiophonique dont la deuxième partie avait comme sujet « Le corps utopique »⁵³ : « ce petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps »⁵⁴. Il a été souligné comment, dans la transmission radiophonique encore plus que dans la conférence de 1967, Foucault se situait – après la parution des *Mots et les choses*⁵⁵ – dans une proximité surprenante avec son ancien maître Merleau-Ponty, concernant la synthèse du corps propre⁵⁶. C'était, du reste, bien cet article de Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, qui accompagnait les réflexions de la *Phénoménologie de la perception*.

Pour revenir au texte sur le rêve, il faudrait noter que Merleau-Ponty – professeur de Foucault à l'École normale puis nommé à la Sorbonne en 1949 – est, en effet, l'absent encombrant de cette *Introduction* de 1954, jamais cité et pourtant présent partout. Les échos des réflexions de Merleau-Ponty sont présents dans la reprise du parallèle rêve-mythe; dans la critique faite à l'objet d'analyse de la psychanalyse dans l'interprétation des rêves (le fait que les mots et les images du rêve auxquels elle a affaire font désormais partie de la veille); mais surtout dans ce qui demeurerait au centre du texte de Foucault, c'est-à-dire la question de l'anthropologie de l'expression. À ce propos dans la *Phénoménologie*, là où l'ouvrage de Binswanger est cité, on pouvait lire :

« Il faut reconnaître avant les “actes de signification” (*Bedeutungsgebende Akten*) de la pensée théorique et thétique les “expériences expressives” (*Ausdruckser-*

52. Cf. D. Defert, « Hétérotopie » : tribulation d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles, dans M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, Fécamp, 2009.

53. Il est significatif, à ce sujet, de noter qu'entre les modifications apportées au texte de 1966, en préparation de la conférence, on trouve la reprise d'un passage du texte « Le corps utopique » sur le miroir. Passage concernant la virtualité des expériences de son propre corps dans l'image spéculaire. L'importance de renouer le rapport entre ces deux textes est soulignée par P. Sabot *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, dans *Materiali foucaultiani*, vol. I, n° 1 *Langage, société, corps* (2012), p. 17 -35.

54. M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 9.

55. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

56. Cf. P. Sabot, *Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault*, art. cit.

lebnisse), avant le sens signifié (*Zeichen-Sinn*), le sens expressif (*Ausdrucks-Sinn*), avant la subsomption du contenu sous la forme, la "prégnance" symbolique de la forme dans le contenu⁵⁷. »

1.4 Le style, ou l'image dans le registre de l'histoire

Le fait que le texte de Foucault ne soit pas recevable comme un commentaire des thèses du psychiatre a été relevé à maintes reprises et l'on a vu comment ce projet inachevé d'une « anthropologie de l'imagination » donnait une position privilégiée à la question de l'image et à son rapport à l'expression. Si cette introduction était écrite « en marge de *Traum und Existenz* », ces marges sont bien le résultat d'une découpe qui révèle un intérêt particulier pour le rapport entre imagination, espace et image.

En polémique avec la théorie de l'imagination de Sartre, qui dans son ouvrage⁵⁸ posait l'accent sur l'action irréalisatrice de cette dernière, mais qui demeurait au fond dans la tradition de l'image comme une quasi-perception (bien que posée en tant qu'absence), Foucault utilise l'exemple du théâtre pour expliquer l'intervention de l'autre dans le rapport de soi à soi de l'imagination : « Je lui "fais une scène"⁵⁹ ». L'intention de Foucault dans cette référence est en effet de montrer la possibilité du renversement de la conception traditionnelle de l'image. L'objectif est de libérer l'élément de l'image de sa dépendance à la réalité perceptive, de laquelle, d'une manière ou d'une autre, l'histoire de la philosophie s'était servie pour la définir, afin de voir plutôt son fonctionnement dans le mouvement de l'imagination. Le rapport avec la théorie de l'image de Sartre est donc celui de l'opposition vis-à-vis de la référence obligée de l'époque. On ne peut pas s'empêcher de penser qu'à ce propos, dans la lettre du 27 avril, qu'on a déjà citée au début, Foucault écrivait à Binswanger :

« J'espère avoir mis votre pensée à la portée des lecteurs français, encore si

57. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 337.

58. J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

59. M. Foucault, *Introduction*, dans *Dits et écrits*, vol. I, op. cit., p. 140.

attardés à des vieilles choses⁶⁰. »

Mais Foucault se sert d'un autre renseignement, plus significatif pour la conception de l'image développée dans ces pages. C'est le cas de l'ouvrage de Bachelard, déjà cité⁶¹, sur *L'air et les songes*. Le traitement des citations de Bachelard dans le texte ainsi que les nombreuses références sur l'importance de la « verticalité » (élément pivot de son travail sur l'imagination aérienne, ainsi que point de majeure affinité entre le travail sur la rêverie du philosophe et les conceptions de Binswanger⁶²) démontrent en effet un intérêt spécifique de Foucault pour le fonctionnement de l'imagination dans son imminence d'événement.

Bachelard avait suivi et exalté la dimension dynamique de l'imagination dans son travail à propos de la rêverie aérienne où il montrait la valeur et la nécessité de l'imagination par rapport à la fonction du réel et à la perception. Foucault souligne l'importance du processus que Bachelard appelle « réalisme de l'irréalité », mais il se refuse à suivre la thèse selon laquelle le mouvement de l'imagination s'achèverait dans l'image, l'élan de cette dernière s'inscrivant à son tour dans le mouvement de l'imagination.

Il s'oppose à cette thèse en soutenant plutôt l'incompatibilité profonde entre l'imagination et l'image : « Il semble au contraire que l'image ne soit pas faite de la même trame que l'imagination⁶³ ». L'image en tant qu'élément de l'imagination est ici indiquée par Foucault dans son rapport de combat avec le mouvement dynamique de cette dernière. Tantôt altération de l'imagination, sa fixation dans l'espace onirique, tantôt accomplissement de celle-ci en tant que présence dans le monde objectif, l'image est ici un élément qui manifeste une polarité étonnante.

60. M. Foucault, Binswanger-Archiv, Sanatorium « Bellevue », Kreuzlingen : 1857-1980, Universitätsarchiv Tübingen – Signatur 443/57 (151).

61. G. Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit.

62. C'est Binswanger même qui souligne cette affinité avec Bachelard dans l'introduction pour ses *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, la traduction française des fragments de cette introduction se trouve comme introduction in *Introduction à l'analyse existentielle*, op. cit. : « [...] sans connaître nos travaux, Gaston Bachelard a étudié remarquablement cet aspect essentiel ; il l'a fait sous l'angle de la "volonté" et de la "valorisation", de la spatialité des "valeurs", en l'accompagnant d'une riche documentation. », p. 42 ; à ce sujet, voir aussi : F. Bonicalzi « La verticalità dell'esistenza. I "sogni" di Bachelard e Binswanger » dans *Ludwig Binswanger. Esperienza della soggettività e trascendenza dell'altro*, S. Besoli (dir.), Quodlibet, Macerata, 2006, pp. 623-638.

63. M. Foucault, *Introduction*, dans *Dits et écrits*, vol. I, op. cit., p. 142.

« Elle prend la place de l'imagination et de ce mouvement qui me fait remonter à l'origine du monde constitué; et en même temps elle m'indique comme point d'aboutissement ce monde constitué sur le mode de la perception. C'est pourquoi la réflexion tue l'image, comme la tue aussi la perception, alors que l'une et l'autre renforcent et nourrissent l'imagination⁶⁴. »

Par « réalisme de l'irréalité » Bachelard indiquait le mouvement transcendant de l'imagination poétique, voire la loi interne par laquelle l'expression poétique dépasse la pensée. L'imagination, à travers ce mouvement, serait libre et pure. Dans l'analyse du travail de l'imagination « ouverte », il montrait comment l'activité d'une projection psychique opère, dans sa dynamique spéciale, à travers une transfiguration qui permet de passer de l'objet que l'on perçoit à l'objet que l'on contemple.

« Alors les images s'élancent et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur même. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité. La parole est une prophétie. L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. [...] Dans cette transposition, l'imagination fait surgir une de ces fleurs manichéennes qui brouillent les couleurs du bien et du mal, qui transgressent les lois les plus constantes des valeurs humaines. On cueille de telles fleurs dans les œuvres de Novalis, de Shelley, d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Nietzsche⁶⁵. »

L'imagination pure, poétique, est pour Bachelard un dynamisme qui disperse les images, qui les déchire. Le rapport de combat entre les images et le mouvement de l'imagination, soutenu par Foucault, ne peut donc pas être lu comme un argument contre Bachelard, qui à plusieurs reprises dans son texte, souligne leur rapport conflictuel : « Il y a opposition – dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines – entre la constitution et la mobilité⁶⁶ ». Ce que Foucault refuse, ce qu'il remet en question, ne pourra pas être l'achèvement de l'imagination dans l'image, car pour Bachelard elles ont aussi une configuration incom-

64. *Ibid.*, p. 143.

65. G. Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 13.

66. *Ibid.*, p. 8.

patible. La question est plus complexe et relève de ce que Bachelard appelle la « sublimation dialectique » ou la « dialectique dynamique ».

À ce sujet, si Bachelard, à la fin de son ouvrage, à travers la métaphore de l'alchimie, faisait fonctionner homographiquement, dans le langage de la littérature, les deux fonctions de changement et de sécurité : « Elles s'induisent mutuellement⁶⁷ », Foucault, lui, les maintient par contre en combat jusqu'à la limite. Limite qui, dans cette incursion dans le territoire du rêve, ne pourra être que le réveil.

« L'image alors peut s'offrir à nouveau [...] l'image n'est plus image de quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace ; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence ; elle ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un. L'image apparaît maintenant comme une modalité d'expression, et prend son sens dans un style, si on peut entendre par "style" le mouvement de l'imagination quand il prend le visage de l'échange. Mais nous voici déjà dans le registre de l'histoire. L'expression est langage, œuvre d'art, éthique⁶⁸. »

L'image, dans le registre de l'histoire, gardera son étonnante polarité, mais en tant qu'élément fondamental pour une analyse historico-critique. De l'imagination et de son rôle dynamique et créateur, l'analyse passe aux conditions d'historicité et se situe à l'écart de celles-ci. Si certains caractères de la posture par rapport aux images que l'on vient de décrire sont encore présents dans le premier grand livre de Foucault : *Histoire de la folie*⁶⁹, il faut mettre en évidence que ce sera le plan entier de l'interrogation qui subira désormais une mutation. Dans ce déplacement du champ de questionnement, les expériences uniques des formes de présence interrogeant, dans l'analyse existentielle, les formes acquises du rapport du sujet au monde, seront elles aussi déplacées. Si elles avaient joué, de façon ambiguë, comme

67. *Ibid.*, p. 302.

68. M. Foucault, *Introduction*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 146.

69. M. Foucault, *Histoire de la Folie*, Gallimard, Paris, 1971.

quête d'un fondement ontologique en rapport à l'anthropologie⁷⁰, à partir de l'analyse de l'archive, elles déjoueront tout fondement ontologique subjectif, en s'ouvrant à l'historicité. Dans *Histoire de la folie* on retrouve le renvoi à une « expérience fondamentale » au sein de l'investigation archéologique (c'est-à-dire dans cette tentative de restituer l'archive silencieuse de la folie en deçà de la déraison, donc au-delà du partage historique entre la raison et son autre). Cette expérience est pourtant historicisée, elle perd son statut ontologique pour devenir un champ immanent de la condition historico-sociale. Le déchiffrement minutieux des archives où la perception de la folie déploie son ordre prend ainsi la place de l'analyse existentielle. L'importance de la mise en place de ce nouvel ordre de problèmes a été retracée avec exactitude par Pierre Macherey à travers la comparaison de la première version de *Maladie mentale et personnalité* avec celle de 1962, ayant comme titre « Maladie mentale et psychologie⁷¹ ». Entre les modifications que Foucault apportait à ce texte, à propos de « La maladie et l'existence », on retrouve le passage suivant qui indique précisément les impasses qui motivent ce déplacement d'importance :

« Mais ce peut être là un des paradoxes de la maladie mentale qui contraignent à des nouvelles formes d'analyse : si cette subjectivité de l'insensé est, en même temps, vocation et abandon au monde, n'est-ce pas au monde lui-même qu'il faut demander le secret de son énigmatique statut ? N'y a-t-il pas dans la maladie tout un noyau de significations qui relève du domaine où elle est apparue – et tout d'abord ce simple fait qu'elle y est cernée comme maladie⁷² ? »

70. Les notes des cours de Foucault à Lille au sujet de l'analyse existentielle, confrontées avec *L'Introduction*, montrent une distanciation précoce de Foucault au sujet de l'analyse des fondements ontologiques de l'anthropologie existentielle contenue dans *L'Introduction*. Pendant l'écriture de cet essai sur le rêve, Foucault s'était donc déjà éloigné de l'analyse existentielle pour ce qui concerne ses caractères ontologiques. Cf. E. Basso, *À propos d'un cours inédit de Michel Foucault sur l'analyse existentielle de Ludwig Binswanger (Lille 1953-54)*, Revue de synthèse : tome 137, 6^e série, 2016, pp. 35-59.

71. Cf. P. Macherey, *Aux sources de « l'Histoire de la folie » : une rectification et ses limites*, Critique, août-septembre 1986, n°471-472, pp. 37-40, réédité dans *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault, regards critiques 1961-2011*, Presses universitaires de Caen, 2011 ; M. Foucault, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF, 1954. C'est le premier livre de Foucault, il paraît dans la collection « Initiation philosophique », dirigée par Jean Lacroix ; M. Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1962.

72. *Ibid.*, p. 69. Dans le même ouvrage, au sujet du rapport des images à la folie à la Renaissance, on pouvait lire : « Ainsi la Renaissance, après la grande hantise de la mort, la peur des Apocalypses, et les menaces de l'autre

monde, a éprouvé dans ce monde-ci un nouveau péril : celui d'une invasion sourde, venant de l'intérieur, et, pour ainsi dire, d'un bâillement secret de la terre ; cette invasion, c'est celle de l'Insensé qui place l'Autre monde au même niveau que celui-ci, et comme à ras terre ; de telle sorte qu'on ne sait plus si c'est notre monde qui se dédouble dans un mirage fantastique, si c'est l'autre, au contraire, qui prend possession de lui, ou si finalement le secret de notre monde, c'était d'être déjà, et sans que nous le sachions, l'autre. Cette expérience incertaine, ambiguë, qui fait habiter l'étrangeté au cœur même du familier, prend chez Jérôme Bosch le style du visible : le monde se peuple en tous ses coquillages, en chacune de ses herbes, de monstres minuscules, inquiétants et dérisoires qui sont à la fois vérité et mensonge, illusion et secret, Même et Autre. Le Jardin des Délices n'est pas l'image symbolique et concertée de la folie, ni la projection spontanée d'une imagination en délire ; c'est la perception d'un monde suffisamment proche et éloigné de soi pour être ouvert à l'absolue différence de l'Insensé. » *Ibid.*, pp. 91- 92.

Chapitre 2

Archéologie, expérience, peinture

2.1 Images et expériences

La recherche de Michel Foucault est désignée par le terme d'archéologie jusqu'au début des années soixante-dix. On pourra donc inscrire sans doute dans les analyses archéologiques trois ouvrages, en se référant simplement à leurs titres : *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*¹ ; *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*² ; *L'archéologie du savoir*³. La question est différente par rapport à *Histoire de la folie*⁴ où le terme archéologie se trouve employé – pour désigner l'analyse de l'ouvrage – dans le corps du texte⁵, ainsi que dans la préface de la première édition où l'on trouve l'expression désormais célèbre « archéologie de ce silence⁶ ».

L'analyse archéologique est une enquête historique vouée à la reconstruction et à la description des conditions d'émergence des discours de savoir à une époque donnée. Dans la notion d'archéologie deux termes jouent ensemble : *L'archè* (commencement) et *l'archive*⁷. L'archéo-

1. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.

2. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, op. cit.

3. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

4. M. Foucault, *Histoire de la Folie*, op. cit.

5. Dans le chapitre « Le monde correctionnaire » on trouve l'expression « archéologie d'une aliénation » (M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 94); dans le chapitre « La transcendance du délire » on trouve l'expression : « l'archéologie du savoir » (*ibid.*, p. 265).

6. M. Foucault, *Préface*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 188.

7. Le rapport de l'« archéologie » à l'« Archè » (et l'acception même du terme « Archè ») subit de légères variations dans les formulations foucauldienne expliquant la démarche de l'analyse. En 1968, devant le cercle d'épistémologie, Foucault exclut toute implication, dans la notion d'archéologie, du terme « Archè », considérant ce dernier dans le sens d'« origine » : « Analyser les faits de discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non point comme documents (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme monuments ; c'est – en dehors de toute métaphore géologique, sans aucune assignation d'origine, sans le moindre geste vers le commencement d'une *archè* – faire ce qu'on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l'étymologie, quelque chose comme une archéologie. », (M. Foucault, *Sur l'archéologie des sciences. Réponse*

logie n'est pas une analyse qui recherche une origine ou un commencement absolu ; dans un entretien de 1969, Foucault précise que l'analyse archéologique cherche à retracer des commencements relatifs, c'est-à-dire « plus des instaurations ou des transformations que des fondements, des fondations⁸ ». Ce sont les discours effectivement prononcés qui constituent l'archive d'une époque donnée. L'étude de l'archive suppose donc un travail de collection des traces, pour la plupart discursives, d'une certaine époque. La recherche archéologique est vouée au repérage – entre traces verbales d'ordre différent – des traits communs susceptibles de reconstruire les règles qui président à leur formation. Si Foucault, après la parution des *Mots et les choses*, définit parfois l'archéologie comme la « science de l'archive », c'est dans cette conception de récoognition des règles et des limites qui vont déterminer, à une certaine époque, les formes de la dicibilité, de la conservation, de la valorisation, de la réactivation et de l'appropriation⁹.

En s'attachant à la suggestion de Certeau au sujet de la fonction heuristique des images dans le style du discours foucauldien, dans ce chapitre, on explorera la position, la fonction et le traitement des descriptions et des citations iconiques des ouvrages du philosophe que l'on considère comme appartenant au projet de l'archéologie. Dans les textes consacrés à l'analyse archéologique, les images, pour la plupart œuvres picturales, vont revêtir un rôle

au *Cercle d'épistémologie*, dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, p. 736, nous soulignons). Le terme d'*Archè* – une fois exclue son acception d'origine absolue – revient pourtant dans l'explication de l'analyse discursive, qui, un an après, se joue sur l'opposition entre relatif et absolu et profondeur et surface : « Ce mot "archéologie" me gêne un peu, parce qu'il recouvre deux thèmes qui ne sont pas exactement les miens. D'abord, le thème du commencement (*archè* en grec signifie commencement). Or je n'essaie pas d'étudier le commencement au sens de l'origine première, du fondement à partir de quoi tout le reste serait possible. [...] Et puis me gêne également l'idée de fouilles. Ce que je cherche, ce ne sont pas des relations qui seraient secrètes, cachées, plus silencieuses ou plus profondes que la conscience des hommes. J'essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même des discours ; je tente de rendre visible ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses. (M. Foucault, *Michel Foucault explique son dernier livre* (entretien avec J.-J. Brochier), dans *Dits et écrits*, vol. I, p. 800, nous soulignons). On peut donc sans doute indiquer, dans la mise en relation des deux termes, une des raisons principales de l'emploi du terme archéologie, car encore en 1975, Foucault dira : « J'utilise le mot "archéologie" pour deux ou trois raisons principales. La première est que c'est un mot avec lequel on peut jouer. *Archè*, en grec, signifie "commencement". En français, nous avons aussi le mot "archive", qui désigne la manière dont les événements discursifs ont été enregistrés et peuvent être extraits. », (M. Foucault, *Dialogue on Power* – « *Dialogue sur le pouvoir* », entretien avec des étudiants de Los Angeles ; trad. F. Durand-Bogaert, dans *Dits et écrits*, vol. II, p. 468, nous soulignons.). Voir aussi l'entrée « archéologie », dans J. Revel, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002.

8. M. Foucault, *Michel Foucault explique son dernier livre*, dans *Dits et écrits*, vol. I, p. 800.

9. Cf. M. Foucault, *La naissance d'un monde* (entretien avec J.-M. Palmier), dans *Dits et écrits*, vol. I, pp. 814-817.

particulier et problématique. Si dans *Histoire de la folie*, comme dans *Les mots et les choses*, elles introduisent la problématique que l'analyse historique sera chargée d'examiner, nous nous proposons de montrer que leur rôle est loin d'être confiné dans le cadre d'un suggestif avant-propos. *A contrario*, ce sont les moments majeurs de tension et de basculement du rapport dire/voir qui vont émerger à partir des différents axes de fonctionnement du matériau visuel. À partir des premiers ouvrages de Foucault et jusqu'à l'*ekphrasis* d'ouverture des *Mots et les choses*, les renvois et les descriptions iconiques se trouvent en outre systématiquement liés à la notion d'expérience. Dans ce chapitre on s'interrogera sur ce lien privilégié entre expérience historique et images, en considération soit du fait que la notion d'expérience fait l'objet de plusieurs formulations dans la recherche foucauldienne des années soixante, soit d'un double niveau de l'expérience qui fonctionne à partir de ces tableaux. On retrouvera, donc, d'une part une fonction de « mise en scène » d'une forme spécifique d'expérience historique retraçable à partir des incursions picturales qui caractérisent les textes en question (ce que Catucci appelle « image-diagramme¹⁰ ») et d'autre part, le fonctionnement de l'image en tant qu'élément d'une expérience qui est la nôtre, expérience de la distance qui nous sépare d'un certain échantillonnage du désordre ou d'une certaine configuration de l'ordre. Ce seront alors les conditions de cette double fonction des images qu'il faudra analyser et chercher à clarifier.

2.2 L'atlas *Histoire de la folie*

Histoire de la folie est la première véritable grande œuvre de Michel Foucault qu'il publie en mai 1961 chez Plon dans la collection « Civilisation d'hier et d'aujourd'hui ». Dans cette étude historique il s'agit d'analyser la manière dont, au XVII^e siècle, la culture classique a rompu avec la représentation médiévale de la folie. Si dans la première partie de la Renaissance la folie est représentée comme à la fois circulante et totale, comme le lieu imaginaire du passage

10. Cf. S. Catucci, *La pensée picturale*, dans *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Kimé, Paris, 2001, pp. 126-144.

absolu, l'âge classique va poser au contraire le fondement de la folie dans un partage vertical entre la raison et la déraison. La folie deviendra alors l'Autre de la raison selon le discours de la raison elle-même. Le but de Foucault est de montrer, à travers la recollection et la mise en récit d'un matériau historique, de quelle manière les fous ont été construits en tant qu'objets de savoir en passant par les différentes expériences de la folie de la société occidentale.

Le titre du premier chapitre d'*Histoire de la folie* est « Stultifera navis ». Comme le souligne Daniel Defert¹¹, dans le premier chapitre, Foucault déroule une analyse singulière qui a été considérablement oubliée en faveur du thème de l'internement. C'est dans cette analyse qu'on surprend la folie comme investie dans la matérialité de la peinture, c'est-à-dire, une évocation de la folie comme expérience qui est désormais indicible. Pour en rendre compte en tant qu'expérience et non pas comme symptôme, Foucault se sert, en effet, de la peinture. Selon l'analyse de Foucault, à la fin du Moyen Âge, entre le XIV^e et le XV^e siècle, on assiste à la disparition de la lèpre. La valeur et les images qui ont été liées au personnage du lépreux sont alors ce qui reste de l'acte d'exclusion qui a caractérisé les pratiques liées à ce mal : une exclusion rigoureuse qui est en même temps une réintégration spirituelle. La folie prendra la place de la lèpre dans les lieux de ségrégation, mais le processus ne sera pas immédiat, et entre le Moyen Âge et la Renaissance on trouvera d'autres coutumes, pratiques et rituels. Parmi les topos liés à la folie au début de la Renaissance, le plus symbolique, nous dit Foucault, est celui du « Narrenschiff » (La Nef des fous), ces bateaux qui ont traversé le Rhin probablement vers des lieux de pèlerinage. Deux œuvres sont mises en premier plan parmi les autres : la *Narrenschiff* de Brandt, écrite à Bâle en 1492 (imprimée par Johann Bergmann von Olpe) et *La Nef des fous* de Bosch, composée à la fin du XV^e siècle. Le départ des fous serait inscrit dans un grand nombre d'exils rituels. Pour Foucault, il faut considérer ce geste à partir de l'utilité pour la ville, mais aussi à partir des valeurs symboliques de l'eau : purification et incertitude¹².

11. D. Defert, *L'altra scena della pittura*, dans *Aut Aut*, n° 351 (2011). *Foucault e la « Storia della follia »* (1961-2011), Il Saggiatore, Milano, pp. 17-23.

12. Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, selon Foucault, l'eau et ses pouvoirs imaginaires resteront liés à la folie de plusieurs manières : de la *Nef des fous* de ce premier chapitre d'*Histoire de la folie*, jusqu'à la pratique des

« La folie c'est l'extérieur liquide et ruisselant de la rocheuse raison ¹³. »

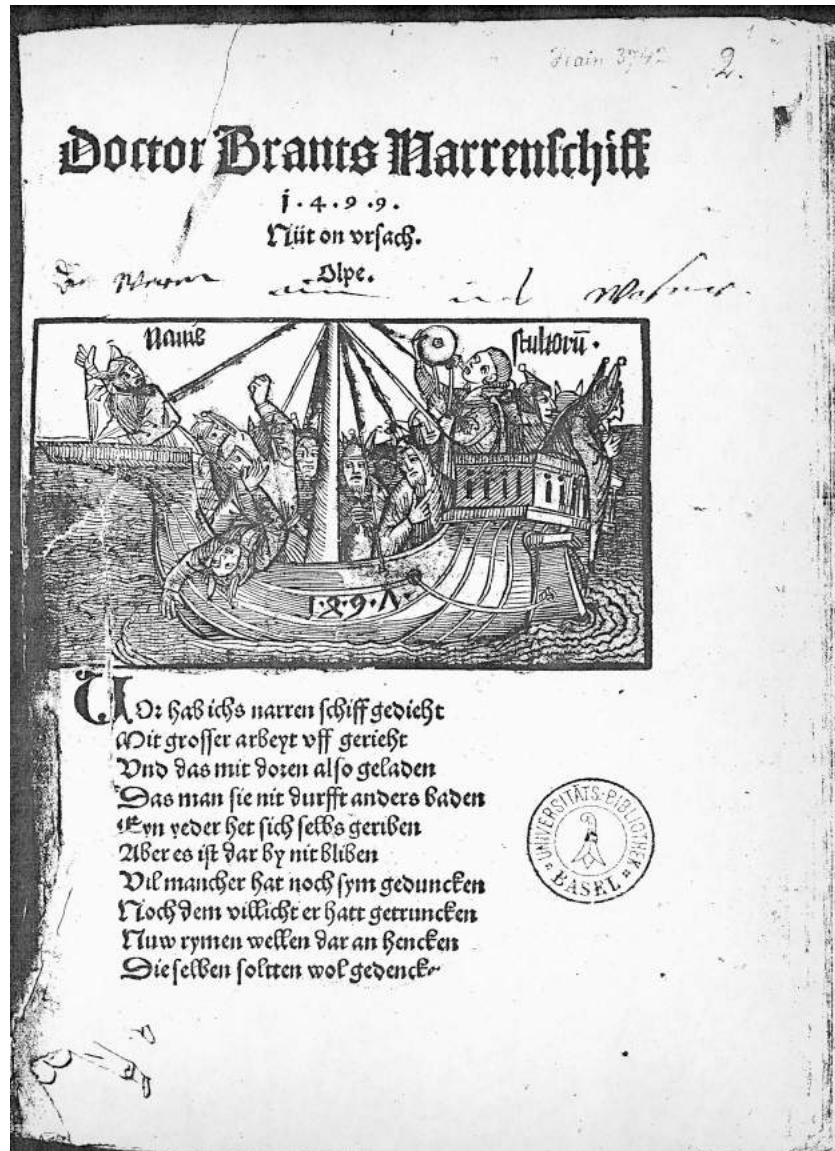


FIGURE 2.1 – Sebastian Brant (1457–1521), *Narrenschiff*, 1499, Bâle, allemand. Source : reproduction d'une copie originale de 1499.

La Nef des fous devient alors l'image du passage absolu et le symbole de l'énorme inquiétude de la culture de la fin du Moyen Âge face à la folie. Le fou, dans la Renaissance, est au centre

douches froides de Pinel (décrite dans l'article de 1963 : M. Foucault, *L'eau et la folie*, Médecine et hygiène, 21/613, 23 octobre 1963, pp. 901-906. Repris dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, pp. 296-300).

13. *Ibid.*, p. 296.

du théâtre comme celui qui détient la vérité de l'homme, il est l'autre face de la terreur de la mort, celui qui rit de son présage en la désarmant. Selon l'analyse développée au long de ces pages, entre le thème de la mort de la fin du Moyen Âge et celui de la folie comme forme de l'existence (propre à l'iconographie de la Renaissance), le rapport n'est pas celui d'une discontinuité. Le néant de l'existence étant plutôt l'inquiétude à l'intérieur de laquelle le passage de la mort à la folie n'est qu'une torsion.

« Les cris de Margot la folle triomphent, en pleine Renaissance, de ce Triomphe de la mort, chanté à la fin du Moyen Âge sur les murs de Campo Santo¹⁴. »

Cette continuité thématique s'accompagne, selon l'analyse foucauldienne, d'un autre type de cohérence : « peinture et texte renvoient perpétuellement l'un à l'autre¹⁵ ». Ce qu'on découvre à cette époque est l'expérience de la folie dans la cohérence des textes et des images. *La tentation de saint Antoine* (Grünewald, *Retable d'Issenheim*, entre 1512 et 1516) reprenant certains des masques du *Malleus Maleficorum*¹⁶ ; la *Nef des fous* de Bosch (vers 1500) étant en toute probabilité la représentation du chant XXVII du *Narrenschiff* : « ici commentaire, et là illustration¹⁷ ». En suivant les nombreuses citations de tableaux et gravures de ce premier chapitre, on pourrait les répartir en deux groupes, correspondants à deux thèmes qui vont caractériser la fascination de la Renaissance pour la folie : l'animalité et le savoir. Si *La Chute des damnés* de Thierry Bouts (vers 1470) avec ses corps de crapauds mélangés à la nudité des damnés ; la bête de proie aux doigts noueux de la *Tentation de saint Antoine* de Grünewald et la foule de personnages terrifiants sortis de la palette de Stefan Lochner (*Retable du Jugement dernier*, vers 1435) sont à associer au groupe des tableaux liés au thème du rapport à l'animalité ; le savoir trouve, par contre, à l'époque, ses symboles dans la sphère et l'arbre. Les tableaux évoqués par ce premier chapitre à ce sujet sont la *Dulle Griet* de Brueghel (1561) et *Le Jardin des délices* de Bosch (entre 1490 et 1510).

14. M. Foucault, *Histoire de la Folie*, op. cit., p. 27.

15. *Ibidem*.

16. Traité des dominicains allemands Henri Institoris (Heinrich Kramer) et Jacques Sprenger, publié à Strasbourg vers 1486 ; Henri Institoris et Jacques Sprenger, *Le marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)* traduction d'Amand Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 1990.

17. M. Foucault, *Histoire de la Folie*, op. cit., p. 27.

FIGURE 2.2 – Stefan Lochner, *Le Jugement Dernier* (détail), (vers 1435), Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

FIGURE 2.3 – Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices* (panneau central), (entre 1490 et 1510), Museo National del Prado, Madrid.

Cependant, à propos de cette cohérence image-langage, on trouve déjà un avertissement qui nous fait présager le déploiement futur de leur relation par rapport à la folie et qui nous parle aussi de leur rapport face à l'histoire de la connaissance occidentale. À la Renaissance, le rapport texte/image est caractérisé, selon Foucault, par le délabrement du symbolisme gothique. Le sens des images, autrefois formant un système serré de significations spirituelles ne se livre, dans la peinture du xv^e siècle, que comme fourmillement insensé. *Histoire de la folie* parle, par rapport à cette relation, d'une contraction des images, la nature de ces dernières nous amenant vers un type de savoir à caractère ésotérique. Sur la surface des images sont présents tellement de signifiés, de sens supplémentaires, de correspondances, d'indices

et d'allusions, qu'elles peuvent n'avoir qu'une face énigmatique : excès de signification qui donne à l'image un caractère onirique, une assonance avec le rêve. C'est alors la raison pour laquelle Foucault est critique envers les études employant les méthodes de l'iconographie d'Émile Mâle au sujet de la Renaissance¹⁸. La cohérence thématique, principe d'organisation de l'étude des sujets et base de l'iconographie au sens de Mâle¹⁹, ne garderait pas sa validité intacte au-delà du domaine historique qui lui est propre, le Moyen Âge. Si Foucault se réfère donc aux analyses de Mâle au sujet de l'image de la mort à la fin du Moyen Âge, en prêtant une attention particulière à l'étude des danses macabres²⁰, il souligne pourtant qu'un tel critère pourrait se révéler trompeur concernant les époques successives. De la fin du Moyen Âge à la Renaissance le déplacement n'est pas d'ordre thématique, c'est la relation de l'image à la signification qui est l'objet d'une mutation fondamentale, une *conversion*.

« Entre le verbe et l'image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par la valeur plastique, la belle unité commence à se dénouer ; une seule et même signification ne leur est pas immédiatement commune. Et s'il est vrai que l'Image a encore la vocation de dire, de transmettre quelque chose de consubstantiel au langage, il faut bien reconnaître que, déjà, elle ne dit plus la même chose ; et que par ses valeurs plastiques propres à la peinture s'enfoncé dans une expérience qui s'écartera toujours plus du langage, quelle que puisse être l'identité superficielle du thème. Figure et parole illustrent encore la même fable de la folie dans le même monde moral ; mais elles prennent déjà deux directions différentes, indiquant, dans une fêlure encore à peine perceptible, ce qui sera la grande ligne

18. « Il est probable qu'on ne pourrait pas refaire sur ce sujet une analyse comme celle qu'Émile Mâle a menée pour les époques précédentes, et singulièrement à propos du thème de la mort. » *Ibid.*, p. 28 ; Foucault fait référence aux thèses de Luis Desmots à propos de *La Nef des fous* de Bosch. En 1919, Desmots commentait, sur la *Gazette des Beaux-arts*, l'acquisition du tableau de Bosch et du tableau *Matinée d'hiver* de Brueghel l'Ancien (vers 1560-1570, aujourd'hui appelé *Cour de ferme avec mendiant*) par le Musée du Louvre. En s'appuyant sur la symbolique du Moyen Âge, Desmots retrouvait dans le tableau de Bosch l'illustration des thématiques des cinq chapitres dont était composée l'œuvre de Brant, correspondant aux cinq sens. Cf. L. Desmots, *Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-arts* : courrier européen de l'art et de la curiosité, Paris, 1919-1, pp. 1-20 ; URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111051b/f29.item>.

19. Cf. *Préface*, dans É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Armand Colin (éd.), Paris, 1908.

20. Cf. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, *op. cit.*, ch. II, La Mort, pp. 355-389.

de partage dans l'expérience occidentale de la folie²¹. »

L'expérience tragique de la folie, qu'on a vue avec Bosch, Brueghel et Bouts, sera occultée par la satire de Brandt et d'Érasme où la folie est inscrite dans le langage et devient son objet. La culture humaniste fait de la folie une expérience critique et la justifie à partir de la conscience humaine. Dans sa métaphore, visuelle encore une fois, si Foucault imagine Bosch comme spectateur terrestre impliqué par la terreur de la folie qu'il voyait à son tour, Érasme serait plutôt un dieu qui, à partir de son Olympe, rit du spectacle des hommes. Si c'est « dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs », ce sera une fois prise dans le discours qu'elle relèvera de la conscience critique.

Dans la préface de la première édition – que Foucault décidera notamment de faire disparaître à partir de la réédition de 1972 – le rapport privilégié de l'expérience médiévale et humaniste de la folie avec les images est souligné encore une fois : « Au Moyen Âge et jusqu'à la Renaissance » – écrit Foucault – « Le débat de l'homme avec la démence était un débat dramatique qui l'affrontait aux puissances sourdes du monde ; et l'expérience de la folie s'obnubilait alors dans les images où il était question de la Chute et de l'Accomplissement, de la Bête, de la Métamorphose, et de tous les secrets merveilleux du Savoir²² ».

À propos de ce premier chapitre d'*Histoire de la folie* et de sa suggestive description par images de la folie à la Renaissance, plusieurs commentaires ont été écrits. Mais si les références à la peinture de Bosch, Breughel, Bouts et Dürer que l'on trouve au début de l'œuvre ont une portée reconnue, la critique a oublié un autre aspect du rapport de cette histoire avec le visuel : le grand partage qui ouvre à l'expérience de la modernité, où la folie est censée révéler la vérité de l'homme en tant que négativité de la fondation d'un savoir objectif sur l'homme, est décrit par Foucault, en 1961, comme une « figure sans mouvement²³ ». Le geste qui fonde la connaissance positive de la folie, ce geste policier, rendu possible par l'expérience de l'institution, relève d'un rapport particulier avec la visibilité : « le passage s'est fait

21. M. Foucault, *Histoire de la Folie*, op. cit., p. 28.

22. M. Foucault, *Préface*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 193.

23. *Ibidem*.

par un monde sans images ni positivité²⁴ ». Dans la préface, Foucault évoquait un « partage simple du jour et de l'obscurité, de l'ombre et de la lumière, du songe et de la veille, de la vérité du soleil et des puissances de minuit²⁵ ». Description qui nous renvoie à la lecture des *Méditations* de Descartes au début du chapitre sur le renfermement. Dans celui-ci, Foucault évoquait notamment le traitement de la folie dans les méditations et se proposait d'interroger cet « événement classique » à partir de la région d'exclusion où, d'après Descartes et Montaigne, était confinée la déraison.

« Si l'homme peut toujours être fou, la pensée, comme exercice de la souveraineté d'un sujet qui se met en devoir de *percevoir* le vrai, ne peut pas être insensée²⁶. »

L'événement d'un *ratio*, qui est retracé dans ces pages à partir de l'exclusion de la folie dans l'expérience de la pensée en tant qu'auto-implication (ce serait extravagant de se supposer extravagant), s'accompagne de l'émergence d'un sujet de *perception*. C'est à la marge de cette expérience exquisément philosophique, qu'*Histoire de la folie* se propose de suivre l'émergence de la folie dans sa *visibilité*; d'indiquer cette instauration, cette prolifération de la visibilité des aliénés qui fera scandale pour l'âge moderne : « Je les ai vus nus, couverts de haillons [...]. Je les ai vus grossièrement nourris, privés d'air pour respirer²⁷... ». Face à une perception qui situe dans la pensée le principe de sa clarté, l'étude des archives retrouve dans son immanence historique l'internement comme acte policier qui intéresse toute l'Europe du XVII^e siècle. Dans ses cours sur Foucault, en 1985, Deleuze insistera sur ce rapport privilégié d'*Histoire de la folie* avec les visibilités dans leur immanence :

« L'asile implique, ou l'hôpital général implique une certaine manière de voir la folie. Est-ce qu'il suppose cette manière de voir? Non, l'inverse aussi est vrai,

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. *Ibid.*, p. 58 (nous soulignons).

27. J.-E.-D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, cité par Foucault dans *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 59.

il suppose lui-même cette manière de voir. Dans l'asile, les fous sont vus. Ils sont vus à la lettre²⁸. »

Dans *Histoire de la folie*, « l'internement des aliénés » est « la structure la plus visible dans l'expérience classique de la folie²⁹ ».

Au sujet du versant proprement visuel du discours critique, dans *Naissance de la clinique*³⁰, Foucault retraçait les caractères propres de l'instauration de la « manière de voir » classique en l'opposant à l'expérience clinique de la vision :

« Pour Descartes et Malebranche, voir, c'était percevoir [...]; mais il s'agissait, sans dépouiller la perception de son corps sensible, de la rendre transparente pour l'exercice de l'esprit : la lumière, antérieure à tout regard, était l'élément de l'idéalité, l'inassignable lieu d'origine où les choses étaient adéquates à leur essence et la norme selon laquelle elles la rejoignaient à travers la géométrie des corps : parvenu à sa perfection, l'acte de voir se réabsorbait dans la figure sans courbe ni durée de la lumière. À la fin du XVIII^e siècle, voir consiste à laisser à l'expérience sa plus grande opacité corporelle; le solide, l'obscur, la densité des choses closes sur elles-mêmes ont des pouvoirs de vérité qu'ils n'empruntent pas à la lumière³¹. »

Les mots d'ouverture de *Naissance de la clinique* : « Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort; il est question du regard³² » nous introduisaient d'ailleurs déjà dans un type d'analyse historique où l'enquête sur l'instauration de rationalité médicale se présentait comme entrelacée à une véritable archéologie de la vision. Analyse qui remet en question l'expérience clinique en tant que nouvelle distribution du perceptible et de l'énonçable.

28. G. Deleuze, *Foucault – Les formations historiques. Année universitaire 1985-1986*, Cours du 22 octobre 1985, Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University), URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=404

29. M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 59.

30. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, op. cit.

31. *Ibid.*, p. 11.

32. *Ibid.*, p. 5.

L'opération cartésienne, comme introduction de la « perception », est donc inscrite dans l'expérience visuelle classique par différenciation à l'expérience moderne de la vision. Mais au-delà de l'analyse du voir pour Descartes, entre *Histoire de la folie* et *Naissance de la clinique*, ce geste instaurateur – cette expérience classique qui fournira les conditions du moment clinique – est indiqué à travers l'évocation d'une série d'images. Dans le chapitre « L'invisible visible » de *Naissance de la clinique*, l'incommensurabilité de la perception de la mort à l'intérieur du savoir, qui a donné naissance à l'expérience clinique, est montrée par Foucault à travers l'opposition entre les fresques du Campo santo et la peinture moderne.

« Le XIX^e siècle parlera avec obstination de la mort : mort sauvage et châtrée de Goya, mort visible, musclée, sculpturale chez Géricault, mort voluptueuse des incendies chez Delacroix, mort lamartinienne des effusions aquatiques, mort de Baudelaire. [...] Mais la perception de la mort dans la vie n'a pas la même fonction au XIX^e siècle qu'à la Renaissance. Elle portait alors des significations réductrices : la différence de destin, de la fortune, de conditions était effacée [...] la mort infailliblement, compensait le sort. Maintenant, elle est constitutive au contraire, de singularité; [...] dans l'approche lente, à moitié souterraine, mais visible déjà de la mort, la sourde vie commune devient enfin individualité; un cerne noir l'isole et lui donne le style de sa vérité³³. »

L'individualité du sort, ainsi que la dialectique paradoxale de cette vérité de l'homme se manifestant dans sa disparition, caractérisaient aussi l'évocation d'images en conclusion d'*Histoire de la folie*. À cet égard, la dette envers Bataille et Blanchot des dernières pages de cette « archéologie d'une aliénation » n'est pas passé inaperçue³⁴.

33. *Ibid.*, p. 238.

34. Dans ses cours sur le pouvoir chez Foucault, Gilles Deleuze commentera la proximité de Foucault avec Blanchot dans *Histoire de la folie*. Il s'efforcera de délinéer les différences stylistiques des deux auteurs autour de cette proximité à l'aide du « pli ». Cf. G. Deleuze, *Foucault – Le Pouvoir. Année universitaire 1985-1986*, Cours du 22 avril 1986. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=486

Voir aussi : M. Blanchot, *L'oubli, la déraison*, dans *La nouvelle Revue française*, octobre 1961, 9^e année, n° 106, pp. 676-686; repris dans *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault. Regards critiques 1961-2011*, Presses universitaires de Caen, 2011.

Gary Shapiro propose une liaison entre l'évocation d'images d'*Histoire de la folie* et le texte que Foucault

L'analyse historique, qui s'ouvre avec la folie représentée par Bosch, se referme sur l'évocation des folies de Goya de la *Quinta del sordo*; en liant à double fil l'architecture narrative de l'ouvrage à sa dimension visuelle. Dans la dernière partie du livre, l'émergence de la forme asilaire de Pinel et Tuke est introduite comme le cadre d'une nouvelle expérience. Le regard lyrique de la modernité, en se donnant la folie comme spectacle d'une vérité nue de l'homme, ne pourra reconnaître la vérité de la folie qu'en s'y reconnaissant lui-même : « Il ne voit pas sans se voir ». Le romantisme se livrerait alors dans cette expérience que le regard médical ainsi que la réflexion – déterminés à faire de cette vérité de l'homme un objet de perception scientifique – ne pouvaient pas accueillir. Selon Foucault, la psychologie de son origine se trouvera prise dans le jeu de la dialectique d'un sujet et d'un objet, d'une conscience et d'un vécu, ne pouvant que parler le langage de l'aliénation.

Mais comment évoquer alors la folie au-delà des « engagements bavards de la dialectique » ?

Le « presque silence » de la déraison, dans les dernières pages de l'ouvrage, se fait *transfiguration* dans l'évocation du *Préau des fous à Saragosse* (Goya, 1793). Tableau qui, selon Foucault, chante, avec ses corps musclés, la « sombre liberté » de la monotonie du « monde de Pinel » plutôt que les figures étranges de la folie que l'on rencontre dans les *Caprices* (1797-1798). Avec Goya on retrouve les images de la folie. Mais si, comme on l'a vu, dans la peinture du xv^e siècle, il s'agissait, dans la parenté de l'image et du langage, de l'imagination et de l'allégorie, de montrer quelque chose de consubstantiel au monde (à son mode d'existence), par contre les *Disparates* de Goya (entre 1815 et 1823) « naissent de rien ». Ce sont des images « sans fond » où « aucun secret n'est dit ». La force sauvage de ces images conjurées du rien étant, pour Foucault, celle d'une folie qui « crève les yeux » et ne laisse que des regards « venant de rien et se fixant sur rien ». Une négativité qui s'ouvre comme possibilité d'abolition de l'homme et du monde, et qui est abolition des images mêmes, de ces images mêmes qui

écrivit en hommage à Bataille en 1963 (M. Foucault, *Préface à la transgression*, dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, pp. 261-289.) qui se focalise autour de la déconstruction de l'œil dans *Les larmes d'Éros* (G. Bataille, *Les larmes d'Éros*, dans *Œuvres complètes*, vol. 10, Gallimard, Paris, 1970). Cf. : G. Shapiro, "Foucault's story of the Eye : Madness, Dreams, Literature" , dans *Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, op. cit., pp. 193-216.

récusent le monde : « primitive sauvagerie³⁵ ».

FIGURE 2.4 – Francisco de Goya, *Disparate desordenado* (nombre 7), *Los disparates*, (entre 1815 et 1823), Museo National del Prado, Madrid.

De façon schématique on a pu alors dire que l'expérience tragique de la folie, indiquée au début de l'ouvrage, resurgissait paradoxalement dans son dernier chapitre. Le lien entre l'expérience tragique de la folie et le statut des images est si bien accepté que dans son intervention au Colloque « Lo sguardo di Foucault³⁶ » M. Cometa posait la question de la justification épistémique des citations iconiques que l'on trouve dans la dernière partie du livre :

« La prémisse initiale de l'étude sur la folie aurait dû empêcher une reprise des

35. *Ibid.*, p. 551.

36. M. Cometa et S. Vaccaro (éd.), *Lo sguardo di Foucault*, Universale Meltemi, Roma, 2007.

images³⁷. »

Suivant ce modèle, nulle place n'étant réservée par la modernité à l'expérience tragique de la folie (car la folie se trouve désormais réintégrée comme maladie mentale), on n'aurait alors pas dû rencontrer l'évocation d'images dans la partie finale de l'ouvrage historique. La dernière série d'images serait mystérieuse et en quelque sorte à justifier.

Mais la critique sur *Histoire de la folie* a tendance à omettre qu'« image n'est point folie³⁸ », et que « l'expérience classique, et à travers elle l'expérience moderne de la folie, ne peut pas être considérée comme une figure totale, qui arriverait enfin, par là, à sa vérité positive ; c'est une figure fragmentaire qui se donne abusivement pour exhaustive³⁹ ». Les deux séries d'images, sur lesquelles on s'est arrêtée, ne sont pas les seuls moments où la peinture fait irruption dans le texte. C'est, en effet, au milieu du texte et pour caractériser l'expérience tragique, mais pourtant classique, d'une folie désormais indiquée en tant que déraison, qu'on trouve la description de deux tableaux de Georges de La Tour : *Madeleine au miroir* (vers 1635-1640) et *Image saint Alexis* (vers 1648). La peinture de Georges de La Tour, pendant pictural de la tragédie classique, est présentée à travers les deux dimensions de l'espace et de la lumière, où l'espace est quadrillé par la mathesis et les rapports entre lumière et ombre sont caractérisés par la différenciation et le réfléchissement.

37. *Ibid.*, p. 58 (notre traduction).

38. M. Foucault, *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 250.

39. *Ibid.*, p. 40.

FIGURE 2.5 – Georges de La Tour, *La Madeleine au miroir*, dite aussi *La Madeleine pénitente* ou *Madeleine Fabius*, (vers 1635-1640), National Gallery of Art, Washington.

« Dans la tragédie classique jour et nuit sont disposés en miroir, se reflètent indéfiniment et donnent à ce couple simple une profondeur soudaine qui en-

veloppe d'un seul mouvement toute la vie de l'homme et sa mort. De la même façon, dans la *Madeleine au miroir*, l'ombre et la lumière se font vis-à-vis, partagent et unissent à la fois un visage et son reflet, un crâne et son image, une veille et un silence ; et, dans *l'Image saint Alexis*, le page à la torche découvre sous l'ombre de la voûte celui qui fut son maître ; un garçon lumineux et grave rencontre toute la misère des hommes ; un enfant met au jour la mort⁴⁰. »

L'Andromaque de Racine, avec son alternance de jour et nuit, incarne, selon Foucault, la dernière figuration tragique de la folie. Mais à la différence de la folie, la nuit de la tragédie classique a pourtant une valeur de révélation, elle se trouve dans une relation paradoxale d'éclaircissement par rapport au jour. L'expérience de la nuit illumine le jour. La confrontation de la nuit et du jour préserve la vérité. Au même titre, l'espace de La Tour est dominé par une physique de la lumière, un face-à-face du clair et de l'obscur qui se donne comme profondeur. L'expérience critique qui ordonne la culture classique est, pour *Histoire de la folie*, celle d'une loi extrêmement abstraite. Le partage instauré par la physique cartésienne relève d'une stratégie visuelle :

« En ce sens la démarche cartésienne du doute est bien la grande conjuration de la folie. Descartes ferme ses yeux et bouche ses oreilles pour mieux voir la vraie clarté du jour essentiel ; il est ainsi garanti contre l'éblouissement du fou, qui croit voir quand il imagine. Dans l'uniforme clarté de ses sens fermés, Descartes a rompu avec toute fascination possible, et s'il voit, il est certain de voir ce qu'il voit⁴¹. »

Au contraire, l'éblouissement de la raison est, à l'âge classique, obscurité en pleine lumière, excès de lumière qui est disparition même du voir et abandon à « la nuit la plus superficielle de l'apparence » : « La déraison est dans le même rapport à la raison que l'éblouissement à l'éclat du jour lui-même. Et *ce n'est pas là métaphore*⁴². »

40. *Ibid.*, p. 264.

41. *Ibid.*, p. 262.

42. *Ibidem*, nous soulignons.

Cette remarque nous suggère que dans l'architecture de cet ouvrage, c'est à chaque partage, donc à chaque évocation de la singularité d'une sensibilité culturelle, d'une expérience historique, et dans la dimension de sa dislocation, que l'on trouve l'évocation et la juxtaposition d'une série d'images. Les images, de leurs valeurs allégoriques à leurs partages formels, de leur dimension de chutes verticales et d'affrontements horizontaux et jusqu'à leur désintégration et abolissement, sont donc disposées afin d'évoquer, par les inquiétudes qui traversent leur trame et à travers l'effet de leur superposition, les caractères distinctifs de chaque expérience tragique dans l'instant de son dernier éclat, juste avant sa disparition. Ces images, comme Certeau nous le suggérait, informent véritablement le texte. Leur évocation introduit le disparate dans la mise en récit du matériel historique de l'archive. Une force viscérale, non étrangère à une souffrance réduite au silence dans sa dimension historique (policrière et médicale), traverse ces « noirs miroirs ».

« Le trésor des formes est toujours, si cruelle qu'en soit la conjonction, un trésor de souffrances⁴³. »

Si la reprise de la folie par l'humanisme d'Érasme et Brandt, autant que l'exercice du doute cartésien, sont ordonnés à une connaissance discursive que présidera la disposition tabulaire de la folie en herbier, les images de la peinture de Goya et Van Gogh, ainsi que le langage tragique de Nietzsche et Artaud, évoquent un type de connaissance qui ouvre au difforme et qui, à partir de cette difformité, interroge l'histoire. Tant et si bien qu'au sujet des recueils d'images d'*Histoire de la folie* et de leur disposition, les remarques de Didi-Huberman concernant l'atlas de conception warburgienne gardent leur validité :

« Les échantillons du chaos spatial – ou figural – y témoignent d'un chaos psychique lui-même indissociable de ses incarnations historiques et politiques. C'est que la connaissance par montages ou par remontages engage toujours une

43. M. Warnke, „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“, *Der Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980, p. 113-186; cité par G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, 2001, Paris, p. 183.

réflexion sur le démontage des temps dans l'histoire tragique des sociétés⁴⁴. »

Entre le XVI^e et le XIX^e siècle, l'urbanisation, la naissance du capitalisme et les nouvelles exigences de l'économie et de l'État dessinent une « géométrie de la folie⁴⁵ ». Face à cette géométrie, ces images fonctionnent comme la dimension hétérogène de l'écart et du disparate. C'est à travers cet écart minuscule et vite recouvert, qu'elles nous indiquent, dans le geste extrême de leur propre lacération, la complicité essentielle du discours critique et du discours clinique.

2.3 L'énigme de la représentation comme forme d'analyse

Pour ce qui concerne la place et la fonction des images dans *Les mots et les choses*, on se trouve devant une situation tout à fait différente. L'expérience visuelle qui inaugure le texte⁴⁶ est singulière et très célèbre, il s'agit des *Ménines* de Vélasquez (1656). Ce tableau et sa description faite par Michel Foucault dans les premières pages de son œuvre la plus connue⁴⁷ ne cessent d'animer les débats. Philosophes et historiens de l'art⁴⁸, linguistes et sociologues, experts et moins experts se sont consacrés à l'étude de l'énigme du tableau, au point que quiconque s'y confronte ne peut pas ne pas ressentir le poids de toute cette littérature secondaire.

44. *Ibidem*; voir aussi, du même auteur, *Atlas de l'impossible*, Warburg, Borges, Deleuze, Foucault, dans Michel Foucault, Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros et Judith Revel (sous la dir. de), Paris, Éditions de L'Herne, 2011, p. 251-263.

45. Cf. M. Serres, *Géométrie de la folie (fin)*, Mercure de France, septembre 1962, n.1189, p. 63-81; repris dans *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault, Regards critiques 1961-2011*, op. cit. pp. 89-108.

46. Dans la préface de *Les Mots et les choses* on trouve en effet la référence à une « expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être ». M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 13.

47. « Les suivantes » était, en réalité, déjà apparu en tant qu'article dans la revue *Le Mercure de France* (n^{os} 1221-1222, juillet-août 1965, pp. 368-384).

48. Pour ne citer que quelques titres : J.-R. Searl, *Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation*, dans *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980), pp. 477-488; S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, dans *Representations*, No. 1 (Feb., 1983), pp. 30-42, University of California Press; J. Snyder, et T. Cohen *Reflexions on Las Meninas : paradox lost*, dans *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980); L. Steinberg, *Velazquez' Las Meninas*, dans *October* 19 (1981), pp. 45-54; J. Snyder, *Las Meninas and the Mirror of Prices*, dans *Critical Inquiry* 11 (1985) pp. 539-572; D. Arasse, *On n'y voit rien*, Éditions Denoël, 2001, coll. folio Essais, 2005, p. 175 à 215; D. Arasse, *Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers Les Ménines*, dans *L'Herne* n^o 95, Éditions de L'Herne, Paris, 2011, pp. 264-267.

Dans un entretien que Foucault donne en 1968 à Claude Bonnefoy, paru sous le titre *Le beau danger*⁴⁹, on trouve des précisions intéressantes au sujet des conditions de son apparition à l'intérieur de la démarche du philosophe.

« J'avais été fasciné par *Les Ménines* de Vélasquez. J'avais regardé ce tableau pendant très longtemps, comme ça, sans penser en parler un jour, encore moins le décrire – ce qui m'aurait semblé sur le moment dérisoire et ridicule. [...] Dès que j'ai essayé de le décrire, une certaine coloration du langage, un certain rythme, une certaine forme d'analyse surtout, m'ont donné l'impression, la quasi-certitude – fausse, peut-être – que j'avais exactement là le discours à travers lequel pourrait surgir et se mesurer la distance que nous avons à la philosophie classique de l'ordre et de la ressemblance. C'est ainsi que j'ai commencé à écrire *Les mots et les choses*⁵⁰. »

Une certaine précaution est exigée par le ton de cet entretien. En citant ces mots, il ne s'agit pas de les introduire comme une sorte de prémisse méthodologique qui nous indiquerait le rapport de l'archéologie des sciences humaines avec l'image qui en est devenue l'emblème. Foucault dit lui-même, au début de l'enregistrement, qu'il s'agira dans celui-ci d'une prise de parole subjective et personnelle; un type de discours qui lui est normalement étranger. La question qui nous intéresse est pourtant bien cette fonction d'écart, cette disparité, saisie par le regard archéologique, qui informe, en quelque sorte, le style même d'écriture propre aux *Mots et les choses*. Son premier chapitre, avec le complexe exercice d'*ekphrasis*, serait alors, de ce point de vue, une tentative d'évoquer – à travers le « système subtil d'esquives » du tableau de Vélasquez – cette distance épistémique. Tentative qui aurait conduit à une certaine systématisation de la recherche poursuivie dans l'étude archéologique.

La description du tableau qui faite dans le premier chapitre débute par l'indication de la dis-

49. M. Foucault, *Le beau danger*, Entretien avec Claude Bonnefoy, (1968), Paris, Éditions de l'EHESS, 2011.

50. *Ibid.*, p. 68.

position du peintre dans la représentation. Les incertitudes du spectateur surgissent, selon Foucault, entre le geste suspendu de Vélasquez et son regard. Que regarde le peintre ?

« Des yeux du peintre à ce qu'il regarde, une ligne impérieuse est tracée que nous ne saurions éviter, nous qui regardons : elle traverse le tableau réel et rejoint en avant de sa *surface* ce lieu d'où nous voyons le peintre qui nous observe ; ce pointillé nous atteint inmanquablement et nous lie à la représentation du tableau⁵¹. »

Pris par ce regard à l'intérieur du tableau que l'on cherche à saisir, nous (spectateurs) en sommes, en même temps, chassés, lorsque nous comprenons que le peintre ne nous regarde que parce que nous occupons la place de son modèle.

51. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 20 (nous soulignons).

FIGURE 2.6 – Diego Vélasquez, *Las Meninas* (entre 1656 et 1657), Musée du Prado.

Du tableau représenté dans le tableau – celui auquel Vélasquez (personnage) travaille – nous ne pouvons voir, d'ailleurs, que l'envers. Les lignes du sol et du plafond qui composent la scène représentée semblent se prolonger jusqu'à nous accueillir dans la pièce. Cette scène « nous regarde ». En face du tableau, nous sommes à la fois spectateurs et modèles d'une

représentation. On comprend que le tableau puisse être considéré, par une opération rétrospective, comme la préhistoire des réalités virtuelles⁵². Selon les mots de Leo Steinberg, « si l'on accepte l'invitation, le tableau réduit le monde réel et le monde symbolique à une équivalence psychique⁵³ ».

Sur le côté droit ainsi qu'au fond de la pièce représentée, sont en outre reproduits plusieurs tableaux, l'un d'entre eux, en plein milieu du mur du fond, se distingue des autres par une clarté plus grande. Dans celui-ci, qui figure deux silhouettes bien identifiables, Foucault reconnaît un miroir. Ce miroir, qui ne rencontre aucun des regards du tableau, demeure alors, pour le philosophe, « de toutes les représentations que représente le tableau [...], la seule visible ». Ce que note Foucault est que ce miroir « ne reflète rien de ce qui se trouve dans le même espace que lui : ni le peintre qui lui tourne le dos, ni les personnages au centre de la pièce. En sa claire profondeur, ce n'est pas le visible qu'il mire⁵⁴ ». Si dans la peinture hollandaise les miroirs redoublent traditionnellement la pièce représentée en la déformant – l'exemple le plus célèbre est sans doute *Le Mariage Arnolfini* de van Eyck (1434) – Foucault souligne que dans *Les Ménines*, le miroir, loin de vouloir redoubler la représentation, s'adresse directement à un dehors ; un invisible de la représentation qui devrait rester tel pour deux raisons : l'une ayant affaire à un effet de composition du tableau et l'autre à l'existence de tout tableau en général. Le miroir, superposant une profondeur de reflet sur une profondeur de tableau, montrerait ce qui dans un tableau devrait être deux fois invisible.

Plusieurs études (dont l'article de Snyder et Cohen⁵⁵) et même, plus récemment, des reconstructions virtuelles⁵⁶, ont localisé le point de fuite du tableau et déterminé en conséquence le reflet du miroir qui se trouve au fond de la pièce.

52. Cf. E. Couchot, *La technologie dans l'art : De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998

53. L. Steinberg, *Velázquez' Las Meninas*, art. cit., p. 54 (notre traduction).

54. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 23.

55. J. Snyder, et T. Cohen, *Reflexions on Las Meninas : paradox lost*, art. cit.

56. Y. Minh, *Le point de vue du miroir. Computer graphic analysis of the Velasquez's painting*, juin 2008 [vidéo en ligne]. Repéré à : <http://www.noomuseum.net/noomuseum/mov/MirrorViewpoint-1024-H264.mov>

FIGURE 2.7 – Schéma de la perspective des Ménines

Le miroir ne devrait pas refléter le couple royal dont nous avons usurpé la place. Notre point de vue, dans la perspective à point de fuite unique du tableau, est oblique, il correspond grosso modo au point où se trouve la main gauche du personnage de José Nieto : dans l'ouverture de la porte au fond de la pièce. Le reflet du miroir ne pourrait donc que capter une portion du tableau auquel le peintre est en train de travailler⁵⁷.

57. La thèse de Steinberg, selon laquelle le miroir capterait soit Philippe IV et son épouse Marianne soit leur représentation dans le tableau dont nous voyons l'inverse – « créant une élégante ambiguïté » – n'est pas convaincante. Steinberg localise la place du couple (qui se trouverait légèrement à notre gauche) sur la base de la position du miroir qui la refléterait en perpendiculaire, et puis détermine (sur la base de l'obliquité de notre point de vue, qui a son point de fuite dans le personnage à la droite du fond de la pièce) le reflet du miroir dans le tableau que Vélasquez est en train de peindre. Mais il a été démontré qu'un miroir reflétant perpendiculairement le couple royal aurait dû montrer aussi une portion du dos du peintre ainsi que les nuques et les épaules de l'Infanta Margherita et de la suivante (María Agustina Sarmiento) qui lui offre de l'eau.

Hubert Damisch (*L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, p. 393) nous informe que l'article de George Kubler de 1966 (*Three Remarks on the Meninas*, dans *The Art Bulletin* vol. 48, No. 2, 1966, pp. 212-214) anticipait la thèse de Snyder et Cohen. Dans un court article de 1985 (*The "Mirror" in Las Meninas*, dans *The Art Bulletin* vol. 67, No. 2, 1985, p. 336) le même Kubler avançait une autre hypothèse, selon laquelle la représentation du couple royal, au fond du tableau, serait un portrait peint à l'imitation d'un miroir : un faux miroir. En ce sens, le point de superposition du miroir et du tableau, que Foucault indiquait comme devant être nécessairement invisible, donnerait plutôt lieu – potentiellement – à une mise en abîme.

Pour ce qui concerne le rapport que ce texte entretient avec le contenu de l'ouvrage ; *Les suivantes* font apparaître, au début du livre, la notion de *représentation*. La représentation est la notion pivot de l'âge classique pour la quête archéologique. Selon *Archéologie des sciences humaines*, à cette époque le rapport entre l'être et le discours est marqué par la transparence absolue. Cette transparence n'étant que l'effet de l'acte de connaissance qui redouble l'être de la représentation (choses) dans la représentation de l'être (mots), à travers la composition d'un tableau capable de recouvrir tous les rapports d'identité et de différence entre les éléments. Ce type d'*a priori* permettra les sciences de l'ordre : la *mathesis* et la *taxonomie*. En ce sens, dans l'*épistémè* classique on n'a pas besoin d'un sujet de la représentation, le lieu commun des choses et des mots étant ce jeu réglé entre les représentations. Dans le premier livre de *Les Mots et les choses* sont analysées la grammaire générale, l'histoire naturelle et les richesses dans leurs rapports à la théorie générale des signes et de la représentation. Dans la description de la configuration épistémique caractéristique de l'âge classique, le fonctionnement de la notion de « représentation » est exemplifié par la définition du signe de la *Logique de Port-Royal* :

« Il est caractéristique que l'exemple premier d'un signe que donne la *Logique de Port-Royal*, ce ne soit ni le mot, ni le cri, ni le symbole, mais la représentation spatiale et graphique, – le dessin : *carte ou tableau*. C'est qu'en effet le tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation⁵⁸. »

Après la description de Foucault, *Les Ménines* sont devenues en quelque sorte le monument même de cette élision du sujet qui mesure la distance entre la modernité et l'*épistémè* classique. Si la modernité ne peut concevoir un tableau sinon en référence à n'importe quel spectateur, pour l'âge classique la représentation ne pouvait fonctionner qu'à travers son élision. Mais le statut de ce tableau est resté longtemps énigmatique par rapport à sa position

58. M. Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 79 (nous soulignons).

dans le texte : à la fois moment à l'intérieur de l'archéologie et condition de la quête. Il est, en effet, élément de l'archive (donc ce seraient ses conditions de possibilité que l'on devrait étudier au niveau des discours), mais, en même temps, c'est bien lui qui nous permet l'accès à l'âge classique ; en indiquant, avec le malaise de l'observateur moderne face à son système, les caractères épistémiques de la philosophie classique de l'ordre.

Dans *Foucault's philosophy of art*⁵⁹, Joseph J. Tanke offre une des analyses les plus efficaces de la fameuse description foucauldienne du tableau de Vélasquez. En mettant entre parenthèses le gigantesque débat né autour de celle que T. J. Mitchell a appelé une *hypericon* (avec le *Laocoon* de Lessing et le *canard-lapin* wittgensteinien⁶⁰), il focalise son analyse sur le fonctionnement de ce premier chapitre. En accord avec le texte, le tableau devient alors fragmentable dans ses éléments composants. Grâce à ceux-ci, il est possible de retracer les éléments constitutifs des seuils épistémiques détaillés dans l'ouvrage. En recentrant l'attention sur la dimension proprement visuelle des *épistémès* historiques analysées dans *Archéologie des sciences humaines*, il devient possible d'indiquer les éléments qui, dans le tableau de Vélasquez, créent des ruptures et indiquent des ordres autres. L'architecture argumentative de *Les Mots et les choses* se trouve alors diagrammatiquement exposée dans l'analyse du tableau d'ouverture. En ce sens, il ne sera plus question de la position des *Ménines*, dans l'archéologie des sciences humaines, en tant qu'emblème ou monument de l'âge classique, avec son enjeu de représentation pure. Une telle lecture est remise en question par la présence du miroir (en tant que survivance de la similitude – aspect qui était souligné par Searl⁶¹) et par l'activité unificatrice du spectateur. Cette dernière anticipe la fonction de l'homme décrite dans le chapitre sur l'analytique de la finitude. Au seuil de *L'analytique de la finitude*, en effet, la place incertaine indiquée dans la description du tableau au début de l'ouvrage est de nouveau évoquée. Elle se trouve désormais occupée par l'homme comme objet et sujet de l'économie, de la biologie et de la philologie :

59. Joseph J. Tanke, *Foucault's Philosophy of Art : A Genealogy of Modernity*, Continuum Int., London, 2009.

60. Cf. W. J. T. Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, 1987.

61. Cf. J. R. Searl, *Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation*, art. cit.

« Souverain soumis, spectateur regardé, il surgit là, en cette place du Roi, que lui assignaient par avance *Les Ménines*, mais d'où pendant longtemps sa présence réelle fut exclue. Comme si, en cet espace vacant vers lequel était tourné tout le tableau de Vélasquez, mais qu'il ne reflétait pourtant que par le hasard d'un miroir et comme par effraction toutes les figures dont on soupçonnait l'alternance, l'exclusion réciproque, l'entrelacs et le papillotement (le modèle, le peintre, le roi, le spectateur) cessaient tout à coup leur imperceptible danse, se figeaient en une figure pleine, et exigeaient que fût enfin rapporté à un regard de chair tout l'espace de la représentation⁶². »

Comme le notait déjà Damisch, s'il est vrai que la parution de l'ouvrage de Foucault suscite un énorme intérêt autour du chef-d'œuvre de Vélasquez, il est indéniable que le débat ne se développera pas dans le sens d'une interrogation autour des possibilités d'un traitement archéologique du savoir pictural. Dans le panorama français, la tendance sera de recevoir la description faite par Foucault plutôt « comme une fable ». Au début des années quatre-vingt, le débat autour du tableau de Vélasquez et de l'analyse faite par Foucault est pourtant lancé aux États-Unis. Les discussions se focaliseront alors pour la plupart – situation qui sera partagée par son « envers » manetien : *Un bar aux Folies Bergère*⁶³ – sur la « résolution » de l'énigme en termes de calcul du point de fuite et détermination des angles d'incidence du miroir. Il s'agira, en somme, d'indiquer les « erreurs » ou le manque de précision de la description de Foucault et de rechercher dans l'exactitude de la connaissance de la construction spatiale du tableau quelque chose de consubstantiel à son signifié unitaire : *Les Ménines*

62. *Ibid.*, p. 323.

63. Pour l'explication de l'assertion de Foucault selon laquelle *Un bar aux Folies Bergère* serait « l'envers exact » des *Ménines* voir : L. Vinciguerra, *Comment inverser exactement Les Ménines : Michel Foucault et la peinture à la fin des années 1960, des formes symboliques aux dispositifs*, dans *Le moment philosophique des années 1960 en France*, PUF, Paris, 2011, pp. 477-492. Pour le débat autour de la construction de la perspective du tableau de Manet voir : T. de Duve, « Ah! Manet... » *Comment Manet a-t-il construit Un bar aux Folies Bergère?*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*, pp. 95-112; M. Park, *Ambiguity, and the engagement of spatial illusion within the surface of Manet's paintings* (PhD Dissertation), des fragments de la thèse, dont la partie consacrée à *Un bar aux Folies Bergère*, ont été rendus disponibles par l'auteur sur son blog. URL : <http://www.malcolmpark-arthistorian.com/index.php>. La réponse de T. De Duve aux thèses de M. Park se trouve dans l'article : *Intentionality and Art Historical Methodology : A Case Study*, dans *Nonsite*, 2012, Issues #6, URL : <http://nonsite.org/article/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study>

sont alors « la métaphore de la conscience dans une situation d'auto-reconnaissance⁶⁴ » ou la « célébration de la maîtrise de son propre art par Vélasquez⁶⁵ ».

La critique de l'historienne de l'art Svetlana Alpers diffère largement⁶⁶. La thèse d'Alpers est que le commentaire de Foucault, voire le fait même que l'analyse la plus attentive du tableau vienne de la plume d'un philosophe, ait mis en lumière un problème « endémique » à l'histoire de l'art : la séparation entre signifié et représentation. L'« impossibilité » où s'est trouvée la discipline de penser le tableau de Vélasquez est, pour l'historienne de l'art, imputable à l'insistance sur la division entre problèmes de signifié et problèmes de représentation. De Wölfflin à Panofsky et jusqu'à Gombrich, l'histoire de l'art aurait, par des voies différentes, contourné le problème de la représentation⁶⁷. Le mérite de la description de Foucault aurait alors été d'avoir ouvert la question de la représentation. En partant d'une notion de représentation « déterminée et déterminante » Foucault aurait été conduit à retrouver la représentation d'un tel concept dans le tableau. La notion de représentation classique, telle qu'elle était conçue par le philosophe, lui aurait permis, donc, d'observer ce que les historiens de l'art, qui cherchaient dans le tableau les signes de la revendication du statut social du peintre, ne pouvaient que négliger. L'erreur de Foucault aurait été, cependant, d'affirmer que l'absence d'un sujet était essentielle à la représentation classique. La confusion que suscite le tableau a affaire, selon Alpers, non pas à l'absence d'un sujet pouvant donner ordre à la multiplicité des représentations, mais à l'ambition de Vélasquez de concilier deux modes de représentation conflictuels. La réciprocité entre un observateur absent et un monde vu est donnée, d'après Alpers, par la tension entre deux manières différentes de concevoir le rapport entre le spectateur et la représentation du monde. Ces deux modes correspondent à deux traditions de représentation de l'art occidentale : la fenêtre d'Alberti et le mode « nor-

64. Cf. L. Stainberg, *Velazquez' Las Meninas*, art. cit.

65. Cf. J. Snyder et T. Cohen, *Reflexions on Las Meninas : paradox lost*, art. cit.

66. S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, art. cit.

67. L'argument n'étant pas assez développé dans l'article, ce qui pourrait trompeusement faire penser à un ton polémique, on conseille plutôt de voir à ce sujet *Introduction à l'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1999.

dique ou descriptif⁶⁸ ».

Le premier mode conçoit le tableau comme fenêtre sur le monde et place le peintre et le spectateur devant la toile : le peintre regarde une portion de monde, un rectangle, et la reconstruit sur la toile à l'aide de la perspective linéaire. Le deuxième mode de représentation, qu'Alpers exemplifie avec la *Vue de Delft* (1660-1661) de Vermeer, conçoit le tableau comme une surface sur laquelle l'image du monde est projetée. Selon cette conception, le monde préexiste l'artiste. L'image ne dépend pas du champ visuel de l'artiste et ne présuppose pas un spectateur, et à la limite l'artiste peut se figurer lui-même dans ce monde, comme le fait Jan van Eyck dans le *Portrait des Arnolfini* (1438). L'historienne en conclut donc que :

« *Les Ménines* ne sont pas le produit d'une seule notion de représentation, comme Foucault le suggère, mais de deux traditions picturales spécifiques de représentation⁶⁹. »

La lecture qu'Alpers propose de la description foucauldienne du tableau présente un certain nombre d'éléments qui sont à rediscuter. Foucault, dans *Les Suivantes*, ne présentait pas *Les Ménines* comme « produit » d'une certaine notion de représentation (ce qui suggère une relation causale). Il y retrouvait plutôt – comme on l'a vu – à partir de la distance qu'un spectateur moderne entretient avec la configuration du tableau, la représentation de la théorie classique de la représentation. Cette distance était en relation avec le « tableau » dans le double sens de structure où composition qui offre la profondeur d'un espace représenté et de tableau comme « fragment rectangulaire de lignes et de couleurs chargé de représenter quelque chose aux yeux de tout spectateur possible⁷⁰ ». Il faudra ajouter aussi que la critique d'Alpers s'appuie sur un déplacement important concernant la notion de sujet. La notion de sujet telle que l'entend Alpers, et qui renvoie à l'œil du traité d'Alberti⁷¹, ne correspond pas (ni au niveau épistémique ni par analogie) au sujet de l'anthropologie qui surgit dans la der-

68. S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, art. cit., p. 36.

69. *Ibid.*, p. 39 (notre traduction).

70. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 24.

71. Leon-Battista Alberti, *De la statue et de la peinture. Traités...*, A. Lévy, Paris, 1868. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h/f1.image>

nière partie de *Les Mots et les choses*. On reviendra sur ces thèmes, ainsi que sur le statut de ce premier chapitre. Mais il est intéressant de noter qu'Alpers, tout en se servant dans son analyse de termes tels que « traditions », « ambition », etc., nous indique néanmoins deux systèmes incompatibles réunis dans *Les Ménines*. En suivant l'invitation de l'historienne à ne pas diviser ce qui relève de la représentation de ce qui relève du signifié, on se permettra de les désigner comme « systèmes » plutôt que comme « notions ». En bref, on les indiquera comme la *fenêtre* et la *veduta*. De tels modes sont présentés, en outre, par l'historienne de l'art, comme « inséparables pour la logique des choses de Vélasquez⁷² ». En indiquant ces deux systèmes et leur tension, Alpers ne se préoccupe pas, à l'intérieur d'un espace pictural donné, de spécifier les rapports de réflexion et de renvoi entre les représentations dont il se compose. Son étude interroge la construction du tableau par rapport à ses conditions de possibilité. Elle répond, en somme, à l'énigme lancée par Foucault, par une analyse qui est de l'ordre de ce que l'on pourrait appeler une archéologie du regard pictural. Par anticipation, on dira alors qu'on retrouvera des allusions à la *fenêtre* et à la *veduta* dans le cadre de certaines recherches que Foucault consacrera à la modernité picturale vers la fin des années soixante.

Dans *Les suivantes*, pourtant, ce n'est pas une enquête de ce type qui était inaugurée. Dans l'*ekphrasis* au début de l'ouvrage, il était bien question de l'évocation d'un sujet incapable de trouver sa représentation, étant à la fois sujet et objet⁷³. Il ne s'agissait cependant pas de l'analyse d'un certain réseau archéologique de la pratique picturale dont relèveraient les tableaux de Vélasquez, ni d'une analyse historico-épistémique des variations de quelques-uns de ses éléments ou motifs composants. Il est vrai que le système qui fait que le tableau pouvait « tenir » – avec l'ensemble des représentations dont il se compose – y apparaissait dans son incompatibilité avec la césure qui sera instaurée par la modernité. Celle, en somme, qui a affaire à la fonction « tableau » qui se dessine à l'intérieur de l'*épistémè* moderne. Mais cette

72. S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, art. cit., p. 39 (notre traduction).

73. Cf. J. Crary, *La caméra noire et son sujet*, dans *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, J. Chambron Éditions, Paris, 1994.

césure n'était indiquée que dans la mesure où elle annonçait le hiatus à travers lequel l'archéologie interrogera les conditions de possibilité des savoirs sur l'homme. Cette coupure, dans *Les mots et les choses*, est celle d'un langage qui trouvera sa profondeur propre et dénoncera l'artifice qui prétendait que le visible lui serait transparent. Dans la conclusion de l'ouvrage, c'est la question du *langage* qui indique, à travers la figure de Nietzsche, le point d'inflexion entre la finitude de l'homme et sa fin prochaine.

Dans la fameuse description du tableau de Vélasquez, c'est l'irréductibilité de la peinture au discursif qui est (paradoxalement) illustrée. Au centre de *Les suivantes*, on trouve la dissociation entre voir et dire qui sera la marque de l'analyse archéologique déployée dans l'ouvrage. Dissociation qui dans *Les mots et les choses* recoupe, en tant que socle épistémique et condition de possibilité de l'analyse archéologique, la rupture ouvrant à la modernité.

« Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁷⁴. »

Le fameux premier chapitre annonce donc la forme de l'analyse du livre. Il introduit un discours qui se maintiendra au plus proche du visible et le plus proche du dicible et qui, à partir de l'épaisseur de son propre langage, gardera assez de distance pour interroger les différentes façons dont les savoirs les ont réunis, sans les accommoder jamais l'un à l'autre. Dans *Les suivantes*, ce langage indique son style « gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif, parce que trop large⁷⁵ ».

74. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 25.

75. *Ibidem*.

2.4 Des archéologies autres : la peinture

Les images vont donc disparaître. Si le statut problématique du tableau et du visible traverse, dans sa tension irrésolue avec le discours, l'analyse de *Les Mots et les choses*, sa situation sera encore plus incertaine et précaire là où l'archéologie trouvera sa systématisation. Lorsque l'énoncé-événement sera présenté comme l'élément le plus simple de l'analyse des formations du savoir. Dans *L'archéologie du savoir*⁷⁶, on trouve, en effet, une véritable systématisation du projet archéologique qui se loge désormais décidément au niveau discursif. Dans cette œuvre d'éclaircissement méthodologique, on ne trouvera aucune référence aux images et encore moins une clarification du fonctionnement de la notion d'expérience qui, dans les ouvrages précédents, se trouvait systématiquement liée à l'inclusion, dans l'analyse, du matériau iconographique. Au contraire, par rapport à cette dernière, Foucault prend de la distance avec l'usage qu'il a fait de l'expérience dans ses livres précédents.

« D'une façon générale, *Histoire de la Folie* faisait une part beaucoup trop considérable, et d'ailleurs bien énigmatique, à ce qui s'y trouvait désigné comme une "expérience", montrant par là combien on demeurait proche d'admettre un sujet anonyme et général de l'histoire ; dans la *Naissance de la Clinique*, le recours, tenté plusieurs fois, à l'analyse structurale, menaçait d'esquiver la spécificité du problème posé, et le niveau propre à l'archéologie ; enfin dans *Les Mots et les choses*, l'absence de balisage méthodologique a pu faire croire à des analyses en termes de totalité culturelle⁷⁷. »

Dans *L'archéologie du savoir*, on a une présentation systématique des outils, pour une analyse des discours qui prend en charge leur historicité dans la discontinuité qui leur est propre, c'est-à-dire, sans les soumettre à la continuité dialectique de l'histoire des idées. Dans une opposition nette à la synthèse psychologique ou transcendantale, l'analyse archéologique

⁷⁶. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

⁷⁷. *Ibid.*, p. 27.

se présente comme le refus de la réduction du discours à une dialectique entre raison et histoire. Ce que Foucault s'empresse de souligner est le caractère productif et concret des positivités du savoir saisissables à travers les régularités dans l'analyse du discours. Pour ce qui concerne les limites externes du domaine de cohérence esquissé dans l'ouvrage, on trouve l'indication vague de « formations non discursives », notion dans laquelle Deleuze, dans sa critique, reconnaîtra la place du visible. De cet ensemble feront partie les « choses », mais aussi les pratiques, les formations sociales, les institutions, et l'archéologie sera chargée de reconstruire l'articulation entre les deux domaines : discursif et non discursif. La mise entre parenthèses de la question des « choses » et du voir, pour tirer la naissance historique des objets de savoir, ne marque pourtant pas l'absence de la peinture dans le programme de l'archéologie.

Dans *Histoire de la folie*, l'évocation des images fissurait et redessinait le récit historique à travers l'irruption des scènes tragiques des expériences de la folie. La discontinuité entre l'expérience classique et la fonction du sujet moderne était introduite, dans *Les mots et les choses*, par le tableau en ouverture. Sa description présentant l'irréductibilité du visible et de l'énonçable comme seuil et « procédé » de l'analyse archéologique. De *Histoire de la folie* jusqu'à l'archéologie des sciences humaines, la peinture – considérée dans sa dimension d'image – revêtait donc des fonctions particulières dans l'économie des pratiques et des savoirs pris en examen par le projet archéologique. À partir de ce moment, elle semble en être évincée. Reléguée dans la dernière partie de l'ouvrage, la peinture est placée dans la liste des « autres archéologies », avec la description archéologique de la sexualité et l'analyse archéologique du savoir politique. L'hypothèse d'un développement de l'analyse archéologique dans ces trois directions étant en mesure de remettre en cause, selon Foucault, la définition de l'archéologie comme enquête vouée et limitée à une reconstruction historico-épistémique. C'est-à-dire une méthodologie ne pouvant avoir comme objet que des savoirs-sciences.

Voici la présentation du cadre méthodologique d'une hypothétique analyse archéologique d'un tableau, telle qu'on la trouve en conclusion de *L'archéologie du savoir*, dans la

liste des « autres archéologies » :

« On peut, pour analyser un tableau, reconstituer le discours latent du peintre ; on peut vouloir retrouver le murmure de ses intentions qui ne sont pas finalement transcrites dans des mots, mais dans des lignes, des surfaces et des couleurs ; on peut essayer de dégager cette philosophie implicite qui est censée former sa vision du monde. Il est possible également d'interroger la science, ou du moins les opinions de l'époque, et de chercher à reconnecter ce que le peintre a pu leur emprunter. L'analyse archéologique aurait une autre fin : elle chercherait si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours, n'ont pas été, à l'époque envisagée, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive ; et si le savoir qui donne lieu à cette pratique discursive n'a pas été investi dans des théories et des spéculations peut-être, dans des formes d'enseignement et dans des recettes, et presque dans le geste même du peintre. Il ne s'agirait pas de montrer que la peinture est une certaine manière de signifier ou de "dire", qui aurait ceci de particulier qu'elle se passerait des mots. Il faudrait montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets. Ainsi décrite, la peinture n'est pas davantage un geste nu dont les significations muettes et indéfiniment vides devraient être libérées par des interprétations ultérieures. Elle est toute traversée – et indépendamment des connaissances scientifiques et des thèmes philosophiques – par la positivité d'un savoir⁷⁸. »

Quelques remarques sur cette longue citation. La peinture, dans *L'archéologie du savoir*, se détache donc d'un projet archéologique des savoirs-sciences pour acquérir un lieu et une dimension d'historicité qui lui sont propres. Comme pour les autres segments archéologiques, l'analyse qui le concerne singulièrement se définit par le refus des synthèses reposant sur un postulat de continuité. Pour ce qui concerne la peinture, ces unités sont celles des objets du

78. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 253.

discours traditionnel de l'histoire de l'art : l'intention d'artiste ; la « vision du monde », les connaissances ou les « influences ». L'archéologie de la peinture – ainsi brièvement esquissée – se refuserait, en outre, à considérer la pratique picturale comme « une certaine manière de dire [...] qui se passerait des mots ». À la base de sa conception, il y a donc la contestation d'une notion de peinture comme « langage tacite⁷⁹ ». La dénégation d'une telle notion, bien qu'apparemment extrêmement cohérente avec la définition méthodologique de l'analyse archéologique (qui a en son centre les corrélations entre une pratique discursive et un domaine non discursif) se révèle, dans les faits, très problématique. On y reviendra, largement, dans le prochain chapitre⁸⁰. Pour conclure avec ce que l'archéologie de la peinture n'est pas, il faudrait ajouter l'abandon de la question de la signification. Pour l'archéologie, la pratique picturale n'est pas un phénomène qui relève d'un acte d'expression, ce qui exclut, d'un coup, toute approche philologique ou interprétative. Il n'est pas question pour l'instant d'entrer dans l'épaisseur de la question. On y reviendra, là encore, de manière plus précise dans les chapitres suivants. Mais, sur son versant positif, qu'est-ce qui est proposé par « l'archéologie de la peinture » ?

Cette analyse se présente comme entièrement descriptive. Son champ de cohérence se composerait de la récollection des discours sur la peinture. L'archéologie de la peinture – ou, plus exactement, l'archéologie du savoir pictural – traverserait alors la masse des énoncés sur la peinture d'une époque donnée. Elle chercherait les régularités de ce savoir qui nomme, conceptualise, et énonce les composantes d'un tableau et s'intéresserait, *in fine*, à la circulation de ce savoir selon des théories et des techniques.

Mais, à suivre la définition ci-dessus, ne semble pas aller de soi. Il semble plutôt – à lire ce fragment de page – que ce soit à partir de l'espace, du contour, de la distance, de la profondeur et de la couleur que l'analyse pourra interroger cette pratique discursive qui donne lieu au savoir pictural. Dans ce deuxième cas, il ne s'agirait pas d'une archéologie du savoir pictural, mais de quelque chose que l'on pourrait appeler effectivement une archéologie

79. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, dans *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

80. Cf. *infra*, chap. 3.

de la peinture ou une analyse archéologique d'un tableau. Elle aurait affaire à l'espace, aux couleurs, aux contours, à la lumière, à la profondeur, etc. et, à travers eux, à une pratique discursive investissant son savoir dans des théories et des traités.

Avec son élégante formulation – son double renvoi entre une « archéologie de la peinture » et une « archéologie du savoir pictural » – l'hypothèse de cette autre archéologie semble esquiver deux fois, sans le résoudre, le point de corrélation entre « ce qu'on voit et ce qu'on dit ». Pour reprendre les mots de Dominique Chateau, on pourrait alors se demander : « Quel est le statut du tableau dans l'optique de la formation discursive⁸¹ ? ».

Comment l'irréductibilité entre le visible et l'énonçable – leur tension, essentielle à l'analyse archéologique – pourrait-elle informer encore l'analyse d'un savoir-pictural de l'image et par elle ? Une analyse qui nous conduirait jusqu'à l'atelier où sont imparties les leçons, et même jusqu'au moindre geste du peintre.

81. D. Chateau, *La formation discursive en esthétique*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit., p. 135.

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES DES IMAGES ET VISIBILITÉ : DE L'HISTOIRE DE L'ART AU
SAVOIR PICTURAL

Chapitre 3

« *Peinture et géométrie* », la représentation et le visible

Comment vous
accommodez-vous de la vie,
vous qui avez le don de la vue
toute proche ?

Artaud,

Lettre à la voyante

3.1 La pratique picturale et les visibilités

Entre septembre 1966 et l'été 1968, Foucault enseigne à l'université de Tunis les rapports entre peinture et géométrie au Quattrocento; en même temps il donne un cours d'histoire de la philosophie sur Descartes (sur le *Discours de la méthode* et les *Méditations*); un cours de psychologie (dont on sait seulement qu'il portait sur « La projection ») et un cours public sur « La place de l'homme dans la pensée occidentale moderne¹ ». Lors de ce même séjour il rédige *L'archéologie du savoir*, qui paraîtra en 1969. La densité et la concentration d'écrits, de cours et de conférences ayant comme sujet l'art plastique, durant cette période très délimitée, étonne. La correspondance avec Magritte (qui sera suivie par un long article à la mort du peintre belge) date de 1966²; la parution du bref et dense compte rendu au sujet de la traduction française des essais de Panofsky, date, elle, de l'année suivante. Pour couronner le tout,

1. Cf. R. Boubaker-Triki, *Notes sur Michel Foucault à l'université de Tunis*, dans *Rue Descartes* n° 61, 2008/3, Philosopher en Tunisie aujourd'hui. URL : <http://www.ruedescartes.org/articles/2008-3-notes-sur-michel-foucault-a-l-universite-de-tunis/>

2. Cf. *infra* chap. n° 7.

en 1967 Foucault signe, avec Les Éditions de Minuit, un contrat pour un livre sur Manet, qui aurait dû avoir pour titre « Le noir et la couleur ». L'essai ne verra jamais le jour, mais les recherches auxquelles il donna lieu feront l'objet de plusieurs conférences de Foucault, jusqu'à celle de 1971 au club Tahar Addad dont on dispose de la transcription³. Le projet du livre sur Manet a été abandonné et puis repris plusieurs fois (on y reviendra, en détail, dans le chapitre n° 5). Toujours en 1970, Foucault écrit en outre un petit texte sur le *Diplyque Marilyn* de Andy Warhol et accepte, en juillet, de participer à l'écriture d'un scénario pour la galerie Maeght au sujet de la série de *Las Meninas* de Picasso⁴.

En s'appuyant sur les écrits et sur les prises de parole dispersées qui ont été publiés (*Ceci n'est pas une pipe*⁵, *Les mots et les images*⁶), ou rendus disponibles plus récemment (la transcription de la conférence *La peinture de Manet*⁷), plusieurs études se sont efforcées d'envisager une véritable archéologie de la pratique picturale avec des scansions précises et des temporalités distinctes de celles de l'entreprise archéologique. Cela a été fait à travers une comparaison des incursions de Foucault dans le domaine de l'art plastique avec les ruptures historiques indiquées dans les ouvrages de l'entreprise archéologique (donnant une attention particulière, bien entendu, aux périodisations de *Les Mots et les choses*).

Ainsi, il a été possible d'indiquer les moments privilégiés de la « destitution du dispositif représentationnel » comme principe de la peinture occidentale⁸, ou reconnaître dans la définition de peinture non affirmative le paradigme de la création picturale de la modernité⁹. En reconnaissant en Manet le maillon principal de cette archéologie de la peinture, ces recherches indiquent donc justement la modernité comme fuite de l'art de son destin représentationnel à travers Magritte, Klee, Kandinsky, Warhol, et la mise à mal des éléments les plus simples de la peinture : la ressemblance (en tant que principe de différenciation avec

3. M. Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit.

4. M. Foucault, *Les Ménines de Picasso* dans *L'Herne Foucault*, op. cit., pp. 14 -32. Cf. *infra* chap. n° 6.

5. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

6. M. Foucault, *Les mots et les images* dans *Dits et écrits*, op. cit., texte n° 51.

7. M. Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit.

8. Cf. T. Bolmain, *Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault*, Sens [public], Revue électronique internationale, 8 janvier 2010, URL : <http://www.sens-public.org/article720.html?lang=fr>

9. Cf. J. J. Tanke, *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*, op. cit.

le signe linguistique) et l'identité de similitude et affirmation¹⁰. Toutefois, dans le domaine des études critiques autour de l'image et du visuel chez Foucault, la tendance à traiter l'archéologie de la peinture (reconstruite à partir des éléments de cohérence des incursions foucauldennes dans le domaine de l'art plastique) et l'historicité du visible (en tant que dimension visuelle de l'entreprise archéologique) sur le même plan, nous semble remarquable¹¹. L'articulation des deux dimensions est souvent résolue par une structure d'homologie selon laquelle si l'archéologie du savoir est l'archéologie du dicible, alors celle de la peinture sera l'archéologie du visible¹². Une deuxième solution, proposée par certaines études, est de déléguer la question des enjeux historiques entre visibilité et élaboration figurative à des disciplines différentes, comme la psychologie de l'art¹³.

10. En plus des études citées ci-dessous, voir aussi le chapitre *Toward an Archeology of Painting*, dans G. Shapiro, *Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, *op. cit.*

11. Gary Shapiro, dans son *Archeologies of vision*, utilise deux termes différents : « visibility » et « visual works » (cf. *The Abyss of Vision*, dans G. Shapiro, *Archeologies of vision*, *op. cit.*, pp. 7-38). L'étude ne thématise pourtant pas les relations entre les deux. Pour Shapiro, l'attention de Foucault au visuel se caractérise par un état d'alerte par rapport à des pratiques visuelles différentes et parfois conflictuelles. Le but de l'essai étant de contester l'image d'un Foucault promoteur d'une idée de vision selon laquelle la modernité serait caractérisée globalement par un oculo-centrisme malveillant. L'essai s'efforce de problématiser cette idée réductrice et de repenser la vision en montrant l'attitude nietzschéenne de Foucault face au visuel (l'idée en question s'étant répandue dans les « visual studies » à l'instar de l'étude de M. Jay : *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, *op. cit.* ; au sujet de ce dernier voir : J.-P. Antoine, « Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Vol. 54. N° 6, 1999). Concernant plus précisément la notion de « visible » traitée dans les derniers chapitres de l'étude de Shapiro (« seven : Critique of Impure Phenomenology » ; « nine : Toward an Archeology of Painting » ; « ten : Visual Regime and Visual Resistance : From the Panopticon to Manet's Bar »), notre analyse partage avec *Archeology of Vision* la nécessité de la prise en compte de la confrontation de Foucault avec les réflexions de Merleau-Ponty sur l'émergence de l'art moderne. Comme il sera évident dans ce chapitre, notre point de vue s'éloigne cependant largement de celui de Shapiro soit par rapport à la façon dont il caractérise l'attitude de Merleau-Ponty envers Cézanne (définie comme une « idéalisation » et insérée dans le cadre d'une réflexion sur l'art plastique supposée homogène et intégralement phénoménologique, bien qu'« impure ») soit – et en conséquence au premier point – en relation avec la façon dont l'ouvrage oppose nettement les réflexions des deux penseurs concernant les rapports entre les visibilité et la modernité picturale. Plus subtile, à ce dernier égard, l'étude de D. Melegari, (*Il Mormorio e la Carne. Un confronto tra Merleau-Ponty e Foucault su visibile, linguaggio e storia*, dans *Mnemosyne*, 18 juillet 2005. URL : <http://mnemosyne.humnet.unipi.it/index.php?id=255>) qui interroge les incursions des deux auteurs dans le domaine de l'art plastique pour articuler dans leur globalité leurs coordonnées théoriques au sujet du visible.

12. Cette structure nous semble fonctionner ouvertement dans l'essai de Bolmain. En ce qui concerne Tanke, son étude, ayant pour centre une notion telle que celle d'art, se trouve plutôt jouer sur l'indécidabilité entre un langage analytique à propos de la visibilité et un usage métaphorique des termes liés au voir. L'analyse se situant donc là où les deux dimensions ont tendance à entrer en collision. La difficulté à laquelle on se trouve exposé, dans les deux cas, nous semble celle de thématiser l'irréductibilité du figuratif au discursif en gardant le privilège de ce dernier sur le plan méthodologique.

13. C'est le cas par exemple de l'étude de M. Iacomini (M. Iacomini, *Les mots et les images*, *op. cit.*) qui à ce sujet renvoie aux travaux de E. H. Gombrich sur la psychologie de la représentation. L'essai illustre et compare les dif-

La première solution reste suspecte par sa construction analogique : on parle d'un « changement du regard » lié à une rupture épistémique du champ pictural, ou bien à l'irruption d'une discursivité critique, mais on reste au niveau métaphorique. L'émergence d'une telle pratique picturale ou discursive nous ferait « voir les choses différemment » au sens usuel du terme (en rompant avec certaines habitudes, à travers un effet d'étrangeté, etc.). On postule donc, sans s'en apercevoir, un certain rapport de traduction ; traduction qui reste cependant opaque et immédiate. Dans cette deuxième partie de notre travail on se propose de faire un pas de côté et d'interroger la possibilité – à partir des nouvelles ressources concernant la production foucauldienne au sujet de l'art plastique – d'une analyse des corrélations entre des regards (dans leurs rapports historiques avec les savoirs qui les décrivent, les prescrivent et les habitent, sans pour autant en réabsorber les possibilités d'écart) et la pratique picturale d'une certaine époque. Par rapport à la deuxième solution, à partir de notre perspective, déléguer à la psychologie de l'art la tâche de se questionner ou décrire le champ de possibilité ou la forme des opérations que caractérisent les rapports entre la pratique picturale et les visibilités, nous conduirait à la réintroduction d'un diagnostic psychologique au niveau des conditions de possibilité de l'analyse. Dans ce chapitre, on montrera comment, à l'aide des sources manuscrites récemment déposées à la Bibliothèque nationale de France (avec une attention particulière aux notes des cours à Tunis), il est possible de retracer un type d'analyse qui s'est efforcé, au contraire, de considérer les dispositions culturelles de la visibilité et les configurations historiques de la présentation visuelle, comme des dimensions articulées historiquement par des modalités différentes.

férentes dynamiques de littérature et image dans le corpus de Foucault qu'il est possible d'insérer dans le cadre chronologique de l'analyse l'archéologique. La mise en marge de la question des visibilités dans leur rapport à l'image (dans le contexte des études sur Foucault prenant en considération le rapport de sa recherche aux arts plastiques) peut se trouver liée à la nécessité de se situer dans un domaine précisément délimité. Le travail de C. Soussloff par exemple se propose – à partir d'une approche qui relève d'un cadre de problématisation lié à l'histoire de l'art – de considérer Foucault comme historien de l'art et de proclamer la place éminente de l'étude de la peinture moderne dans sa réflexion. (cf. C. Soussloff, *Foucault on painting, History of the Human Sciences*, October 2011, 24 : 113-123).

3.2 Les mots et les images, une bifurcation ?

L'archéologie du savoir, dont la préparation s'est effectuée pendant le séjour à Tunis, est vouée à expliquer le projet archéologique dans son ensemble. Il s'agit de définir les unités sur lesquelles l'analyse historique s'appuie et d'en définir les critères afin de repérer des régularités discursives. Il s'agit aussi pour l'entreprise de se défendre des violentes critiques qui ont suivi *Les mots et les choses* et de se distancier des courants qui lui étaient contemporains et dont il faut refuser les étiquettes. Dans *L'archéologie du savoir* il s'agit donc désormais d'isoler le champ d'application d'une analyse descriptive. Ce champ est celui des discours réellement prononcés dans leurs articulations avec les domaines non discursifs. C'est sans doute l'œuvre la plus méthodologique de l'entreprise archéologique. Alors que, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, dans les ouvrages antérieurs, la peinture faisait toujours incursion (*l'Histoire de la folie* était rythmée par des citations picturales qui allaient de Bosch et Grünewald à Goya et Van Gogh en passant par La Tour ; *Naissance de la clinique* se refermait sur les fresques du camposanto de Pise ; *Les mots et les choses* s'ouvrait avec la description des *Ménines*), avec *L'archéologie du savoir* on se situe dans le domaine discursif. Si la peinture a encore une place, ce n'est plus à elle d'ouvrir la danse ; elle se trouve au fond du livre, comme pure virtualité, entre des « archéologies possibles ». Comment alors positionner, au moment où l'analyse archéologique désigne son objet atomique dans l'énoncé, ce grand intérêt porté à la peinture ?

Pour situer l'enjeu de cette bifurcation de surface, on doit prendre en compte bien sûr l'importance des fonctions des nombreuses citations et descriptions iconiques qui rythment les œuvres précédentes, ainsi que le rôle de la dimension visuelle de ces ouvrages. En ce sens, nos analyses ont tenté, jusqu'à maintenant, de déceler les enjeux de cette dimension de l'entreprise archéologique. On a vu comment, dans *Histoire de la folie*, de l'exclusion rituelle de la ville à l'internement c'est la visibilité de la folie qui émerge. On a relevé comment, dans *Naissance de la clinique*, les objets de la science médicale apparaissent à travers la quête des « distributions du visible et de l'invisible ». Enfin on a soutenu que dans *Les mots et les choses*

c'est le partage entre le voir et le dire, leur irréductibilité, qui permet de déceler les positivités historiques propres aux savoirs examinés. Mais il faudrait désormais aussi placer ce moment en considérant deux dispositions générales de la pratique archéologique : positionnements face aux entreprises qui lui sont contemporaines et que l'archéologie accentue dans le moment de se définir avec rigueur :

1. Le premier de ces positionnements concerne le rapport méthodologique avec l'histoire de la science de Canguilhem, qui caractérise toute l'entreprise archéologique et pour laquelle « La philosophie est une réflexion pour qui toute matière étrangère est bonne. » Réfutation donc d'une philosophie comme questionnement renouvelé du sens de son origine, au profit de l'ouverture aux événements historiques qui viendraient la questionner en dehors de son discours. À partir de cette période, en effet, Foucault souligne l'unité méthodologique et critique qui relie ses livres précédents. En 1968 paraît dans *Esprit* l'article, « Réponse à une question ¹⁴ », où Foucault, au sujet de la notion de monument écrit : « Canguilhem explique mieux que moi-même ce que j'ai voulu faire ¹⁵. » L'écrit « Sur l'archéologie des sciences » date de la même année. Il s'agit de positionner l'entreprise archéologique, par différenciation, vis-à-vis des travaux et des notions élaborés par Bachelard et Canguilhem ¹⁶.

2. Le deuxième positionnement qui dans cette période va caractériser l'entreprise archéologique est une disposition de défi vis-à-vis de la réflexion merleau-pontienne au sujet du sens de l'expression. Défi qui, malgré cette apparence de rejet, ne peut se présenter à nous – comme il a été récemment souligné – que comme la réactivation de certaines questions ayant pour centre l'histoire. C'est-à-dire : « Le déplacement d'une réflexion sur le langage à une réflexion à la fois épistémologique (la connaissance), historique (l'histoire) et politique (la communauté) ¹⁷. » Ce qui devient évident au regard des arts plastiques, car sans faire émerger le débat implicite que Foucault entreprend avec Merleau-Ponty au sujet de l'émer-

14. M. Foucault, *Réponse à une question* dans *Dits et écrits*, op. cit., texte n° 58.

15. *Ibid.*, p. 710.

16. M. Foucault, *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au cercle d'épistémologie* dans *Dits et écrits*, op. cit., texte n° 59.

17. J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty : ontologie politique, présentisme et histoire*, Vrin, Paris, 2015, p. 177.

gence de l'art moderne, l'enjeu de l'intérêt de Foucault pour Manet reste, en grande partie, opaque.

Dans *Le langage indirect et les voix du silence*¹⁸, Merleau-Ponty, stimulé par les travaux de Pierre Francastel¹⁹ et par le célèbre *Musée imaginaire* d'André Malraux²⁰, essayait d'analyser la peinture comme un langage sans mots, pour faire ressortir *in fine* son irréductibilité.

« Si nous voulons comprendre le langage dans son opération d'origine il nous faut feindre de n'avoir jamais parlé, le soumettre à une réduction sans laquelle il nous échapperait encore en nous reconduisant à ce qu'il nous signifie, le regarder comme les sourds regardent ceux qui parlent, comparer l'art du langage aux autres arts de l'expression, tenter de le voir comme l'un de ces arts muets. Il se peut que le sens du langage ait un privilège décisif, mais c'est en essayant le parallèle que nous apercevrons ce qui le rend peut-être impossible à la fin. Commençons par comprendre qu'il y a un langage tacite et que la peinture parle à sa façon²¹. »

Or, à lire les notes des cours et celles relatives au manuscrit sur Manet, il nous semble bien que Foucault ait accepté l'invitation de son ancien maître et qu'il l'ait fait en l'accueillant comme un défi lancé à l'analyse archéologique. Dans ce même texte, Merleau-Ponty faisait converger la nécessité de l'historicité de l'expression et l'impossibilité du Livre mallarméen :

« Le sens de la philosophie est le sens d'une genèse, il ne saurait donc se totaliser hors du temps, et il est encore expression. À plus forte raison, hors de la philosophie, l'écrivain ne peut-il avoir le sentiment d'atteindre les choses mêmes que par l'usage du langage et non au-delà du langage. Mallarmé lui-même sait bien que rien ne tomberait de sa plume s'il restait absolument fidèle à son vœu

18. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* dans *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

19. Cf. P. Francastel, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique : de la Renaissance au cubisme*, Denoël/Gonthier, Paris, 1977. (La première édition est de 1951.)

20. Cf. A. Malraux, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Albert Skira éditeur, Genève, 1947.

21. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* dans *Signes*, *op. cit.*, p. 58.

de dire tout sans reste, et qu'il n'a pu écrire de petits livres qu'en renonçant au Livre qui dispenserait de tous les autres²². »

Si le livre de Foucault sur Manet a été comparé plusieurs fois au livre impossible du poète²³, on voit comment un tel renvoi – rhétorique au premier regard – s'appuie en réalité sur une configuration précise. À propos du langage, *L'archéologie du savoir* répétera d'ailleurs, avec insistance, que « tout n'est jamais dit », en faisant de la vacuité dans le champ du langage le principe même de l'analyse des énoncés. Cette configuration d'analogie entre les apories qui auraient hanté le livre de Foucault sur Manet et celles concernant le livre impossible de Mallarmé, pourrait être en partie reconstruite à travers l'insertion de la production foucauldienne (de la fin des années 1960, au sujet des arts plastiques) à l'intérieur des positionnements où elle aurait été supposée jouer.

Cela dit, notre propos sera bien plus modeste. Il ne s'agit pas de voir si et comment ces discours peuvent s'articuler ou s'opposer entre eux, mais plutôt de s'interroger sur une question que l'on trouve en ouverture du cours de Foucault consacré aux rapports entre peinture et géométrie. Une question qui tout en s'étant révélée capitale pour l'histoire de l'art et pour les rapports entre l'art et la philosophie (à l'instar des recherches de l'historien de l'art Erwin Panofsky), constitue un sujet tout à fait marginal dans les recherches foucauliennes : il s'agit de la perspective linéaire dans la peinture du Quattrocento. On verra cependant comment cette question nous fait envisager le profil particulier de ce laboratoire sur l'art plastique face à la méthodologie d'analyse archéologique au moment de sa clarification méthodologique.

3.3 Perspectives, pour une archéologie de la peinture à l'âge classique

La question du rapport entre peinture et géométrie ouvre le cours de Foucault consacré à l'art du Quattrocento italien. Le cours se développe à travers l'analyse ponctuelle de cer-

22. *Ibid.*, p. 81.

23. Cf., M. Foucault, *La peinture de Manet*, *op. cit.*

taines œuvres de Giotto; Taddeo Gaddi; Squarcione; Verrocchio; Simone Martini; Pietro e Ambrogio Lorenzetti; Masaccio; Paolo Uccello; Andrea del Castagno; Piero della Francesca et Giorgione. L'analyse des œuvres plastiques – pour ce qu'on peut en envisager grâce à ces notes – essayait d'insérer et de faire jouer les uns avec les autres : les valeurs expressives, les valeurs symboliques ou allégoriques et l'organisation spatiale, le jeu des lumières et surfaces, l'organisation des plans picturaux, etc. Il s'agissait donc de montrer les appuis ou les oppositions réciproques entre ces éléments selon leurs divers fonctionnements et de mettre en évidence leurs mouvements spécifiques. Pour donner un exemple : à propos du *Don du manteau* de Giotto (1297-1299), l'organisation de l'espace est analysée dans sa complexité, non pas en tant que négation des valeurs symboliques, mais comme un système qui transforme « ce qui pouvait être signe lisible » en « symbole ». À la différence des signes, ces symboles « se perçoivent, mais ne se déclarent pas ». C'est donc à travers l'organisation de l'espace que les éléments architecturaux de la fresque symbolisent le profane et le sacré. Les mutations des régularités ainsi indiquées sont ensuite retracées à travers une analyse comparative des ouvrages des successeurs de Giotto, ainsi qu'à travers l'indication des successions des grandes transformations opérées par la peinture du XV^e siècle.

Dans ses lignes générales, le cours se proposait de situer une rupture à travers l'indication d'opérations et de solutions ponctuelles dans une série d'ouvrages : le passage, dans le savoir plastique du Quattrocento, du signe à la représentation. Une telle rupture ne suppose pas l'abandon du signe comme élément du savoir plastique, mais affecte profondément le rapport de ce qui est désormais un élément de la représentation à sa valeur symbolique. Comme on vient de l'anticiper, cet enseignement s'ouvrirait par une introduction portant sur une explication et une mise en contexte des rapports entre la géométrie et la pratique picturale. Dans les notes concernées, on peut même voir une petite esquisse de la main de Foucault reproduisant le schéma albertien de la pyramide visuelle.

Avant d'analyser les notes en question, il est important d'indiquer comment la question de la perspective avait été traitée par les interlocuteurs évidents ou implicites de Foucault, en

rappelant brièvement les moments principaux de la réflexion de Merleau-Ponty et de celle de Pierre Francastel sur ce sujet.

Comme le rappelait Damisch dans son ouvrage de référence²⁴, la méditation philosophique sur « l'emprise du paradigme perspectif²⁵ » avait été ouverte, en France, par Merleau-Ponty. Le philosophe avait effectué une lecture attentive des travaux de Panofsky dans ses cours au Collège de France entre 1954 et 1955²⁶. Dans ceux-ci, Merleau-Ponty se proposait d'étudier la création artistique comme institution. À l'instar du philosophe, la notion d'institution artistique aurait permis de sortir du problème de la définition des rapports entre institution personnelle et institution collective. L'institution artistique, d'après Merleau-Ponty, pouvait fonctionner comme indication de l'ouverture d'un champ. Le « champ » – champ de la peinture en l'occurrence – nous permet, selon Merleau-Ponty, de décrire des tentatives systématiques, des phases, sans les enfermer dans un contexte préalable, sans leur donner des limites précises ; de considérer donc ces tentatives et ces phases comme affectant un champ qui s'ouvre sur d'autres champs. Selon Merleau-Ponty, cependant, au-delà de ce niveau descriptif, « pour l'artiste, l'œuvre est toujours un essai. Et pour l'histoire la peinture entière est un commencement²⁷ ». La perspective en tant qu'institution est donc à étudier non pas au sens d'une origine : « ce sans quoi il n'y aurait pas eu de peinture », mais plutôt comme « ce qui est disponible ». C'est dans ce contexte que Merleau-Ponty, en prenant comme exemple la création de la perspective planimétrique de la Renaissance, s'appuie sur les recherches de Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique*²⁸. Le philosophe expliquait, dans son cours, les thèses contenues dans l'essai de l'historien de l'art, selon lesquelles la Renaissance oppose une *perspectiva artificialis* à la *perspectiva naturalis* de l'antiquité.

24. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit.

25. *Ibid.*, p. 45.

26. M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique – Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris, 2003.

27. *Ibid.*, p. 79.

28. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 159.

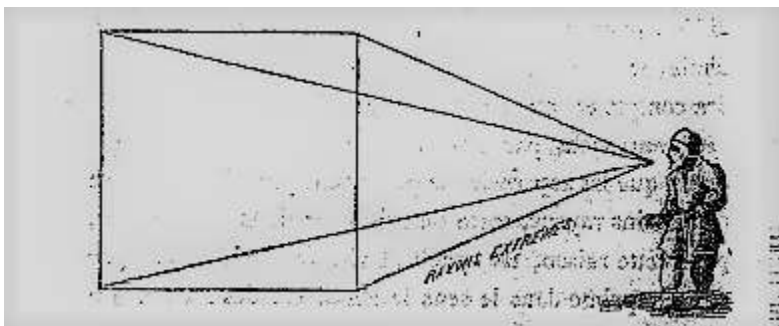


FIGURE 3.1 – Dans L. B. Alberti, *De la statue et de la peinture*; trad. du latin en français par Claudius Popelin, A. Lévy, Paris, 1868, p. 104.

Selon les thèses de l'essai de Panofsky, la perspective de la Renaissance cherche non pas à formuler les lois de la vision naturelle, mais à développer une construction utilisable en pratique de l'image picturale plane. La perspective planimétrique est mise en parallèle, par Merleau-Ponty, avec l'idéal classique d'une langue parfaite qui construit l'expression « à partir des signes rationnels, par combinaison de ces signes ». La transcription des notes du cours de Merleau-Ponty rapporte, ensuite, une mise en discussion de l'argument de Panofsky selon lequel, au sujet de la conception de l'espace, on pourrait comparer la fonction de la perspective de la Renaissance au criticisme. Il s'agit du passage de *La perspective comme forme symbolique* dans lequel l'historien de l'art soutient que : « le traitement de la perspective ne relève pas de simples considérations techniques ou mathématiques mais s'appuie sur une philosophie de l'espace, elle-même solidaire d'une conception de la relation entre le sujet et le monde²⁹ ».

« Cette vision de l'espace est déjà celle que le cartésianisme devait plus tard rationaliser et la doctrine kantienne formaliser³⁰. »

En lisant Panofsky, Merleau-Ponty résume ainsi la proposition de l'historien de l'art :

« La perspective traite la même question que la philosophie cartésienne ou

29. A. Rieber, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 7 juin 2008, URL : <http://appareil.revues.org/436>

30. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 159.

critique : lien de subjectivité et d'objectivité, qui pose vérité³¹. »

Ce qui l'entraîne à examiner tout une série de questions qui résulteraient de l'assimilation de la thèse de l'historien de l'art à l'entreprise cassirienne d'une philosophie des formes symboliques :

« Faut-il donc dire ruse de la raison, vérité se réalisant par détour qu'elle ordonne? Faut-il dire, avec Panofsky, "forme symbolique", *weltgefühl*, et assimiler cette invention à criticisme élargi historicisé (Cassirer)³². »

Merleau-Ponty fait alors jouer les arguments de Francastel contre ceux de Panofsky : pour assimiler la perspective à la forme symbolique il faudrait l'admettre au moins comme un moment de maturité, comme un équilibre, après lequel on aurait ultra-subjectif et ultra-objectif. Mais, d'après les travaux de Francastel, on sait que la perspective n'a pas connu une histoire continue. Si l'appareil de Brunelleschi était une solution technique liée au problème de l'assemblage des matériaux pour l'architecture ; avec le traité d'Alberti, celle qui sera appelée peu après perspective, devient un canon de représentation, un thème conducteur des recherches sur la représentation de l'espace. Au XVI^e siècle enfin, avec la simplification pédagogique de la peinture d'atelier, avec les compromis et les astuces du clair-obscur, la perspective ne sera plus désormais qu'un poncif académique. Dans *Peinture et société*³³, Francastel, s'attaquant aux partisans du réalisme de la perspective, écrivait :

« La perspective linéaire – qui n'est nullement la seule formule connue par le Quattrocento, n'est pas un système rationnel plus adapté que tout autre à la structure de l'esprit humain³⁴. »

Or, Francastel – qui selon Damisch a lu Panofsky avec une attention assez modeste³⁵ – dans son ouvrage de 1950, prenait clairement position contre ce dernier sur deux points :

31. M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique – Le problème de la passivité*, op. cit., p. 84.

32. *Ibidem*.

33. P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit.

34. *Ibid.*, p. 9.

35. Cf. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit.

1. La notion d'espace : selon Francastel, Panofsky préserve une notion d'espace très formelle qui le relie encore trop à Wollflin, et selon laquelle l'espace reste une « réalité sur laquelle les générations spéculent selon différentes modalités, dont elles modifient les approches, mais qui est bien un objet positif et permanent, extérieur à l'homme³⁶ ».

Sur ce point, Francastel affirme se distancier de Panofsky en s'appuyant sur les recherches de Piaget et Wallon. En outre, au sujet du symbolique, Francastel écrivait :

« Une œuvre d'art quelconque n'est pas une représentation, une transposition, figurative ou symbolique, de la réalité. L'œuvre et l'artiste ne sont pas extérieurs au monde sensible ou au monde social où ils agissent. Tout cet ouvrage est écrit pour défendre l'idée de la valeur non pas "symbolique" mais "significative" de l'œuvre d'art. La perspective n'est pas une cause extérieure, une recette ou un moyen, elle est un attribut de l'œuvre et de l'activité créatrice, une structure³⁷. »

2. Selon Francastel, Panofsky admettait, en outre, un manque de liaison entre les problèmes de la perspective linéaire et ceux de la figuration par la couleur, ce qui l'entraînait à une méconnaissance absolue des problèmes de l'art contemporain³⁸.

36. P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit., p. 357. (Pour le débat Panofsky-Wollflin, voir : M. Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1985).

37. *Ibidem*. Il nous est difficile de lire cette clarification de Francastel, concernant son entreprise, comme un argument contre Panofsky. Dans ce cas, cependant, la thèse de H. Damisch concernant le manque d'attention de Francastel envers les arguments de Panofsky se confirme. À notre connaissance, Panofsky ne soutient jamais que l'œuvre d'art est une transposition symbolique d'une réalité, ni que la perspective est une « représentation symbolique de l'univers ». L'argument de Francastel pourrait avoir eu, cependant, comme cible la conception cassirienne de l'art comme forme symbolique. Dans ce cas, l'essai de Panofsky sur la perspective aurait été intégré sans écart à l'entreprise cassirienne d'une philosophie des formes symboliques. L'analyse de ces hypothèses nous conduirait trop loin de notre propos actuel. Il nous semble utile toutefois de rapporter le passage où Panofsky utilisait la notion de Cassirer pour qualifier la perspective dans son ouvrage de 1924 :

« On peut en effet à bon droit soutenir que les erreurs plus ou moins grandes d'une construction perspective ou même son absence complète ne sont en rien des critères artistiques et qu'inversement l'observance rigoureuse des lois de la perspective ne constitue pas davantage un obstacle à la "liberté" artistique. Pourtant, si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. Mieux encore, on peut la désigner – pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer – comme une de ces "formes symboliques" grâce auxquelles "un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui"; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les unes et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont. », (E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 78).

38. Cf. P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit., p. 358.

« L'aventure de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle confirme avec éclat que l'analyse, même consciente, des données primitives des sens n'aboutit pas à un art d'enregistrement pur et simple mais, au contraire, à une plus grande stylisation³⁹. »

Pour Francastel, c'est à partir des expériences de l'art moderne et contemporain, de leurs tentatives et de leurs solutions à propos des rapports entre espace et figuration, que l'on est en mesure de comprendre ce qu'a été le Quattrocento. C'est-à-dire :

« Une époque de l'organisation voulue de l'espace, en fonction d'abord d'une spéculation géométrique, puis, d'une transposition active des valeurs individuelles et collectives qui donnaient figure à la société⁴⁰. »

Or, cette conception de l'émergence de la perspective et de sa fonction au XV^e siècle est celle que Merleau-Ponty, en discutant le livre de Francastel dans le cours sur l'Institution artistique, indiquera comme « choix esthétique-social » : « non pas loi de la nature ou même acquisition d'une conscience picturale critique qui serait ultime ». Le philosophe refusera cependant cette solution. Si pour Merleau-Ponty c'est bien de choix qu'il s'agit, il préfère parler d'un choix au sens ordinaire du terme. En replaçant la question en termes de « sens du processus ». Selon Merleau-Ponty, dans l'institution de la perspective, on a eu un *Stilmoment* et non un *Wertmoment*⁴¹. Il admet que cette « question technique » a remis en question la nature même de la peinture, mais le problème pictural est, selon lui, repris entièrement par chacun. Donner la valeur de forme symbolique à la perspective linéaire, ce serait comme donner au criticisme philosophique une *valeur rectrice*⁴², alors que les deux sont à considérer, d'après

39. *Ibid.*, p. 360.

40. *Ibidem*.

41. Les termes sont empruntés à Panofsky : „wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment“ (E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“* dans *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Verlag Volker Spiess, Berlin, 1980, p. 108) ; « si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style » (E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 78).

42. « La peinture n'est pas logique de la peinture, la construction est rétrospective (et provisoire), ce qu'on a trouvé, on ne sait pas ce que cela signifie exactement. Le parallèle avec les philosophies n'est acceptable que si les philosophies elles-mêmes sont prises non comme énoncé d'idées, mais comme invention de formes symboliques. Faiblesse de la philosophie de Cassirer : croire que le criticisme est point d'arrivée, que le sens philosophique

Merleau-Ponty, comme l'invention toujours reprise et toujours à reprendre des formes symboliques. La preuve en serait la représentation de l'espace dans la peinture de Cézanne, qui reprend à nouveau, à travers l'étude de la profondeur, le problème pictural de la perspective et des couleurs.

Les arguments du cours de Merleau-Ponty sur l'institution en peinture se referment sur le constat que dans l'analyse de l'expression de l'espace de Cézanne (prise en exemple d'une rationalité de l'œuvre d'art en tant que rationalité de la recherche), on reste au niveau de l'institution de soi à soi. La logique de la peinture repose donc, selon Merleau-Ponty, « entièrement sur l'opération la plus individuelle et l'universel ainsi créé ne sera universel qu'en suscitant de l'autre⁴³ ». Pour le philosophe :

« La perspective est en germe dans l'antiquité comme interrogation sur vision d'un monde, creux qui demande à se remplir par de la peinture⁴⁴. »

Il en conclut que l'institution publique dans l'institution artistique prolonge le rapport de soi à soi.

Merleau-Ponty s'était déjà attaqué à ces questions avant la lecture de Panofsky, lors de l'écriture du texte déjà cité *Le langage indirect et les voix du silence*⁴⁵, et les reprendra tout au long de son œuvre. Dans *Sens et non-sens*⁴⁶; *L'œil et l'esprit*⁴⁷; *Le visible et l'invisible*⁴⁸. Sans retracer la réflexion merleau-pontienne sur l'art plastique, noyau central de sa pensée, il est pourtant utile de faire référence à certains extraits du texte *Les voix du silence*. Cela nous permettra d'isoler la façon dont le philosophe traite la question de l'émergence de l'art moderne et de son rapport avec les codes de l'art classique.

a valeur rectrice alors qu'il est pris lui-même dans la sédimentation. Considérer le criticisme lui-même comme forme symbolique et non comme philosophie des formes symboliques. » (M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique – Le problème de la passivité*, op. cit., p. 82).

43. M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique – Le problème de la passivité*, op. cit., p. 87.

44. *Ibidem*.

45. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, dans *Signes*, op. cit. Le texte est de 1952.

46. M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.

47. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

48. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964

C'était, en effet, autour de la question du style dans la peinture moderne que Merleau-Ponty, dans le texte en question, réagissait contre les thèses de Malraux et de Francastel. Pour Francastel – on y a déjà fait allusion par rapport à ses prises de distance avec Panofsky – l'émergence de l'art moderne comporte une plus grande stylisation. La notion de style était en outre au centre de l'ouvrage de Malraux⁴⁹. C'est à partir des remarques sur l'usage de certaines notions et cadres conceptuels de *La psychologie de l'art* que Merleau-Ponty structure sa réflexion sur l'art moderne. Le livre de Malraux offre au philosophe l'occasion de développer toute une série de considérations sur l'émergence de la modernité picturale et de ses rapports avec les configurations de l'expérience perceptive de la modernité :

« Malraux indique que la conception moderne de la peinture, – comme expression créatrice, – a été une nouveauté pour le public beaucoup plus que pour les peintres eux-mêmes, qui l'ont toujours pratiquée même s'ils n'en faisaient pas la théorie. C'est ce qui fait que les œuvres des classiques ont un autre sens et plus de sens peut-être qu'ils ne le croyaient, qu'ils anticipent souvent une peinture délivrée de leurs canons et restent les intercesseurs désignés de toute initiation à la peinture. Au moment même où, les yeux fixés sur le monde, ils croyaient lui demander le secret d'une représentation suffisante, ils opéraient à leur insu cette *métamorphose* dont la peinture est plus tard devenue consciente. Mais alors on ne peut pas définir la peinture classique par la représentation de la nature ou par la référence à "nos sens", ni donc la peinture moderne par la référence au subjectif. *Déjà la perception des classiques relevait de leur culture, notre culture peut encore informer notre perception du visible, il ne faut pas abandonner le monde visible aux recettes classiques, ni enfermer la peinture moderne dans le réduit de l'individu, il n'y a pas à choisir entre le monde et l'art, entre "nos sens" et la peinture absolue : ils passent l'un dans l'autre*⁵⁰. »

49. Cf. A. Malraux, *La psychologie de l'art*, op. cit.

50. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* dans *Signes*, op. cit., p. 50, (nous soulignons).

La peinture, participant de la culture, entretient donc, à partir de ce texte, un rapport avec l'historicité de la perception caractérisé par une double captation, un entrelacs.

Dans l'article « La naissance de l'espace moderne, Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire⁵¹ », D. Courville se demande pourquoi ni Panofsky ni Merleau-Ponty ne vont analyser où indiquer le moment de rupture par lequel la peinture met fin à la représentation de l'espace selon la perspective. Pourquoi la question de la représentation de l'espace moderne, dans le cas de Merleau-Ponty, est replacée dans le domaine des rapports entre pratique picturale et vécu? C'est-à-dire dans le sens de l'entrelacement du sujet et du monde ainsi que de la nature et de la culture.

« La peinture moderne rompt délibérément avec un certain réalisme pictural qui repose sur une représentation en perspective de l'espace euclidien. Est-ce à dire que la peinture moderne cesse de représenter l'espace⁵²? »

En réalité, pour Merleau-Ponty tout comme pour Francastel, l'abandon de la représentation classique de l'espace semble parvenir à sa maturité avec la représentation de l'espace chez Cézanne. Dans *Le doute de Cézanne*⁵³, l'aventure du peintre était notamment présentée aussi à travers la confrontation de son rapport à la peinture vis-à-vis de la conception classique et impressionniste. En ce sens, le rapport de Cézanne à la peinture, son travail pictural, étaient retracés à travers l'indication de ses recherches sur la perspective, sur les couleurs et sur les contours. Pour Merleau-Ponty cette opération est un travail qui ne peut prendre ni la forme d'un « détournement acide » (terme qui pour Bataille indique le rapport de Manet avec la tradition académique⁵⁴) ni celle d'une « destruction d'un espace » (le chapitre de Francastel dédié à l'abandon de la perspective par la peinture moderne est titré « Destruction d'un espace plastique⁵⁵ »). Il s'agira, dans les termes du philosophe, d'une nouvelle *métamorphose*.

51. D. Courville, « La naissance de l'espace moderne, Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », *Ithaque*, n° 7, 2010, p. 21-46.

52. *Ibid.*, p. 44.

53. M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1968.

54. Cf. G. Bataille, *Manet. Étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1955, repris dans : G. Bataille, *Œuvres complètes*, Volume 9 : *Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, Gallimard, Paris, 1979.

55. Cf. P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit.

Le refus d'indiquer la « mutation » entre la conception classique et les recherches de la peinture moderne en termes de rupture sera évident dans *L'œil et l'esprit* :

« Ce travail demande une longue familiarité avec l'histoire. Tout nous manque pour l'exécuter, et la compétence, et la place⁵⁶. »

Et si, dans ce texte, le philosophe proclamait la légitimité de sa réflexion sur l'art moderne, ce n'était, et ce ne pouvait être, que comme acte d'expression. C'est-à-dire dans les termes d'une « histoire par contact⁵⁷ » qui est une histoire par la vision. Histoire qui s'établit par l'intervention du surplus génératif des œuvres dans la réflexion : la peinture consigne aux réflexions merleau-pontiennes « le sentiment qu'il y a d'une discordance profonde, d'une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être, quand il [un profane] confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne⁵⁸. »

D'après Merleau-Ponty, comme on l'a vu, la peinture de Cézanne reprend la question picturale dans son intégralité. Cette métamorphose, dont l'œuvre du peintre donne le sentiment, sera indiquée comme genèse dans *L'Œil et l'esprit* : « métamorphose de l'être en sa vision [...] selon une similitude efficace⁵⁹ ». Pour Merleau-Ponty, la réflexion au sujet de l'art plastique reste elle aussi (comme le travail pictural de Cézanne) rapport de soi à soi, « qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres⁶⁰... ».

Mais d'un autre côté, cette réflexion au sujet de la vision et de l'art ouvre la question sans cesse reprise de savoir, dans l'imbrication du sujet et du vécu et de la nature et de la culture, quelle est la part ou la fonction de la nature ou de l'inné et quelle est la part ou le rôle de la culture et du construit dans la vision ? Comment s'opère l'instauration d'un canon, d'un régime, d'une institution ? et sa démolition, sa perte d'efficacité, sa mise en échec ? Questions qui pour Merleau-Ponty seront toujours à reprendre en termes de rapport du subjectif avec le collectif et qui ouvrent la question – sans cesse reprise – du sens : sens de la pratique

56. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 44.

57. *Ibidem*.

58. *Ibid.*, p. 38.

59. *Ibid.*, p. 17.

60. *Ibid.*, p. 38.

picturale comme interrogation de la vision ; sens de la révolution comme métamorphose des rapports humains.

3.4 Culture des images et civilisation du visible

Lorsque Foucault s'apprête à introduire son cours d'histoire de l'art, il ne peut que situer sa réflexion dans le débat que l'on vient de suggérer. Débat qui demeure central à l'égard des rapports entre peinture et philosophie et dont on a dû opérer une simplification afin d'en suggérer le profil.

Foucault indique que « Le grand phénomène de la peinture au XV^e siècle » a été son « rapport à la géométrie ». Non pas la géométrie comme telle mais « une certaine décomposition du visible ». La géométrie donc entendue comme décomposition des grandeurs continues. Ce phénomène concerne donc la décomposition de la représentation du visible. Il évoque alors, à l'instar de Francastel, les liens de cette « géométrie » avec le Duomo de Florence et il ajoute le lien de ce rapport à la géométrie au thème philosophique de *l'imitation*. Ce « rapport à la géométrie », rapporte Foucault dans ses notes, « a suscité un certain nombre de traités théoriques ». On y trouve plusieurs références au contenu des traités d'Alberti⁶¹, de Piero della Francesca⁶² et de Léonard de Vinci⁶³. En présentant la théorie albertienne comme projection d'un espace à trois dimensions sur un plan, Foucault précisait qu'elle était une « théorie de l'illusion » et non pas une théorie de la perception. Dans les notes sont en outre rapportés les aspects qui dénaturent la théorie albertienne de la pyramide visuelle :

« 1- Elle suppose la vision monoculaire ; 2- elle suppose l'identité de l'œil à 1 plan de projection ; 3- elle ne tient pas compte des propriétés intrinsèques de la couleur et de la lumière⁶⁴. »

61. Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture / traités de...*, op. cit.

62. Piero della Francesca, *De la perspective en peinture*, [« De prospectiva pingendi »], Ms Parmensis, 1576, Éditions In Medias Res, Paris, 1998.

63. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, impr. de J. Langlois, Paris, 1651. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86207616/f6.image.r=de%20la%20peinture%20de%20vinci>

64. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, dossier « Peinture et géométrie »

On trouvait déjà les deux premiers aspects dans l'essai de Panofsky, ils seront repris aussi bien par Merleau-Ponty que par Francastel. Ils ont affaire à l'opposition de la vision naturelle à la pyramide visuelle albertienne, et ne concernent donc pas la construction historique de la conception de l'espace. À l'instar de Panofsky, la construction de la perspective exacte rompt avec les données de la perception. Elle vise à une abstraction de l'espace « psychophysiologique ». La perspective albertienne repose donc sur toute une série de déformations de l'expérience vécue qui fonctionnent précisément comme ses postulats⁶⁵ :

« Elle nie la différence entre le devant et le derrière, gauche et droite, corps et étendue intermédiaire (« espace libre ») afin de fondre l'ensemble des parties de l'espace et de ses contenus en un seul et unique quantum continuum; elle ignore que notre vision est le fait non pas d'un œil unique et immobile, mais de deux yeux constamment en mouvement [...]; elle ne se soucie pas d'avantage de l'énorme différence existant entre l'« image visuelle » et l'« image rétinienne » [...]. Enfin, ce procédé de construction ne tient pas compte {que} [...] l'image rétinienne [...] montre déjà de son propre fait, les formes projetées non pas sur une surface plane mais sur une surface à courbure concave⁶⁶. »

Panofsky n'a jamais soutenu que l'abandon de la perspective antique se soit vérifié en direction d'une meilleure adéquation avec le réel, thèse avec laquelle son essai rompait définitivement. Il n'a pas non plus soutenu que l'abandon de certains éléments de construction de l'espace plastique, tel que l'axiome des angles de l'Antiquité, s'était produit grâce à des motivations purement théoriques. Les facteurs qui, d'après *La perspective comme forme symbolique*, vont ouvrir le problème de la représentation spatiale tel qu'il s'est posé à la Renaissance sont de nature stylistique. Pour Panofsky, la conception de l'espace moderne, comme culture de notre vision du monde, façonne notre vision par une pratique des images, une sorte de discipline si l'on veut, qui est en même temps une discipline des images et de l'œil. C'est cette « accoutumance » qui selon l'historien, d'après l'instauration d'un « ordre abstrait » institué

65. Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.

66. *Ibid.*, p. 43.

dans les phénomènes visuels mêmes, arrive à dissimuler les données psychophysiologiques de la vision⁶⁷.

Pour ce qui concerne le troisième point, celui des propriétés intrinsèques de la couleur : c'est l'objection à Panofsky qui avait été faite par Francastel à propos de l'art moderne. Selon Francastel, en omettant l'étude de la représentation de la lumière et des recherches concernant la coloration de la peinture moderne, l'étude de la représentation plastique de l'espace resterait aveugle à l'aventure de l'art du xx^e siècle. Si l'on est en mesure de saisir la valeur significative des œuvres du Quattrocento et de leur rapport à l'espace plastique, c'est grâce aux ruptures qui ont été instaurées par la peinture moderne. Comme on l'a vu, la question de la recherche de la dimension de la profondeur par les couleurs est aussi liée au refus de Merleau-Ponty de considérer la perspective comme forme symbolique. Pour le philosophe – comme on vient de le voir⁶⁸ – donner la valeur de forme symbolique à la perspective linéaire serait comme donner au criticisme philosophique une valeur rectrice, alors que les deux sont à considérer, d'après Merleau-Ponty, comme invention toujours reprise et toujours à reprendre des formes symboliques.

Or, pour revenir au cours de Tunis, il est intéressant de noter que l'une des caractéristiques du rapport de la peinture avec la géométrie (formalisé par le canon albertien) sur laquelle se serait arrêtée la leçon de Foucault était sa grande importance pour la théorie classique de la représentation.

« Sous sa forme canonique, avec Alberti, elle consiste en une théorie de la projection d'un espace à trois dimensions dans un plan

(a) ce n'est pas une théorie de la perception c'est une théorie de l'illusion

(b) elle a 1 grande importance pour la théorie classique de la représentation⁶⁹. »

Si l'on songe à la place de la théorie de la représentation dans *Les Mots et les choses*, il est

67. *Ibid.*, p. 181.

68. Cf. M. Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique – Le problème de la passivité*, op. cit.

69. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, dossier « Peinture et géométrie ».

clair que la formalisation de la représentation (quantification des valeurs continues, indexation des qualités, genèse d'un ordre spatial) joue un rôle, et un rôle d'importance, au niveau épistémique de la configuration du savoir classique. Dans la description de la théorie classique de la représentation, l'analyse archéologique repérait « l'espace tableau » comme figure épistémique de l'âge classique. C'était dans cette « région » que l'histoire naturelle, la théorie de la monnaie et la Grammaire générale trouvaient leurs conditions d'existence. En ce sens, dans « Une archéologie des sciences humaines », en guise d'introduction à l'étude de ces trois sciences classiques, on pouvait lire : « Malgré leurs différences, ces trois domaines n'ont existé à l'âge classique que dans la mesure où l'espace fondamental du tableau s'est instauré entre *le calcul des égalités et la genèse des représentations*⁷⁰. »

Mais cette configuration, désignée par les notions de *matesis*, *taxonomia* et *genèse* ; cette région que le savoir allait parcourir jusqu'à la césure instaurée par la critique kantienne, était le réseau qui désignait le sol d'émergence des connaissances de l'âge classique. Il était supposé indiquer le système du savoir classique. Il ne s'agit pas d'une théorie de l'illusion à l'usage des praticiens, d'un canon de la représentation suscité par l'apparition d'un objet de savoir appelé, par la suite, perspective. On ne songerait jamais à avancer une identification de cette configuration épistémique (issue de la théorie de la représentation par sa confrontation avec une théorie générale des signes) avec l'instauration de l'espace plastique auquel les recherches de la Renaissance ont donné lieu. Il ne s'agit donc pas de règles présidant à la construction de l'espace du tableau dans sa forme canonique, picturale, qui a pour centre ce rapport avec la géométrie, et dont Foucault s'apprête à étudier l'histoire dans son cours tunisien.

Et pourtant, un lien semble les relier... Quel est le rapport que la construction de l'espace plastique du tableau (canonisée dans le traité d'Alberti, pour être ensuite sans cesse corrigée et révisée) entretient avec la configuration du savoir classique ? Quelle est la fonction de ce « thème organisateur » de la pratique représentative (dans son statut historique d'imitation)

70. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 88 (nous soulignons).

par rapport à la théorie générale de la représentation ?

Pourquoi l'espace du tableau devient-il la figure épistémique chargée de montrer la distance que le savoir de la modernité – notre savoir – entretient avec la configuration du savoir classique et ses domaines respectifs ?

Une analyse attentive des arguments contenus dans *Les mots et les choses* n'apporterait pas énormément de renseignements à cet égard. Il est vrai qu'en rassemblant les allusions à la troisième dimension, aux théories de la perception sensible de Berkeley⁷¹, à l'importance de l'analytique de l'imagination pour la genèse de l'ordre, on pourrait probablement envisager des hypothèses sur ce lien opaque. Il s'agirait alors de marquer les distances, les similarités et les déformations entre les différentes constructions historiques d'un espace plastique et « l'espace du tableau » comme figure épistémique de l'âge classique. Mais en voulant interroger la quête épistémique de l'âge classique à partir de son versant visuel, ne se retrouverait-on pas renvoyé, inmanquablement, à remettre en question la place ambiguë des *Menines*⁷² ? Ne serait-on pas reconduit au casse-tête, maintes fois évoqué, de leur position d'objet de la quête archéologique et de condition d'accès à l'analyse ? Cet embarras, cette indécision par rapport à la position épistémique de l'espace du tableau, cette mise en suspens, n'est-elle pas celle que Damisch déployait devant nos yeux, avec une extrême lucidité, dans la conclusion de *L'origine de la perspective*⁷³ ?

Dans la partie finale de son ouvrage le plus célèbre, Damisch segmentait historiquement

71. G. Berkeley, *Essai d'une nouvelle théorie de la vision*, (Œuvres choisies, trad. Leroy, Paris, 1944, t. I, p. 163-164) ; Cf. *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 72-77.

72. Dans l'analyse de la fonction de l'image dans *Les Mots et les choses* on a montré que la description du tableau en ouverture du livre fonctionne comme l'une des conditions de la quête historique, versant visuel de la configuration épistémique de l'âge classique, avec l'introduction de la notion de représentation. La thématization de l'hétérogénéité des plans d'analyse entre *Les suivantes* et l'analyse descriptive de l'ouvrage, nous a permis de voir comment l'irréductibilité du visible et du dicible permet, dans la mise en récit de *Les Mots et les choses*, de déceler les écarts, les appuis et les conflits entre les différentes configurations épistémiques dans leurs domaines respectifs. En ce sens, revenir sur ces thématiques en montrant comment les théories de la perception ou de la sensibilité (auxquelles fait allusion *Les Mots et les choses*) ont un rôle à jouer dans les configurations épistémiques tracées dans le livre (en référence donc à la théorie des signes, à la théorie de la représentation et au mode d'être de l'histoire) nous semble une tâche qui serait vouée non pas à la mise en lumière des déplacements – au niveau des objets et des conditions de possibilité de l'analyse – provoqués par l'introduction des problématiques liées spécifiquement à l'image et à la visibilité, mais à une systématisation détaillée de l'architecture de l'archéologie des sciences humaines.

73. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit.

et articulait à travers un montage le système des *Menines*, nous faisant enfin parcourir filmiquement ses variations dans les séries de Picasso. Nous nous proposons de montrer de quelle manière les remarques de Damisch concernant le statut métaphorique du système du tableau de Vélasquez dans l'entreprise archéologique de Foucault, devraient, à partir du contenu de ses notes, être à nouveau reprises. Il s'agit donc, si l'on veut, de montrer pourquoi, si Damisch avait connu les thématiques des cours de Tunis de Foucault, il ne lui aurait pas reproché d'avoir convoqué la peinture aux seuls fins « d'illustration ou d'allégorie⁷⁴ » ; d'avoir méconnu « la part qui a été celle de l'art dans la genèse et l'économie de l'épistémè classique⁷⁵ ». On pourrait cependant imaginer, sans trop d'effort, l'archéologue objecter sur deux termes : celui d'art, préférant parler plutôt, à partir de l'âge classique et jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, des arts d'*imitation*⁷⁶ ; et celui de « genèse ». Car ce dernier, comme on vient de le voir, se trouvait trop ouvertement lié aux formulations merleau-pontiennes concernant l'institution artistique. Ce dernier terme, en relation avec la configuration épistémique de l'âge classique, va indiquer un nœud problématique important de la mise au point méthodologique de l'analyse archéologique.

Dans le cours tunisien, Foucault introduit la théorie de la perspective, qui se présentait comme canon d'après Alberti, comme étant en réalité le résultat une construction historique. D'après ses notes, il se proposait en effet d'évoquer les conflits qui en ont marqué la cristallisation : le conflit entre Florence et Venise et le conflit entre les classiques et les maniéristes. À l'instar de Francastel, Foucault parlait donc de la perspective régulière comme d'un thème organisateur, une possibilité indéfinie de corrections et remaniements. Le cours illustrait les corrections majeures apportées à la perspective régulière : les variations du rectangle entre les solutions de Raphaël et de Vermeer et les apports de l'introduction de la perspective aé-

74. Notre intention n'est pas de reconstruire un débat qui n'a jamais eu lieu, mais d'ouvrir la question des corrélations entre la méthodologie d'analyse archéologique et cette dimension d'atelier d'expérimentation au sujet de la peinture dont les notes nous offrent un aperçu. Si on met en place ce débat fictif entre le Damisch du 1987 et le Foucault des cours de Tunis, c'est pour sa valeur heuristique et explicative.

75. *Ibid.*, p. 402.

76. Dans le prochain chapitre on reviendra sur cette notion d'imitation et sur sa place dans une hypothétique archéologie de la peinture.

rienne par Léonard de Vinci. Il montrait donc comment la perspective a été construite très différemment, prenant la forme d'une « possibilité indéfinie de recherches et de déformations⁷⁷ ».

Mais dans les notes relatives à ce que l'on peut imaginer comme la conclusion du cours, récapitulant ses arguments, Foucault semble se laisser porter par une réflexion générale. Après une évocation des rapports entre la peinture du Moyen Âge arabe et européen, il s'empresse de délinéer, dans leur généralité, les changements qui ont affecté la peinture au xv^e siècle en Occident. Le cours essaie donc de se questionner en termes généraux sur ce qui s'est passé au xv^e siècle. En ce sens, pour Foucault, on assiste à « l'apparition non pas d'une civilisation de l'image » mais d'une « civilisation de la représentation visuelle⁷⁸ ». L'émergence de cette civilisation, ne peut pas avoir eu comme seule condition l'extension prodigieuse de l'image. Si l'extension de l'image, en Occident (des lentilles et jusqu'au cinéma et à la télévision) joue un rôle important jusqu'à nos jours, ce n'est pas cette extension qui a fonctionné comme le phénomène principal pour l'émergence d'une telle civilisation. Cette civilisation a comme phénomène fondamental les changements qui ont affecté les rapports de l'image avec les phénomènes culturels : Les notes rapportent trois phénomènes culturels, marquant le xv^e siècle, dont il faudrait analyser les rapports avec l'image :

« 1. Les rapports avec la technique : Cartographie ; navigation hauturière ; l'architecture (civile et militaire) et la géométrie.

2. Les rapports avec la fête : cérémonie réelle ou comme fête de représentation

3. Les rapports avec la science : la science qui est constructrice d'image (anatomie, physiologie) ; la science qui est analyse d'image (optique) ; la science qui est décomposition d'image et habitation d'un discours à l'image⁷⁹.

La science et le visible ont un rapport profond en occident.

77. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, dossier « Peinture et géométrie ».

78. *Ibidem*.

79. *Ibidem*.

(a) Dans la x part des autres cultures, le savoir, c'était le discours de l'invisible ce qu'on voulait découvrir un discours caché. [...]

(b) En occident, au contraire le savoir est le dessous du visible.

Savoir est connaître non ce qui est invisible [mais] ce qui est visible et sert à rendre visible ce qu'est peu ou mal visible.

C'est une civilisation + du visible que de l'image. Or le XV sec. C'est précisément cela : l'époque où l'image la culture de l'image est devenue une civilisation du visible.

Ce qui fait que la peinture est lieu (plus que la musique) à ## les grands épisodes de la culture occidentale. [...]

Et peut-être la peinture moderne est une façon de faire surgir du visible, abolissant civil. de toute image⁸⁰. »

En regardant cette retranscription, cet extrait de deux pages manuscrites, il faut tenir compte du fait qu'il s'agissait de notes pour un cours d'histoire de l'art. Si d'un côté, il est vain de vouloir reconstruire, à partir de ces signes, la vivacité de la parole dite qui accompagnait l'exposition des diapositives, de l'autre il est incohérent de vouloir conformer la rémanence de ce discours au sujet de la peinture du Quattrocento (à savoir, comment elle nous est restituée par un type précis d'institutionnalisation) avec l'entreprise archéologique. Si le vocabulaire utilisé dans *L'archéologie du savoir* arrive à faire émerger la singularité du discursif, c'est à travers sa différenciation avec le visible et les représentations. Les exemples sont innombrables : la fonction énonciative est définie par différenciation de la fonction représentative ; la quasi-matérialité de l'énoncé par différenciation de la matérialité de l'espace de la perception, etc. Il ne s'agit donc pas de reconduire ces différents discours à un même et seul « projet ». Mais, au niveau méthodologique, on pourra et on doit, à partir de ce dernier extrait, à travers ce système de démarcation réciproque, relever un certain nombre des éléments sur lesquels

80. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, dossier « Peinture et géométrie ». Les crochets sont ajoutés par nous ; les croisillons indiquent les éléments dont la transcription est douteuse ; les points de suspension entre crochets indiquent les passages coupés.

s'interroger. Il faudra situer un certain nombre d'écarts et de corrélations possibles ; identifier des éléments de perméabilité.

On doit sans doute s'interroger sur la façon dont ces notes présentent une analyse qui fait référence à des grandes synthèses préconstituées, de larges unités culturelles. Degré de généralisation qui sera refusé strictement dans une analyse descriptive. *L'archéologie du savoir* s'affranchira des notions indiquant les unités culturelles telles que la société, la mentalité ou la civilisation. Elle critiquera les imprécisions méthodologiques pouvant reconduire à ces synthèses comme point de faiblesse de *L'archéologie des sciences humaines*⁸¹. Ces unités sont, en outre, le corrélat d'un discours qui est un discours sur l'histoire de l'art⁸². Mais en se tenant aux marges de l'analyse archéologique, en se questionnant sur les termes qui indiquent les positivités qu'elle désigne (dans leur hétérogénéité et pour faire apparaître ses unités), il faudra retenir que les notes au sujet de la peinture pointent une double évasion, une double irréductibilité. L'une, on l'a vu, concerne la non-correspondance de l'énonciatif face au représentatif et aux visibilités (elle se trouvera discutée notamment dans *Ceci n'est pas une pipe*⁸³, déplacée, cependant, dans la direction du rapport entre affirmation et image); l'autre concerne le problème de la « formation des choix stratégiques ». Dans *L'archéologie du savoir* on peut lire :

81. Les précisions de *L'archéologie du savoir* portent sur le refus d'une notion telle que celle de mentalité, liée à l'historiographie des Annales. En ce qui concerne plus précisément la notion de « civilisation », au regard de l'usage de cette notion par les historiens liés à la revue d'histoire, on renvoie à J.-F. Bert, « Éléments pour une histoire de la notion de civilisation. La contribution de Norbert Elias », Vingtième Siècle. *Revue d'histoire* 2/2010 (n° 106), p. 71-80.

82. En ce sens, opposer une « civilisation du visible » à une « civilisation de l'image » pourrait relever d'une certaine ambiguïté. Dans ce contexte, la notion de civilisation pourrait indiquer soit les instabilités méthodologiques d'une analyse qui a du mal à trouver une terminologie au traitement des rapports de corrélations entre le discursif et le non discursif (cf. L. Paltrinieri, *Archeologia della volontà. Una preistoria delle Lezioni sulla volontà di sapere*, dans *Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* – Volume II, n° 1, 2014, pp. 100-135), soit une prise de position – à travers la déformation de cette étiquette de « civilisation de l'image » – dans le débat français des années soixante autour de l'image et la rhétorique. Concernant ce débat, voir : G. Gusdorf, *Réflexions sur la civilisation de l'image*, dans *Civilisation de l'image*, Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Paris, Librairie Arthème Fayard, décembre 1960, pp. 11-36 ; R. Barthes, *Civilisation de l'image* (Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français), dans *Communications*, 1, 1961, pp. 220-222 ; R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, dans *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 40-51 ; E. Fulchignoni, *La civilisation de l'image*, Payot, 1969.

83. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cit. ; Cf. G. Deleuze, *Sur Foucault : les formations historiques (1985-1986)*, Cours donnés par Gilles Deleuze, enregistrés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis entre 1979 et 1987, Enregistrements sonores URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128372z>

« Dans *Les Mots et les choses* l'étude portait, pour sa part principale, sur les réseaux de concepts et leurs règles de formation, tels qu'on pouvait les repérer dans la grammaire générale, l'histoire naturelle et l'analyse des richesses. Quant aux choix stratégiques, leur place et leurs implications ont été indiquées ; mais leur repérage est demeuré sommaire, et l'analyse ne s'est guère attardée sur leur formation. Disons que l'analyse des choix théoriques demeure encore en chantier⁸⁴... »

Les écrits sur la peinture semblent en ce sens fonctionner comme une véritable archéologie *autre*, qui prend comme son objet ce que l'archéologie proprement dite, dans le moment de son éclaircissement méthodologique, ne peut que renvoyer dans l'ombre. Dans le cas de l'extrait en question, l'étude de l'histoire de la perspective, en tant qu'étude des moments de formation d'un choix stratégique (système d'un savoir émergé à partir d'un changement des rapports entre l'image et les phénomènes de la technique) aura été un des axes d'analyse de l'étude archéologique du rapport du savoir occidental avec l'image et le visible. Si à partir de cette « autre archéologique », on ne doit pas et on ne peut pas penser un certain système de représentation comme hors du temps ; d'un autre côté, on peut et on doit l'indiquer comme déterminant une régularité. Non pas au sens d'un rapport causal, mais comme un schéma de correspondances qui nous permet de traiter différentes séries dans le temps. À une époque donnée, l'émergence de conditions de possibilité pour une genèse de la représentation, réglée par la géométrisation des valeurs continues, fait partie d'une constellation déterminée des rapports qui sont inaugurés par l'Occident entre les différents savoirs et le visible. Ces rapports vont se caractériser, vont nous caractériser, jusqu'à la modernité comme une « civilisation de la représentation visuelle ». Le cours sur les rapports entre peinture et géométrie pourrait donc être vu comme contenant un fragment d'une archéologie de la peinture à l'âge classique (déjà hantée par les caractères et les unités de ce qui sera bientôt appelé la méthode généalogique). Cette archéologie, en s'appuyant sur les rapports qui s'instaurent à un mo-

84. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 89.

ment donné, entre les savoirs (dans leurs relations et leurs écarts) et le visible, autant que sur leur irréductibilité propre, aura fait émerger les positivités épistémiques qui ont marqué, dans la représentation visuelle, le passage du Moyen Âge à l'âge classique. Pour la peinture – au niveau des corrélations archéologiques – on aurait croisé des positivités qu'on connaît à partir de l'analyse de *Les Mots et les choses* : l'analyse de la représentation, la théorie générale des signes et la mathesis. Ce passage s'opère entre le signe et la représentation.

L'hypothèse concernant l'émergence du visible et l'abolissement de la civilisation de toute image comme seuil épistémique de la peinture moderne, est précisément ce que Foucault était en train d'explorer dans la préparation de son livre sur Manet, qui aurait dû s'intituler : « Le noir et la couleur ». Si le deuxième livre de *L'archéologie des sciences humaines* comblait, avec la profondeur de l'histoire et la méticulosité de la recherche d'archives, la contestation énigmatique de l'acte d'écriture de Mallarmé⁸⁵ ; « Le noir et la couleur » en aurait été la figure alliée, inverse et complémentaire.

85. Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, « Le langage devenu objet », pp. 307-313.

Chapitre 4

Les rapports complexes entre les mots et les images

La tâche est toujours d'accéder à l'intelligibilité de l'histoire ; mais les données fournies par l'art obligent à définir, éprouver, perdre et retrouver sans cesse des concepts appropriés.

A. Riegl,

Rigueur et système

4.1 La complexité et l'enjeu du savoir pictural : quelques incursions dans deux travaux de Panofsky

Dans le bref et dense compte rendu qu'il écrit en 1967 dans *Le nouvel observateur* à propos de deux essais de Panofsky qui venaient de paraître aux Éditions de Minuit¹, Foucault souligne deux aspects de l'analyse de l'historien de l'art et les donne comme exemple d'un déplacement d'importance par rapport au regard habituel des historiens, à leur façon de lire, de décoder et de connaître. Ce qu'on distingue d'abord est que l'intérêt du philosophe n'est pas reconductible au simple domaine de l'histoire de l'art, l'enjeu est évidemment plus large et concerne plutôt le regard porté sur le rapport entre texte et image. Il parle de certains concepts et de certaines méthodes qui deviendront bientôt « notre habitus² », qui nous bou-

1. M. Foucault, *Les mots et les images*, art. cit.

2. La notion d'habitus est une des notions théoriques clés de l'historien de l'art, qu'il introduit justement dans son essai sur l'architecture gothique : E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (précédé de)

leveront et qui peut-être nous dépayseront. Dans ce chapitre on interrogera la réaction de Foucault à partir de deux opérations majeures qu'il reconnaît avoir été produites par les essais de Panofsky :

1. La suppression du privilège du discours :

« Panofsky lève le privilège du discours. Pas pour revendiquer l'autonomie de l'univers plastique mais pour décrire la complexité de leurs rapports : entrecroisement, isomorphisme, transformation, traduction, bref, tout ce feston du visible et du dicible qui caractérise une culture en un moment de son histoire³. »

Le premier aspect des essais qui frappe chez Foucault est la mise à mal de la prééminence du discours. Entre la plasticité et le discursif, le rapport n'est pas celui d'une calme domination du discursif sur la plasticité du figuratif ; il s'agit plutôt d'une succession de défis lancés les uns aux autres qui va tracer une sorte de cartographie, de schémas d'intelligibilité des productions artistiques qui se servent tantôt des homologues tantôt des aspects conflictuels de ces deux dimensions. Par rapport à *Architecture gothique et pensée scolastique*⁴, le philosophe souligne l'importance donnée à l'activité de spatialisation et au concept scolastique de manifestation.

« Les sommes font apparaître leur architecture logique en spatialisant aussi bien l'écriture que la pensée [...] à la même époque l'ogive rend perceptible la nervure de l'édifice [...] Ici et là un seul et même principe de manifestation⁵. »

2. La problématisation de la représentation :

Le deuxième aspect est la prise en charge de la fonction représentative « comme fonction complexe qui traverse, avec des valeurs différentes, toute l'épaisseur formelle du tableau⁶ ».

L'Abbé Suger de Saint-Denis, traduction et postface de Pierre Bourdieu, 2^e éd. revue et corrigée, les Éd. de Minuit, Paris, 1974. On reviendra bientôt sur les caractéristiques de cette notion et sur l'importance que lui accorde par la suite Pierre Bourdieu.

3. M. Foucault, *Les mots et les images*, art. cit., p. 649.

4. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (précédé de) *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, op. cit.

5. *Ibid.*, p. 650.

6. *Ibid.*, p. 649.

Le deuxième point mis à mal est la fonction représentative dite simple, c'est-à-dire le rapport de la structure formelle du tableau avec un objet. Le dispositif représentationnel traditionnel, à savoir le rapport d'un « représentant » à un « représenté » qui obligeait à se questionner indéfiniment sur le statut de l'œuvre, s'ouvre à une dimension différente, celle de la fonction représentative en tant que productive, voire performative.

« Ces thèmes donnent lieu (au sens strict du mot) à une sensibilité, à un système de valeurs, mais selon les règles d'une sorte de symptomatologie culturelle⁷. »

Les essais de Panofsky posent le problème de la forme dans la complexité d'un fonctionnement réciproque entre thèmes et motifs plastiques, où les premiers, qui sont caractérisés par des éléments discursifs, trouvent leurs matérialités dans les seconds, soumis, eux aussi, aux changements historiques. Cela ne peut cependant se produire que dans un rapport de détermination toujours fragile, renversable. Dans ce petit compte rendu on pourra alors trouver une porte d'entrée importante au problème de la configuration historique du rapport entre voir et dire. Le problème de la forme, que Foucault reconnaît avoir été soulevé par l'histoire de l'art au XIX^e siècle, se présente dans sa lecture, comme la nécessité de libérer la réflexion sur la forme du seul domaine discursif en tant qu'étude des possibilités de la langue, afin de faire sortir la trame complexe des jeux du visible et du dicible.

C'est alors à travers la mise en lumière de certains aspects des travaux de Panofsky qu'on pourra repérer les éléments pour une intelligibilité historique des relations entre discours et éléments plastiques telle qu'elle était envisagée par le philosophe.

Pour comprendre le sens de cette opération de remaniement des outils de l'historien de l'art, il faut commencer par penser en termes de relations stratégiques et d'effets réciproques. Pour saisir la démarche de ce fonctionnement, on doit s'arrêter sur deux expressions récurrentes dans le texte : « manifestations » (en référence au principe de la « manifestatio » du discours scolastique) et l'expression « donne lieu », car ce sont ces deux expressions qui vont

7. *Ibidem.*

mettre l'accent sur le fait qu'on n'a pas affaire à des lois, à des combinaisons, à des relations linéaires, mais à des fonctionnements, à des jeux productifs inscrits dans une matérialité. Il faudrait, alors, ouvrir un dialogue entre l'opération de Panofsky par rapport à l'histoire de l'art et les éléments que la lecture foucauldienne va souligner. À partir de ces nouveaux éléments, on ne trouvera pas, dans les œuvres d'une certaine époque, l'illustration correcte et complète d'une civilisation, la régularité sans écart d'un ensemble de règles ou régularités, ce qu'on trouve sont les fonctionnements complexes du moment de l'émanation, l'émergence singulière de jeux de formes et de motifs dans leur matérialité et à l'intérieur d'une culture. À propos de cette réflexion sur la forme, Foucault voit dans l'œuvre de Panofsky une indication. Selon la lecture foucauldienne, l'historien de l'art nous parle du rapport entre représentation et forme comme d'une relation qui n'a pas un caractère combinatoire ni la disposition d'une détermination linéaire, mais qui est une relation productive, un jeu complexe de mise en œuvre où plusieurs éléments sont présents : règles formelles et conventions, techniques savantes, mais aussi, systèmes de sensibilité et valeurs. L'ambition de Foucault peut alors se présenter comme une étude à travers laquelle on pourrait analyser, ou mieux chercher à cerner, les différentes composantes – les « séries de séries » – de ce savoir qui traverse la toile dans sa matérialité. Savoir dont on parle dans la conclusion de *L'archéologie* et qui se présente donc comme ce jeu complexe entre systèmes. . . « Alors l'œuvre apparaît dans son unité articulée⁸. »

À ce sujet on trouvera frappante la mise en parallèle de la formulation de l'archéologie de la peinture dans les dernières pages de *L'archéologie du savoir*, avec certaines expressions employées par Panofsky dans son article de 1932, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*⁹. Dans celui-ci, qui appartient à la période

8. *Ibid.*, p. 651.

9. E. Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, in *Literatur und bildende Kunst : ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*; Hrsg. von Ulrich Weisstein; traduction française : *Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*, dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Éd. Minit, Paris, 1975.

hambourgeoise de l'historien de l'art¹⁰, Panofsky affirme que l'interprétation d'une œuvre d'art « n'aura atteint son but véritable que lorsqu'elle aura appréhendé et produit comme “documents” d'un sens homogène de *Weltanschauung* la totalité des éléments de l'efficace, c'est-à-dire non seulement l'objectal et l'iconographique mais aussi les facteurs purement formels que sont la répartition des lumières et des ombres, la répartition des surfaces et même la qualité du trait de pinceau, de ciseau ou de pointe¹¹. »

Dans les dernières pages de *L'archéologie du savoir*, l'hypothèse de Foucault traçait une « archéologie à venir » de la peinture qui « chercherait si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours, n'ont pas été, à l'époque, envisagés, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive ; et si le savoir qui donne lieu à cette pratique discursive n'a pas été investi dans des théories et des spéculations, il peut l'être dans des formes d'enseignement et dans des recettes, et presque dans le geste même du peintre¹² ».

Il ne faut évidemment pas oublier de se soucier de la distance qui sépare les mots de Panofsky de ceux de Foucault. Sans vouloir cacher les différences d'attitude, les écarts méthodologiques, la disparité du champ de l'analyse¹³ – différences parmi lesquelles évidemment l'ambition de l'historien de l'art fait surface afin de dégager de l'œuvre une « vision du monde » – on sera quand même obligé de relever une proximité frappante, une sorte de structure en miroir de ces deux extraits, au centre de laquelle on pourrait reconnaître cette attention aux régularités des codes et des facteurs formels qui pose l'accent sur leur action

10. Pour la périodisation de la recherche de l'historien de l'art on renvoie à : M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, *op. cit.*

11. *Ibid.*, p. 252 ; Dans la version originale allemande on trouve : „Sie hat erst dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein formalen Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-, Meißel- oder Stichelführung) als „Dokumente“ eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat.“ L'expression *Wirkungsmomente* ici traduite par « éléments de l'efficace » peut être entendue dans ce contexte soit comme : moments de l'opération ou activité en tant que production artistique, soit comme : composantes de l'objet artistique qui sont susceptibles d'affecter [un observateur].

12. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.* p. 253.

13. À l'exception du cours d'histoire de l'art à l'université de Tunis, l'intérêt de Foucault se concentre sans doute autour de la rupture opérée par la peinture moderne. Comme on le verra dans les prochains chapitres, la singularité épocale de l'objet d'étude s'articulera alors sur le refus d'une approche interprétative.

d'informer et d'être inscrits dans une activité de création jusqu'au moindre geste.

Il nous semble alors d'abord nécessaire de faire quelques incursions dans les vicissitudes de la réception française de l'historien de l'art allemand. Ce tout petit excursus préliminaire n'a pas pour but de tracer les liens d'une influence entre les auteurs, qui ne pourrait être en tout cas que médiata, étant donné que les deux ne se sont jamais rencontrés – Foucault a néanmoins lu Panofsky à l'occasion de la sortie en France de ses essais –, mais plutôt d'isoler certains instruments conceptuels et problématiques de caractère général et d'observer leurs fonctionnements, voire leurs déplacements, à l'intérieur de différents domaines et pratiques savantes dans un contexte et une période définis. Sans aucune prétention d'exhaustivité, l'enquête est faite dans le but d'insérer notre opération de mise en rapport du projet archéologique foucauldien avec les instruments d'une certaine tradition de l'histoire de l'art, dans le moment conjoncturel de son émergence. Ce petit excursus aura donc pour objet la réception française des deux essais de Panofsky dont Foucault salue la publication en 1967. Il s'agit de *Architecture gothique et pensée scolastique*¹⁴ et des *Essais d'iconologie*¹⁵. Ces deux livres ont une histoire différente et on verra aussi comment la question de leur compatibilité ou cohérence donnera lieu à plusieurs débats qui vont en quelque sorte distinguer schématiquement la réaction des historiens de l'art de celle de certains spécialistes des sciences humaines.

4.2 Logique visuelle, expérience picturale et matérialité

Le premier essai, ayant pour titre *Architecture gothique et pensée scolastique* est publié par les Éditions de Minuit en 1967. Le titre reprend celui de la conférence « Gothic Architecture and Scholasticism », prononcée par Panofsky lors d'une invitation des Bénédictins de La-trobe en 1948, et qui sortira en tant que livre en 1951. Dans l'édition française, on trouve le texte de cette conférence précédé d'une esquisse biographique sur Suger, prieur de l'abbaye de Saint-Denis; écrit qui était apparu pour la première fois en anglais en 1946 au début d'un

14. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique (précédé de) L'Abbé Suger de Saint-Denis, op. cit.*

15. E. Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Éditions Gallimard, Paris, 1967.

volume sur l'abbaye de Saint-Denis et l'abbé Suger¹⁶. Enfin, il est à noter que l'édition française paraît aux Éditions de Minuit dans la collection « Le sens commun » dirigée par Pierre Bourdieu qui en est aussi le traducteur et qui fait suivre l'essai d'un commentaire, devenu désormais célèbre, où le sociologue s'arrête sur la notion d'*habitus mental* et sur lequel on reviendra bientôt.

En revenant un peu en arrière, vers la genèse de cet essai, on voit déjà comment son parcours va mettre en jeu les relations complexes entre l'institut Warburg et les intellectuels français, en plaçant au premier plan la figure d'Henri Focillon, lié d'amitié avec Panofsky. C'est à l'occasion de la préparation d'un article pour le recueil de la *Gazette des Beaux-Arts : Mélanges*¹⁷, qui devait être publié en hommage à Focillon après sa mort, que Panofsky travailla, en 1943, sur un commentaire de certains textes laissés par Suger¹⁸. Dans ce volume de la *Gazette*, qui à cause de la guerre ne paraîtra qu'en 1947, certains noms d'historiens de l'art liés au Warburg Institute sont présents, parmi les contributions des élèves français et américains de Focillon¹⁹. Dans cet article, Panofsky commentait certains textes de l'abbé. Il s'agissait d'une étude préparatoire en vue d'un ouvrage plus extensif, mais à cause du délai de publication, l'étude sur Suger apparaîtra en réalité avant cet article²⁰. C'est dans cette étude plus extensive de 1946²¹ que le portrait biographique de l'abbé apparaissait en ouverture. Certaines thèses contenues dans ce travail, à propos de la transposition de la métaphysique néoplatonicienne de la lumière dans l'architecture gothique, vont susciter beaucoup d'intérêt, jusqu'à devenir une référence canonique pour l'histoire de l'art²².

Dans la conférence de 1948, il ne s'agit plus d'un commentaire des écrits de Suger, mais d'une analyse des analogies intrinsèques entre le style architectural gothique et la philoso-

16. E. Panofsky, (ed.) *Abbot Suger, on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures*, Princeton University Press, Princeton, 1946.

17. *Mélanges, Henri Focillon*, Numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, vol. XXVI, 86^e année, 1944.

18. Cf. F.-R. Martin, *La « migration » des idées, Panofsky et Warburg en France*, dans *Revue germanique internationale* 13/2000, mise en ligne le 1^{er} septembre 2011.

19. La liste des articles du volume se trouve sur le site du Wildenstein Institut : URL : <http://www.wildenstein-institute.fr/docs/gazette-juillet-decembre-1944.pdf>

20. *Mélanges Henri Focillon*, *op. cit.*, p. 100, note n^o 8.

21. E. Panofsky, (ed.) *Abbot Suger*, *op. cit.*

22. Cf. B. Reudenbach, *Panofsky et Suger de Saint-Denis*, *Revue germanique internationale*, vol. 2, 1994.

phie scolastique à l'intérieur de leur moment et lieu d'émergence. La récupération de ces analogies amène dès lors Panofsky à parler de la diffusion d'un *habitus mental* qui consisterait dans le postulat de la « clarification pour le goût de la clarification » ; c'est le principe scolastique de la *manifestatio*, qui trouve sa correspondance dans la « transparence » qui domine l'architecture du gothique classique.

« De même que la scolastique classique est dominée par le principe de manifestatio, de même l'architecture gothique classique est dominée, comme l'observe déjà Suger, par ce que l'on peut appeler le "principe de transparence"²³. »

Cet *habitus mental* est présenté en tant qu'une force formatrice d'habitude – *habit forming force*²⁴ – qui a pour lieu précis de naissance et de diffusion la zone comprise entre Paris et ses alentours, entre 1130 et 1270. En définissant ce concept, Panofsky nous dit :

« Elle s'instaure en effet par la diffusion de ce qu'on peut nommer, faute d'un meilleur mot, une habitude mentale – en ramenant ce cliché usé à son sens scolastique le plus précis de "principe qui règle l'acte", *principium importans ordinem ad actum*. De telles habitudes mentales sont à l'œuvre en toute civilisation²⁵. »

Les exemples qui nous sont donnés sont : l'idée de progrès pour les écrits d'histoire moderne (idée qui est, selon l'historien de l'art, en train d'entrer en crise et dont il faudrait approfondir les dynamiques) et certaines notions provenant de la psychanalyse ou de la biologie comme « insuffisance vitaminique » ou « complexe d'infériorité » qui sont devenues familières dans notre langage quotidien et qui seront alors des *habitus* mentaux de notre civilisation en tant que moderne. L'énorme diffusion des notions de ce type est l'exemple évident et concret de la façon dont notre pratique, aussi bien linguistique qu'artistique ou scientifique, aussi bien dans les champs d'expertise que dans le quotidien et à l'intérieur d'une société donnée, est dominée par certaines conceptions qui arrivent véritablement à la disposer. Les exemples

23. *Ibid.*, p. 102.

24. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New American Library, 1976, p. 21.

25. *Ibid.*, p. 83.

privilegiés pour éclaircir ce type de mécanisme sont donc empruntés à la biologie, à l'histoire et à la psychanalyse.

Il nous semble important de souligner brièvement combien cette notion d'*habitus*, au détriment du mot « mental », va poser l'accent sur la dimension opérative. En suivant l'analyse de Panofsky selon cet axe et prenant en charge le fait qu'elle est loin d'établir un rapport causal direct et total entre idée et réalisation, on montrera comment, à partir de ce texte sur le gothique, c'est plutôt l'activité de spatialiser qui est déterminante, autant pour l'idée que pour l'œuvre ; ainsi on pourra faire ressortir les conceptions qui sont *in nuce* dans le texte et arriver à thématiser cette question de l'*habitus* mental jusqu'à son fonctionnement par rapport au voir en tant qu'activité.

Les questions qui vont émerger à travers cette lecture seront alors fortement liées entre elles : il s'agit de la problématique de l'information ou « structuration » culturelle et historique de la vision en tant qu'activité, et de l'importance de l'analyse des éléments conventionnels des œuvres (aussi bien pour la littérature que pour les arts plastiques) dans leur matérialité. Par rapport à la première question, ce sont certains éléments présents dans le texte comme la référence à une « expérience picturale » ou encore l'emploi de la notion de « logique visuelle » qu'il faudrait analyser dans leurs implications.

C'est lorsque Panofsky discute les différentes évolutions des arcs-boutants à Chartres et à Rouen, qu'on trouve l'expression « logique visuelle » que l'historien de l'art met en rapport avec la thèse sur l'intelligence des facultés sensorielles de Thomas d'Aquin. Panofsky s'aperçoit que, bien qu'on soit porté à classer les solutions architecturales de l'époque selon des codes qui opposeront l'efficacité au sens esthétique, ces solutions ne peuvent pas être saisies par les paramètres modernes de fonctionnalisme/illusion²⁶ car ils répondent à une logique qui ne nous appartient pas. Ce schéma d'intelligibilité, sur lequel s'arrêtera Bourdieu dans sa postface et qui prend corps tant dans les systèmes architecturaux que dans les pages littéraires, a une dimension historique spécifique et est appelé « logique visuelle ».

26. Comme le précise Bourdieu dans la postface, les cibles critiques de Panofsky sont ici le « rationalisme » de Viollet le Duc et l'« illusionnisme » de Pol Abraham.

« Nous sommes en présence non d'un "rationalisme" entendu dans un sens purement "fonctionnaliste", non d'un "illusionnisme" au sens de l'esthétique moderne de l'art pour l'art, mais de ce que l'on peut appeler une "logique visuelle" qui est l'illustration du *nam et sensus ratio quaedam est* de Thomas d'Aquin²⁷. »

L'activité de spatialisation, c'est-à-dire tantôt l'articulation des éléments de la *summa*, tantôt la présentation des éléments architecturaux de la cathédrale, ne peut être vue, par un homme de la scolastique, que comme « allant de soi », répondant au point de vue de la *manifestatio*. Conformément à ce que Bourdieu appelle une « ambiguïté intrinsèque de l'intention objective qui habite toutes les œuvres culturelles des XII^e et XIII^e siècles²⁸ », comme il n'était pas possible de distinguer, dans les compositions littéraires, la validité de la présentation, de la même façon on ne pouvait que voir ou « lire », dans la disposition même des éléments architecturaux, leur fonction de stabilité.

Dans les analyses de Panofsky, on est donc en présence d'une reconnaissance des discontinuités des connotations culturelles et historiques de la vision en tant qu'activité. La mise en lumière des aspects épistémiques et cognitifs des conceptions historiques de l'espace se rencontre d'ailleurs déjà au début de l'essai, en rapport à la thématique de la perspective. Selon Panofsky, les différents styles de l'art gothique tardif trouvaient leur unité à partir d'un subjectivisme dans la sphère du visible qui correspond au subjectivisme qui, dans la sphère philosophique, réunissait lui aussi différentes traditions de pensée.

« L'expression la plus caractéristique de ce subjectivisme est l'interprétation perspective de l'espace qui apparaît chez Giotto et Duccio et qui commence à être acceptée partout à partir de 1330-1340. En redéfinissant la surface matérielle du dessin ou de la peinture comme plan de projection immatériel, la perspective – même imparfaitement maîtrisée au début – rend compte non seulement de ce qui est vu mais aussi de la manière dont cette réalité est vue dans des conditions

27. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., p. 112.

28. P. Bourdieu, *Postface*, dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., p. 163-164.

particulières. Elle enregistre, pour emprunter le terme d'Occam, l'*intuitus* direct du sujet sur l'objet, ouvrant la voie par là au "naturalisme" moderne²⁹ [...] »

Évidemment on retrouve là les thématiques qui ont été travaillées par le Panofsky de la période hambourgeoise, notamment dans *La perspective comme forme symbolique*³⁰, essai qui, comme on l'a vu précédemment, a été introduit en France par le relais de Merleau-Ponty et dont la portée innovatrice dans les réflexions sur l'historicité de l'expérience de la vision, surtout dans le domaine philosophique, a été effectivement large³¹. À ce sujet, il est intéressant de noter que dans cette étude sur l'architecture gothique, si la perspective linéaire est présentée et illustrée de façon privilégiée ou plus intuitive par la peinture, l'accent est cependant posé sur les interactions entre les codes qui déterminent la construction picturale et les autres arts plastiques : la sculpture et évidemment l'architecture. L'« expérience picturale » est ici présentée comme ayant eu historiquement un grand poids dans la détermination des arts tridimensionnels. Et sur cela l'historien d'art prodigue des mots d'une grande clarté :

« Il est naturel que nous voyons dans la perspective une technique des seuls arts bidimensionnels. En fait, cette nouvelle manière de percevoir – ou plutôt, de concevoir en fonction de l'acte même de perception – devait transformer aussi les autres arts. Les sculpteurs et les architectes commencent aussi à considérer les formes qu'ils construisent non plus tant comme des solides isolés que comme un "espace pictural", quoique cet "espace pictural" se constitue lui-même dans la vision du spectateur au lieu de lui être présenté dans une projection préfabriquée. Les arts tridimensionnels, eux aussi, donnent matière à une expérience picturale³². »

29. *Ibid.*, p. 78-79.

30. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit.

31. M. A. Holly suggère, au sujet de la perspective, un partage dans les outils de Panofsky entre la perspective comme solution pragmatique qui serait caractéristique de la renaissance et la construction perspective en tant que spéculative que serait la métaphore de la perception dans le projet kantien. Les deux appartenant à différentes configurations théoriques dans un type de progression qui révèle, à notre avis, la grande présence de la pensée de Hegel dans certaines conceptions de l'historien de l'art. Cf. Michael A. Holly, *Panofsky et la perspective comme forme symbolique*, dans André Chastel (dir.), *Erwin Panofsky, Cahiers Pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1983.

32. *Ibid.*, p. 79.

Il est certain que ces deux notions d'« expérience picturale » et de « logique visuelle » ne sont pas du tout superposables. Si la première notion nous rappelle l'étude de l'historien sur la perspective, qui avait comme concept pivot la notion cassirerienne de forme symbolique, la deuxième est évidemment liée à cet *habitus* mental qui prend corps dans cet essai à travers les homologues entre les deux systèmes de la scolastique et du gothique. Cependant, et sans avoir aucune intention de donner une forme de systématisme globale à la pensée de l'historien³³, il nous semble important de souligner que la question de la constitution culturelle de la vision en tant qu'action, n'est point mise entre parenthèses et joue, à plusieurs reprises, un rôle important dans différents outils pour l'analyse des œuvres d'art mis en place par l'historien.

Suite à cela, il devient important d'indiquer le deuxième aspect qu'on a choisi d'isoler : l'attention à la matérialité. Il s'agit de l'aspect qui va probablement le plus frapper les spécialistes en sciences humaines. Lorsque Panofsky nous explique comment la passion pour la clarification, qui était transmise à travers le monopole éducatif de la scolastique, s'était répandue virtuellement dans toutes les activités culturelles, il se sert du langage des théories de la Gestalt, à travers les mots de Rudolf Arnheim, en le mettant en parallèle avec des phrases prises de la *Summa theologiae* de Thomas d'Aquin.

« Ce qui vaut pour la prose et la poésie ne vaut pas moins manifestement pour les arts. Lorsqu'elle "refuse de réserver la capacité de synthèse aux plus hautes facultés de l'esprit humain" et met en lumière la puissance structurante des processus sensibles, la théorie de la forme contredit la tradition du XIX^e siècle et s'accorde étroitement à celle du XIII^e siècle³⁴. »

33. Dans l'article précédemment cité (*Panofsky et la perspective comme forme symbolique, art. cit.*), M. A. Holly cherche à désigner, à travers les aventures de la notion kantienne de schéma, la démarche de recherche de l'historien de l'art comme marquée par une rupture : un détournement indiqué dans l'abandon des projets de jeunesse d'une *Transzendente Kunsttheorie*, pour l'adhésion aux contenus intrinsèques des éléments historiques.

34. *Ibid.*, p. 99. Le passage original anglais est le suivant : "What applies to prose and poetry applies no less emphatically to the arts. Modern Gestalt psychology, in contrast to the doctrine of the nineteenth century and very much in harmony with that of the thirteenth, refuses to reserve the capacity of synthesis to the higher faculties of the human mind" and stresses "the formative powers of the sensory processes." (E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, *op. cit.*, p. 37). On ne pourra pas ne pas remarquer que "Modern Gestalt psychology" est rendu par Bourdieu par « théorie de la forme » et l'expression "formative powers" par « puissance structurante ».

Selon le processus décrit par Panofsky, au XIII^e siècle, si la raison pouvait rendre plus claire la foi, et à son tour devenir plus claire à travers l'imagination, alors l'imagination devait aussi bien parvenir à sa clarté à travers les sens. Si au XIII^e siècle les pouvoirs structurants de l'expérience sensible étaient reconnus et thématiques, cela n'est pas le cas au XIX^e siècle où la capacité de donner ordre à ce qu'on appelle désormais l'« objet » d'expérience est repliée sur les facultés plus hautes d'un « sujet ».

Comme le souligne Bourdieu, avec Panofsky on n'a pas affaire à des homologues entre idées ou systèmes conceptuels, mais à des fonctionnements entre systèmes variés dans leurs liens concrets. Les conditions réelles de comparabilité de l'évolution des différents phénomènes culturels sont indiquées par l'historien de l'art non pas dans la reconstruction historique des rapports entre systèmes d'idées, mais en force des inscriptions des conduites dans les objets, dans le lieu précis d'un certain *modus operandi* et par le rôle de l'institution.

Ce qui, dans l'essai de Panofsky et dans la postface de Bourdieu, est susceptible de donner les critères de comparaison, de repérer les homologues entre systèmes culturels, sont les objets dans leurs liens concrets, les cathédrales et les manuscrits dans leur matérialité³⁵. On trouve alors, dans la formation de l'*habitus*, deux dimensions qu'on a cherché ici à isoler, sans que l'une puisse acquérir le rôle de déterminante par rapport à l'autre de façon permanente, mais dans le rapport productif de leur entrecroisement. Ce qu'une lecture de ce type nous révèle, est alors cette action réciproque, cette tension ouvrant l'espace au maillage qui se déploie entre l'activité de conceptualisation et la matérialité de la forme dans leurs effets de réel. Cela nous rappelle d'ailleurs les beaux mots qui concluaient l'article de jeunesse de Panofsky sur le *Kunstwollen*³⁶, où l'art était décrit comme « l'âpre lutte d'une force formante avec une matière qu'il lui faut dominer, lutte qui, dans la mesure où elle aboutit à des résultats, réalise et objectivise³⁷ ».

35. Cf. F. Denunzio, *Quel pensiero stupendo di cattedrali e manoscritti*, il manifesto, 13.12.2012.

36. E. Panofsky, *Le concept du Kunstwollen*, dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, op. cit.

37. *Ibid.*, p. 221.

4.3 L'iconologie panofskienne en France : des « malentendus » persistants

La réception et la diffusion en France des essais de Panofsky au sujet de l'architecture gothique sont très complexes et vont croiser plusieurs dimensions : de la situation générale des universités et des intellectuels français, jusqu'aux changements des relations individuelles du nouveau panorama international dessiné par l'exil en Angleterre et aux États-Unis d'une partie des intellectuels juifs allemands.

On pourra cependant et de façon assez générale, schématiser en divisant l'ensemble des débats en deux moments : un premier moment qui voit la discussion des thèses de Panofsky parmi les historiens de l'art, marqué par l'attention et la critique des aspects techniques ; et un deuxième moment qui consiste en la valorisation, suivi d'un énorme succès, de la dimension théorique de l'œuvre de l'historien de l'art.

La réception de Panofsky dans la France d'après-guerre est liée à l'attention renouvelée pour les écrits de Warburg. Les noms qui ont été importants pour la diffusion de ses idées sont alors ceux de : André Chastel, qui voulait distinguer l'œuvre du maître Warburg de celle de ses successeurs³⁸ ; Louis Grodecki, qui écrira des interventions au sujet de l'architecture gothique dans *Diogène* et *Critique* (la recension sur les premiers travaux de Panofsky sur Saint-Denis est publiée dans *Critique* en 1953³⁹) ; et Pierre Francastel qui, en commentant le volume sur Suger et Saint-Denis dans les *Annales*⁴⁰, contestait la trop grande importance donnée à la personnalité de l'abbé au détriment de la spécificité des activités artistiques : « Emporté par son admiration pour son héros, M. Panofsky s'est fait un peu trop la plume hagiographique⁴¹. » Il faut rappeler que ce n'était pas la première fois que Francastel adressait des critiques aux travaux de Panofsky au sujet de l'architecture gothique. Sept ans aupa-

38. Cf. A. Chastel ; P. Morel ; G. Cogeval, *Entretien avec André Chastel*, dans *Revue de l'Art*, 1991, n° 1, pp. 78-87.

39. L. Grodecki, *L'abbaye de Saint-Denis en France*, dans *Critique*, 1953, pp. 723-724.

40. P. Francastel, *Lesure François, Archéologie et civilisation*, dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 7^e année, n° 2, 1952, pp. 237-244.

41. *Ibid.*, p. 241.

ravant, l'historien de l'art français reconnaissait dans la notion de « classicisme » de Panofsky les caractères de l'opération d'autres historiens allemands visant à standardiser le génie français⁴². Le panorama était d'ailleurs assez différent et très marqué par une querelle entre les intellectuels des deux pays qui jouait à travers des catégories en opposition comme rationalité/irrationalité ou ordre/désordre⁴³. La situation est distincte pour ce qui concerne les *Essais d'iconologie*⁴⁴, et le panorama des débats qui salue leur traduction. Publiés en même temps que l'essai sur l'architecture gothique, avec le surtitre « Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance », ils recevront l'attention de toute une tradition d'historiens de l'art qui, en rupture avec les postulats de leur discipline, éprouvent la nécessité d'en remettre en question les fondements épistémiques. Les essais s'ouvrent par une introduction méthodologique qui reprend les thématiques de l'écrit de 1932 « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu⁴⁵ ». L'ensemble de ces essais, mais surtout la petite introduction méthodologique choisie par Panofsky avec le but de présenter de façon claire son travail dans le contexte des États-Unis, deviendra célèbre bien au-delà du domaine de l'histoire de l'art. Mais sera en même temps responsable de plusieurs malentendus ne rendant pas, pour certains aspects, vraiment justice aux enquêtes de l'historien, car comme l'admettra Georges Didi-Huberman, « il arrive en effet que les résultats concrètement obtenus soient plus riches, plus ouverts que les intentions abstraitement professées⁴⁶ ».

Les contenus de cette introduction, avec les trois niveaux de signifié, sont très connus.

42. Cf. P. Francastel, *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Librairie de Médicis, Paris, 1945.

43. Cf. F.-R. Martin, *La « migration » des idées, Panofsky et Warburg en France, op. cit.* ; voir également l'introduction de Giovanni Previtali à l'édition italienne des *Études d'iconologie* où il suggère que l'opposition entre rationnel et irrationnel, qui avait à l'époque dominé le débat (et la polémique entre Panofsky et Pächt), ne pourrait que se présenter au lecteur contemporain que comme l'opposition entre les formes verbales de la culture (philosophie, littérature, etc.) et les formes non verbales ou figuratives, sans que ces dernières ne soient considérées comme irrationnelles (cf. G. Previtali, *Introduzione*, dans *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 2009). À nos yeux il est assez évident que c'est ce dernier format qui a dominé la lecture française de Panofsky suite à la sortie de ses essais en 1967.

44. E. Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*

45. E. Panofsky, *Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*, dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais, op. cit.*

46. G. Didi-Huberman, *L'exorciste*, dans *Relire Panofsky, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre du 19 novembre au 17 décembre 2001*, Beaux-arts de Paris édition, Paris, 2008, p. 74.

Dans celle-ci sont indiquées trois couches de signifié de l'œuvre d'art (qui ne sont présentées comme séparées que pour des raisons de clarté d'exposition mais qui sont en réalité strictement liées à un même geste organique) : le « signifié primaire » ou naturel, (séparé à son tour en factuel et expressif), saisi à travers l'identification des formes et des expressions qui composent les motifs artistiques ; le « signifié secondaire » ou conventionnel, objet de la description iconographique, et enfin, le « signifié intrinsèque » ou contenu⁴⁷. Selon Panofsky ce troisième niveau de signifié peut être défini comme « un principe d'unification, qui sous-tend et explique à la fois la manifestation visible et son sens intelligible, et qui détermine jusqu'à la forme en laquelle s'incarne la manifestation visible⁴⁸ ». Ce dernier est le véritable objet de l'« iconographie au sens profond ou iconologie ». Dans ce contenu, qui est présenté comme étant plus le produit d'une synthèse que d'une analyse, sont présents les principes qui sont susceptibles de désigner la tenue ou les attitudes d'une nation, d'un groupe social ou d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique, en bref, les différentes composantes d'un certain *cosmos* culturel à une époque donnée. Ces principes sont rendus manifestes à travers le « signifié conventionnel ou iconographique » (la deuxième couche de signification, obtenue à travers la comparaison des motifs artistiques avec les thèmes et les concepts) et à travers l'étude des méthodes de composition des œuvres. Selon l'historien :

« Lorsque nous souhaitons saisir ces principes fondamentaux qui sous-tendent le choix et la présentation d'images, histoires, et allégories, et qui donnent leur signification même aux ordonnances formelles et aux procédés techniques mis en œuvre, l'espoir nous est interdit de découvrir un texte qui soit ajusté à ces principes fondamentaux comme celui de saint Jean (XIII, 21 sq.) l'est à l'iconographie de la Cène. Pour nous saisir de ces principes, nous avons besoin d'une faculté mentale comparable à celle du *diagnosticien*⁴⁹. »

De façon générale on pourra dire que pour Panofsky les différentes composantes d'une

47. Cette introduction a été remaniée à plusieurs reprises par Panofsky, on se réfère ici à la version de 1939, avec les éléments ajoutés en 1955.

48. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 17.

49. *Ibid.*, p. 28 (nous soulignons).

œuvre d'art sont donc susceptibles de renvoyer à quelque chose d'autre. Elles sont le symptôme d'une configuration culturelle, le document d'une culture. La notion de « document » est ouvertement empruntée au philosophe Karl Mannheim qui avait d'ailleurs aussi établi un schéma tripartite pour la signification⁵⁰. Tantôt ces deux éléments (le « document » et la tripartition de la signification), tantôt la notion cassirerienne de forme symbolique, qui est une des notions pivots dans la boîte des outils théoriques de Panofsky, sont cependant réélaborés et transfigurés par l'historien de l'art, et vont acquérir des nouvelles propriétés⁵¹.

Selon la lecture foucauldienne, c'est à travers la recognition de ces niveaux différents⁵² que l'analyse de Panofsky arrivait à traiter le schéma traditionnel de la référentialité de l'œuvre non point comme une structure formelle stable mais comme un schéma analysable historiquement. C'est en ce sens que l'unité de l'œuvre (garantie par l'opposition entre un représentant et un représenté qui soutenait la fonction de la peinture jusqu'au XX^e siècle) venait se décomposer. Les essais montraient que sans sortir de cette « disposition formelle » du tableau, sans la prise en compte de l'imbrication des relations qui le traversent, en s'appuyant sur les éléments qui exercent des fonctions de régulation sur différents niveaux (styles ; thèmes ; symptômes), on ne serait même pas en mesure d'analyser le contenu primaire, c'est-à-dire le niveau pré-iconographique de l'événement visuel⁵³.

Comme on l'a dit, cette introduction méthodologique recevra beaucoup d'attention au-delà du cercle des experts d'histoire de l'art, faisant connaître Panofsky comme le père

50. Cf. J. Hart, *Erwin Panofsky and Karl Mannheim : A Dialogue on Interpretation*, in *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), pp. 534-566, The University of Chicago Press.

51. Pour la réélaboration panofskienne de ces notions voir : A. Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, Paris, 2012.

52. Dans son commentaire Foucault reconnaît, à partir des analyses de Panofsky, quatre modes selon lesquels « ce que représente un tableau du XVI^e siècle est présent en lui ». Cf. M. Foucault, *Les mots et les images, art. cit.*

53. Dans l'édition française des *Essais d'iconologie*, à propos de la notion panofskienne de « significations primaires, ou naturelles », B. Teyssède ajoute : « Ce terme de "naturel" n'est qu'approximatif : une perception ou émotion ne saurait être purement *naturelle* que si le sujet humain quel qu'il fût pouvait s'abstraire d'une *culture*. Mais s'il n'est pas d'essence humaine intemporelle et universelle, il faut que pour tout homme concret, l'immédiat, le spontané soient en quelque mesure médiatisés déjà par l'histoire, imprégnés déjà de culture. Panofsky n'en disconvient pas, puisqu'il donne pour "principe de contrôle" à notre "expérience pratique" une "histoire des styles" qui est de part en part culturelle, au point que la description primaire d'une œuvre d'art implique qu'on ait plus ou moins consciemment situé cette œuvre en son "locus socio-historique". » (E. Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 15).

de l'iconologie. Dans la longue liste qu'on pourrait faire des spécialistes qui ont apporté leur contribution à la discussion sur l'iconologie panofskienne, on trouverait aussi les noms d'André Chastel, de Daniel Arasse et d'Hubert Damisch, mais le débat sur la méthode de l'historien se prolonge jusqu'à nos jours avec, entre autres, Roland Recht et Georges Didi-Huberman. La reconstruction et l'analyse des questions et des thématiques soulevées à partir de ces discussions serait un travail colossal englobant probablement une bonne part des réflexions de l'histoire de l'art contemporaine, ce qui serait évidemment loin de nos intérêts présents. Ce qu'on tente de faire est plutôt de regrouper de façon tout à fait schématique certaines critiques adressées à la méthode iconologique de Panofsky, pour faire ressortir la spécificité des questions s'ouvrant à la lecture de Foucault.

La discussion des critiques de Jacques Bonnet et Jean Molino, pourra nous donner d'abord un bon exemple des paramètres plus ou moins répandus avec lesquels la méthode de l'historien de l'art était reçue. Dans l'avant-propos du *Cahier Panofsky* du Centre Pompidou⁵⁴, Jacques Bonnet accuse Panofsky de sacrifier les qualités intrinsèques de l'œuvre d'art à son intérêt iconographique : « De même que la linguistique le plus souvent ne se permet pas de juger qualitativement les écrits qu'elle traite, l'iconographie serait choquée qu'on lui demande une appréciation qualitative⁵⁵. » Il soutient, en outre, que la méthode de l'historien allemand est dépourvue d'instruments pour l'analyse de l'art non figuratif, ne pouvant s'appliquer qu'aux allégories. Cette dernière remarque, qu'on retrouve aussi dans d'autres commentaires, pointe une question en réalité déjà prévue par l'historien d'art, qui indiquait, dans la fameuse introduction précédemment mentionnée, l'occurrence d'œuvres d'art « où se trouve éliminé le domaine entier des significations secondaires ou conventionnelles, et où soit tenté un passage direct des motifs au contenu⁵⁶ ». Jean Molino, pour sa part, met-

54. *Erwin Panofsky*, ouvr. coll., coll. Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou-Pandora éditions, Paris – Aix-en-Provence, 1983.

55. *Ibid.*, p. 13.

56. E. Panofsky, *Introduction*, dans *Essais d'iconologie*, p. 23. Dans la version de 1955 on trouve : « où s'effectue un passage direct des motifs au contenu, comme c'est le cas en Europe pour la peinture de paysage, de nature morte et de genre, pour ne point mentionner l'art non figuratif ». Ces modifications montrent, selon Teyssèdre, l'accroissement de l'importance de la peinture non figurative entre 1932 et 1955.

tra en parallèle, lui aussi, l'iconologie et la linguistique, mais en adoptant une position encore plus tranchante : à son avis dans la méthode iconologique « la signification a toujours comme modèle et norme la signification linguistique » et « On pourrait presque dire que la signification de l'œuvre d'art est toujours paralinguistique et rien qui ne soit, en dernier ressort, d'un ordre semblable à celui du langage n'a droit de cité dans l'analyse⁵⁷ ». Il rapprochera, polémiqument, vers la fin de son commentaire, la méthode de l'historien de l'art avec l'anthropologie culturelle et l'analyse des discours attribuées à Foucault, qui seraient liées par l'usage de « termes à la fois vagues et polysémiques⁵⁸ ».

Malgré des exceptions d'importance, ces remarques nous montrent que loin d'être confinée dans le moment précis de la réaction initiale, cette coloration des critiques adressées à la méthode panofskienne, visant à réduire sa méthodologie à l'analyse des purs contenus linguistiques, semble avoir eu une longue vie, car en 2001 Roland Recht, dans ses remarques sur l'actualité de Panofsky – qui soulignent le poids de l'auteur par rapport aux réflexions des historiens français à la fin des années soixante – parlera cependant encore d'un « logocentrisme » de Panofsky⁵⁹.

« À partir du moment où il considère toute œuvre d'art comme un discours et un discours qui ne serait là que comme texte à déchiffrer pour l'historien, toute la "cuisine" de l'œuvre d'art lui devient relativement mystérieuse et, à la limite, il la juge dépourvue d'intérêt⁶⁰. »

Discuter les différentes critiques adressées à l'auteur n'est pas le but de notre étude actuelle, on trouve à ce sujet des remarques intéressantes dans l'étude épistémologique sur l'iconologie citée ci-dessous⁶¹. Ce qu'il nous importe de souligner est plutôt la persistance de ce cadre d'interprétation, marqué par l'idée d'un rationalisme et d'un logocentrisme de la méthode iconologique. Ce tout petit *excursus* très schématique, nous présente aussi une situation qui

57. J. Molino, *Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky*, dans *Erwin Panofsky, Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 32.

58. *Ibid.*, p. 44.

59. R. Recht, *L'historien de l'art est-il naïf? Remarques sur l'actualité de Panofsky*, dans *Relire Panofsky*, *op. cit.*

60. *Ibid.*, p. 23-24.

61. Cf. A. Rieber, *Art, histoire et signification*, *op. cit.*

ne manque pas d'ironie. Comment on l'a vu, une grande partie des experts, soit d'histoire de l'art soit d'autres disciplines, ont reconnu et ont toujours tendance à reconnaître dans l'iconologie tous les caractères des méthodes répandues dans les sciences humaines lors de la sortie en France des essais, en adressant à la méthode de l'historien toutes les critiques habituellement adressées aux dits « structuralistes ». Par contre, ce sont les auteurs engagés dans l'introduction de Panofsky en France – et d'ailleurs étiquetés comme représentants de ce groupe – qui reconnaîtront dans l'immédiat, dans le travail de l'historien, une problématisation, voire une démarcation, de l'opposition entre histoire et structure théorisée par Lévi-Strauss.

4.4 Le problème de la forme et l'épistémologie de l'objet culturel

En 1969, Bernard Teyssède s'empresse de montrer comment le travail de Panofsky problématisait, voire dépassait, l'arrière-plan méthodologique qui dominait les sciences humaines de l'époque. Il intitulait alors : « L'évolution d'un schéma structural », la deuxième partie de sa dense introduction à *L'œuvre d'art et ses significations*, dont il était aussi le traducteur⁶².

Les remarques sur l'essai et sur le schéma tripartite de la signification qui étaient faites par Bourdieu et Foucault deux ans auparavant sont à lire dans ce même cadre stratégique⁶³, elles concernent pourtant différents aspects. Bourdieu construisait son argument remarquant à ce sujet une double opposition ; il définissait la méthode panofskienne soit comme défi lancé au positivisme, soit comme refus de l'intuitionnisme. En se référant au schéma qu'on trouve dans la célèbre introduction, il posait la question des conditions d'employabilité de la grille d'analyse proposée par l'historien de l'art, question qui lui servira d'appui pour s'interroger sur le problème de la signification des objets culturels :

62. E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

63. Cf. P. Bourdieu, *The genesis of the concept of habitus and field*, dans *Sociocriticism* no. 2, décembre 1985, Edmond Cros (éd.), Montpellier.

« Ainsi les différents niveaux de significations s'articulent, à la façon des niveaux de la langue, en un système hiérarchisé ou l'englobant est à son tour englobé, le signifié à son tour signifiant, et que l'analyse parcourt dans ses opérations ascendantes ou descendantes. S'il est vrai que l'œuvre livre des significations de niveaux différents selon le chiffre qui lui est appliqué, on voit qu'une représentation mutilée du chiffre condamne à un déchiffrement mutilant⁶⁴. »

Contre la compréhension intuitionniste, qui caractérise une certaine idée romantique d'expérience esthétique et qui est basée sur les seuls éléments expressifs, l'analyse iconologique nous montre, à l'instar de Bourdieu, que la strate en quelque sens primitive ou inaugurale de l'enquête (indiquée par Panofsky comme : pré-iconographique) ne pourra nous donner des éléments du contenu intrinsèque de l'œuvre que dans sa transfiguration dans le niveau ultérieur. En même temps, en polémique avec la méthode iconographique d'Émile Mâle, Bourdieu souligne que le niveau de la signification iconographique proprement dit ne pourra être satisfaisant qu'en considération d'une dimension qui, en l'informant, lui donnera son terrain d'analyse. Pour le sociologue, en l'absence d'une étude de la dimension épistémologique de l'œuvre qui est entrelacée à la création artistique on se retrouverait privé tantôt des outils méthodologiques pour l'analyse de la pratique artistique, tantôt d'un champ cohérent qui puisse délimiter le terrain d'analyse. C'est cette situation qui, selon Bourdieu, a déterminé l'impossibilité de sortir de la cage de l'intention d'artiste dans laquelle s'est longtemps trouvée l'histoire de l'art.

« La découverte de la signification iconographique de ces représentations ne peut satisfaire [...] que si l'on admet la philosophie de la création artistique et l'épistémologie de la science de l'objet culturel qui est objectivement engagée dans une recherche purement iconographique⁶⁵. »

64. P. Bourdieu, *Postface*, dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., p. 140.

65. *Ibid.*, p. 141.

S'il est vrai que le travail d'introduction des travaux de Panofsky fait par le sociologue contribua à canaliser la lecture des recherches de ce dernier sous l'étiquette du « structuralisme⁶⁶ », il est important de souligner qu'en même temps le sociologue s'arrêtera sur le caractère dynamique et génératif de cette notion d'*habitus*. Bourdieu, dans la postface, définira en effet ce dernier comme :

« Un ensemble de schèmes fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s'engendrent, selon un art de l'invention analogue à celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières⁶⁷. »

Pour le sociologue, analyser les œuvres d'une certaine époque selon les pratiques d'une école (lorsque cette institution en exerçant un monopole dans la transmission de la culture, constitue un *habitus* collectif) ne signifie pas seulement se donner les moyens d'expliquer ce que telles œuvres proclament, mais aussi et surtout ce qu'elles (participant de la symbolique d'une époque et d'une société) trahissent⁶⁸. C'est en ce sens que selon Bourdieu la méthode de Panofsky ainsi que la notion d'*habitus* sont porteuses tantôt d'une philosophie de la créa-

66. On rappelle que dans la traduction de *Architecture gothique et pensée scolastique*, Bourdieu avait rendu *formative powers of the sensory proces* comme « puissance structurante », dans la postface, il définira en outre l'iconologie comme « science structurale » (*Ibid.*, p. 143). Sans vouloir faire un bilan du rapport de Bourdieu à l'iconologie (rapport qui loin de se limiter à ce travail d'édition de 1967, concerne en grande partie l'élaboration de la boîte à outils méthodologique du sociologue – il suffit de se référer à l'article sur le pouvoir symbolique de 1977 : P. Bourdieu, *Sur le pouvoir symbolique*, dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 32^e année, n° 3, 1977, pp. 405-411), il est intéressant de noter comment, dans les deux cours au Collège de France qu'il consacra à Manet, à partir du 1999, le sociologue critiquera la méthode iconologique à partir des mêmes caractérisations dont se faisait promotrice la lecture qu'il en avait proposée en 1967.

Dans les cours du 27 janvier et du 3 février 1999, Bourdieu critique d'un côté l'approche qu'il qualifie d'intentionnaliste, qu'il conteste à partir de sa théorie dispositionnaliste (qui est développée à partir de la notion d'*habitus*), et de l'autre côté la « vision scolastique de l'œuvre », à la recherche de la logique même selon laquelle l'œuvre d'art est produite. C'est-à-dire non pas l'*opus operatum* (qui obligerait à une disposition de lecteur et donc à une approche herméneutique) mais à la recherche du *modus operandi*. C'est cette dernière remarque qui motive la critique du sociologue envers l'iconologie panofskienne : « La vision iconologique de Panofsky » nous dit Bourdieu « est scolastique : c'est la vision saussurienne des œuvres symboliques selon laquelle on n'accède aux œuvres symboliques que par la médiation d'un médium, qui peut être la langue quand il s'agit d'une parole, qui peut être la culture quand il s'agit d'un comportement et qui peut être la culture esthétique quand il s'agit d'une œuvre d'art. » (P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Seuil, Paris, 2013.).

67. *Ibid.*, p. 152.

68. Cf. *ibid.*, p. 148.

tion tantôt d'une épistémologie qui consentiront une déprise de la cage conceptuelle de l'intentionnalité.

De son côté Foucault, comme on l'a vu, soulignait l'ouverture de la problématisation du phénomène de la représentation, ouverture capable de rendre immédiatement inadéquat le schéma qui opposerait un objet représentant à un sujet de la représentation pour garantir l'unité de l'œuvre. Le dispositif représentationnel traditionnel qui s'appuie sur l'opposition d'un représentant et d'un représenté (qui a son paradigme dans le schéma albertien) et qui, selon Foucault oblige à se questionner indéfiniment sur le statut de l'œuvre⁶⁹, s'ouvre, dans sa lecture de la méthode panofskienne, à une dimension différente : la dimension de la fonction représentative comme complexe jeu productif – on pourrait oser – performatif.

L'unité du tableau n'est alors que l'effet de la trame des relations qui le traversent. C'est en s'appuyant sur ses partitions (qui vont prendre des niveaux différents : styles, thèmes, symptômes et qui permettent la construction de séries historiques) qu'on pourra parvenir à une certaine intelligibilité de l'événement représentatif.

« La représentation n'est pas extérieure ni indifférente à la forme. Elle est liée à elle par un fonctionnement qu'on peut décrire, à condition qu'on en discerne les niveaux et qu'on précise pour chacun d'eux le mode d'analyse qui doit lui être spécifique⁷⁰. »

Dans l'article, Foucault, loin de promouvoir l'application des instruments de l'analyse discursive à l'art plastique, souhaite une méthode pour l'analyse des productions culturelles qui puisse se libérer du problème du *signifiant* et des schémas qui lui sont liés (ce qui ne correspond pas du tout à se libérer du discursif). Mais cela ne sera possible qu'une fois délinées les séries qui articulent les éléments composants du tableau et qui sont autant de jeux entre forme et représentation. C'est en ce sens que pour Foucault les deux opérations majeures de la méthode iconologique sont la suppression du privilège du discours et la problématisation

69. « Jusqu'au début du XX^e siècle, la peinture occidentale "représentait" : à travers sa disposition formelle, un tableau avait toujours rapport à un certain objet. Problème inlassablement repris de savoir ce qui, de cette forme ou de ce sens, détermine l'essentiel d'une œuvre. » (M. Foucault, *Les mots et les images, art. cit.*, p. 650.)

70. M. Foucault, *Les mots et les images, art. cit.*, p. 651.

de la fonction représentative. Foucault insistait sur ce premier point : la mise à mal du statut dominant du discursif n'implique pas l'autonomie du figuratif ; il s'agit plutôt de décrire les rapports entre ces deux dimensions dans leur complexité, comme des « défis, entrecroisements, isomorphismes, traductions, transformations ». Mais dans *Les mots et les images*, Foucault soulignait en même temps comment cette notion de forme, qui venait revêtir, dans les années soixante, une importance grandissante dans les sciences humaines, était née à l'intérieur d'une certaine tradition de l'histoire de l'art⁷¹. Pour Foucault, la confrontation avec les analyses de Panofsky est donc l'occasion de s'interroger sur les possibilités de traiter les interactions entre systèmes différents (ce que dans *L'archéologie du savoir* seront le discursif et le non discursif – dans lequel Deleuze reconnaîtra la dimension du visible) d'une certaine époque, dans leurs caractères productifs, au niveau immanent des éléments matériels d'une culture.

En schématisant, on pourra alors dire que pour les deux auteurs, l'œuvre de Panofsky problématise le traitement des œuvres, en posant la question du sens pratique – pour Bourdieu – et de la forme (dans le sens tantôt des techniques et des procédés inscrits dans les éléments composants de l'œuvre, tantôt des effets du savoir auxquels tels éléments donnent lieu) – pour Foucault – au niveau de l'épistémologie historique des objets culturels. La question de la forme s'insère donc à l'intérieur des préoccupations autour de la nécessité de sortir d'un modèle de questionnement philosophique du matériau historique dominé par l'idée du langage en tant que possibilités de la langue, nécessité qui aboutira dans les réflexions de *L'archéologie du savoir*.

« Des multiples problèmes – et fort difficiles à résoudre – se posent lorsqu'on veut franchir les limites de la langue, dès l'instant même où on veut traiter des discours réels⁷². »

À ce sujet, le ton de l'article écrit par Foucault en 1966⁷³, pour saluer la traduction de la

71. Voir A. I. Davidson, *Styles de raisonnement : de l'histoire de l'art à l'épistémologie des sciences*, dans *L'émergence de la sexualité. Épistémologie historique et formation des concepts*, Albin Michel, 2005, pp. 216-244.

72. *Ibid.*, p. 651.

73. M. Foucault, *Une histoire restée muette*, dans *Dits et écrits, op. cit.*, vol. I, texte n° 40.

Philosophie des lumières de Cassirer⁷⁴ pourra nous donner le cadre dans lequel il parlait du problème de la forme comme d'une invitation lancée aux historiens, voire comme d'un tournant capable de dépayser le type d'analyses historiques qui lui étaient contemporaines. Ce qui frappe dans cette recension est tout d'abord le fait que Foucault ne se positionne pas à l'écart de la production intellectuelle de Cassirer ; n'essaie pas de se déplacer par rapport à elle dans le but de l'insérer dans un certain cadre de production discursive. Il souligne par contre son actualité en posant l'accent sur la nécessité, pour la philosophie à venir, d'affronter de manière directe l'entreprise du philosophe néo-kantien. C'est à partir de la déclinaison du « néo-kantisme » en tant qu'injonction plutôt que comme option ou choix, que l'ouvrage de Cassirer est traité comme actuel, voire comme annonciateur d'une ligne théorique de laquelle le penseur est aussi l'épigone.

« Cassirer est "néo-kantien". Ce qui est désigné par ce terme, c'est, plus qu'un "mouvement" ou une "école" philosophique, l'impossibilité où s'est retrouvée la pensée occidentale de surmonter la coupure établie par Kant⁷⁵. »

Mais l'entreprise que Cassirer développe dans l'ouvrage recensé est, pour Foucault, bien celle de s'interroger historiquement sur les conditions de possibilité du kantisme, en construisant l'histoire autonome de la pensée théorique à travers un geste qui est en même temps « iconoclaste » et instaurateur, et qui consiste dans l'abstraction de tous les autres phénomènes historiques qui étaient réputés jusque-là indissociables.

« Il serait grand temps de s'apercevoir une bonne fois que les catégories du "concret", du "vécu", de la totalité appartiennent au royaume du non-savoir⁷⁶. »

Cassirer est donc présenté comme celui qui, à travers cet acte de violent découpage du matériel historique, retrouve l'unité pensée-discours en tant que forme historique qui définit l'organisation du savoir. Mais ce que nous tenons à souligner ce sont surtout les remarques por-

74. E. Cassirer, *La philosophie des lumières*, Pierre Quillet (tr.), coll. L'Histoire sans frontières, Fayard, Paris, 1966.

75. M. Foucault, *Une histoire restée muette*, dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, p. 574.

76. *Ibid.*, p. 576.

tées à l'entreprise de Cassirer, car elles ont affaire avec les préoccupations de l'archéologue autour des possibilités d'un questionnement philosophique d'un matériel historique⁷⁷.

« Cassirer (et en ceci, il demeure obscurément fidèle aux analyses de Dilthey) accorde à la philosophie et à la réflexion une primauté qu'il ne remet pas en question : comme si la pensée d'une époque avait son lieu d'élection dans des formes redoublées, dans une théorie du monde plus que dans une science positive, dans l'esthétique plus que dans l'œuvre d'art, dans une philosophie plus que dans une institution. Sans doute faudra-t-il – ce sera notre tâche – nous libérer de ces limites qui rappellent encore fâcheusement les traditionnelles histoires des idées⁷⁸. »

C'est alors, en ce sens, donc dans le cadre d'une réaction et dans la recherche des possibilités de sortie de ce redoublement, qui fournit ses objets à l'histoire de la connaissance, que l'œuvre de Panofsky, qui a comme objet des liens inscrits dans la matérialité d'une forme, des fonctionnements réciproques entre éléments, peut avoir la valeur d'un signe.

Mais en même temps, de cette recension il faut aussi garder en mémoire l'incise (qui avait probablement comme cible les conceptions clés de la phénoménologie française) dans laquelle Foucault reconnaissait que si chaque institution d'un savoir est faite à travers l'acte violent d'un découpage d'éléments indissociables à l'origine, au-delà de ce geste impétueux on demeurerait dans le domaine du non-savoir. C'est à partir de ces deux lignes, de ces deux nécessités et de leur tension, qu'on pourrait interroger – dans le cadre des incursions foucauldienne dans le domaine de l'art plastique – les interactions entre les intelligibilités ouvertes par cette brève confrontation avec la méthode iconologique (à partir donc de ces deux déplacements auxquels elle donne lieu) et les exigences de l'analyse archéologique.

77. Dans son article *Comment inverser exactement Les Ménéines*, L. Vinciguerra, tout en montrant l'imperméabilité de la démarche de l'archéologie foucauldienne par rapport aux présupposés théoriques de la notion de forme symbolique, montre très clairement le rôle joué par l'étude de Panofsky et Cassirer dans les « inflexions » du « projet foucauldien » de la fin des années soixante. Dans sa lecture du compte rendu sur *La philosophie des Lumières*, il va plus loin que nous en soutenant que « Foucault propose une lecture du projet de Cassirer où il le rapproche sans le dire de sa propre démarche dans *Les mots et les choses*. » (L. Vinciguerra, *Comment inverser exactement Les Ménéines : Michel Foucault et la peinture à la fin des années 1960, des formes symboliques aux dispositifs*, op. cit.).

78. *Ibidem*.

TROISIÈME PARTIE

TRANSFORMATIONS PICTURALES ET IRRÉDUCTIBILITÉ CRITIQUE

Chapitre 5

Manet, entre archive et liens d'actualité

Le livre et le texte imprimé sont des machines à lire. L'œil en balaie les pages dans un va-et-vient bien réglé et la signification des mots ne dépend en rien de la forme des lettres. Au rebours, le manuscrit défie la lecture. Le regard le parcourt dans tous les sens et ne trouve devant soi qu'une surface couverte de signes plus ou moins désordonnés. En bref : le livre se lit, le manuscrit se regarde.

Luis Hay,

Images du manuscrit

5.1 « Le noir et la couleur »

Es gibt zwar nicht
Phänomenologie, wohl aber
phänomenologische Probleme.

L. Wittgenstein,

Remarques sur les couleurs

Pendant son séjour à Tunis, Foucault se consacrait à la préparation d'un livre sur la peinture de Manet qui aurait dû paraître sous le titre « Le noir et la couleur », mais qui est resté mystérieux jusqu'à nos jours. Son destin a donné lieu à différentes conjectures : Gilles Deleuze fait allusion à la destruction de ce manuscrit en plusieurs occasions¹ ; Hervé Guibert, dans son roman d'autofiction, rapporte un épisode lié à un manuscrit sur Manet en évoquant sa suppression² ; Daniel Defert de son côté assurait encore en 2001 qu'il ne restait du travail de Foucault sur Manet que la conférence de 1971. Le grand intérêt né autour de cet ouvrage inaccessible et le fourmillement d'hypothèses concernant son contenu avaient motivé Maryvonne Saison à commencer son intervention au congrès *Michel Foucault, un regard par l'incise* : « rien n'est plus fort que ce qui n'a pas vu le jour³ ».

1. « Qu'il y ait existé ou qu'il ait fait un manuscrit déjà très long sur Manet doit nous intéresser puisqu'on sera peut-être amené à se demander : qu'est-ce qu'il pouvait bien y avoir dans ce manuscrit ? Et, le fait est que, ce manuscrit, il semble bien que ce manuscrit ait été détruit, que Foucault ait détruit ce manuscrit à la fin de sa vie. » G. Deleuze, Foucault – *Les formations historiques, année universitaire 1985-1986*. Cours de Gilles Deleuze du 22 décembre 1985 – 1. Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University); URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=403;

« [...] n'est-ce pas un tout autre régime de lumière que décrivait le manuscrit détruit sur Manet [...] ? » G. Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 65;

« Gilles Deleuze rappelle le projet de Foucault d'écrire un livre sur Manet. Dans ce livre, Foucault aurait sans doute analysé plus que les lignes et les couleurs, le régime de lumière de Manet. Ce livre aurait appartenu à l'archive. Les entretiens auraient dégagé de l'archive nos lignes d'actualité. » *Compte rendu des discussions*, dans G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, dans *Michel Foucault philosophe*, Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Seuil, Paris 1989, p. 194.

2. « Je fus sans doute responsable de la destruction d'un manuscrit entier sur Manet, dont il avait un jour évoqué l'existence, et que je lui réclamais une autre fois, [...] C'est à la faveur de ma demande que Muzil, qui m'avait promis d'y donner suite positivement, prit la peine de rechercher ce manuscrit dans son fouillis, mit la main dessus, le relut, et l'anéantit le jour même. » H. Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, pp. 26-27.

3. M. Saison, *Introduction*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet*, traces écrites, Paris, Seuil, 2004.

La chronologie biographique rapporte que Foucault avait promis l'essai aux Éditions de Minuit en 1967⁴. Il n'avait d'abord pas donné suite à cette promesse, mais trois ans après, entre septembre et octobre 1970, Foucault travaillait encore sur un essai au sujet de Manet et les images. Il préparait en même temps une étude au sujet du *Marilyn Diptych* de Andy Warhol⁵. Entre 1967 et 1971 Foucault donne plusieurs conférences au sujet de Manet : à Milan en 1967 ; à la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo le 8 avril 1970⁶ ; à Florence en novembre 1970 et à Tokyo durant l'automne de la même année. En 1971 a lieu la conférence sur Manet au club Tahar Haddad. Toujours au sujet de Manet, en 2011, avec la parution du *Cahier Foucault* a en outre été publiée une série de fac-similés de notes manuscrites, lues par le philosophe lors d'une conférence sur le peintre, avec pour titre « Le noir et la surface »⁷. Dernier acte de cette histoire : en avril 1983, en visitant la rétrospective dédiée à Manet au Grand Palais, Foucault confiait à Roger Stephan et Françoise Cachin (commissaire de l'exposition) qu'il conservait un épais manuscrit sur Manet⁸.

Or, les manuscrits sur Manet (ou mieux, deux versions d'un manuscrit ayant pour titre *Autour de Manet* et un ensemble de chapitres de notes, toujours autographes, ayant pour sujet l'analyse particulière de certains tableaux et techniques picturales) font bien partie des acquisitions de la Bibliothèque nationale de France⁹.

4. Cf. *Chronologie*, D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange éd., M. Foucault, *Dits et écrits*, op. cit., p. 41. La biographie de D. Eribon reporte, par contre, le 15 juin 1966 comme date du contrat que Foucault a signé avec Jérôme Lindon pour les Éditions de Minuit. En outre, le titre du livre, selon Eribon, aurait dû être « Le noir et la surface ». Cf. D. Eribon, *Michel Foucault*, édition revue et enrichie, Flammarion, 2011, p. 298.

5. *Ibid.*, p. 49.

6. Le *Cahier Foucault* de Herne reporte que la conférence de Buffalo était consacrée au *Bar aux Folies Bergère* (P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros et J. Revel (éd.), *Foucault, Cahiers de L'Herne*, op. cit., p. 378). Dans les archives du philosophe déposées à la Bibliothèque nationale de France est conservée une copie du programme des conférences de la galerie : « Wednesday 8 – Lecture 8 :30 p.m. Auditorium – Eduard Manet by Michel Foucault, Collège de France » (Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, ch. 3).

7. *Le noir et la surface*, dans *Foucault, L'Herne*, op. cit., pp. 378-395. Le volume inclut aussi le fac-similé du tapuscrit de la préparation pour la participation à l'écriture d'un scénario pour la galerie Maeght sur la série des *Ménines* de Picasso (pp. 14-32).

8. Cf. *Chronologie*, M. Foucault, *Dits et écrits*, op. cit. p. 86.

9. La chemise « Manet », présente dans le fonds, contient 84 feuillets autographes : Fonds Michel Foucault, Boîte LIII.

5.2 Lire le manuscrit sur Manet : un double paradoxe

Plusieurs problématiques s'ouvrent vis-à-vis de ces écrits, chacune avec des caractères différents. D'abord, non sans une certaine hésitation, on voudrait se demander si l'on est bien devant le manuscrit dont on a rêvé pendant tellement d'années et dont l'éventuelle disparition s'était montrée tellement fructueuse, en donnant vie à des préfaces suspendues¹⁰, à d'ambitueuses reconstructions et à des hypothèses thématiques protégées par l'idée de sa définitive inaccessibilité. Mais aussi en acceptant de jouer aux « manuscritologues », en voulant donner un ordre, imposer à ces feuillets le régime de leur genèse rétablie, serait-il possible d'en donner une chronologie digne de foi ?

Sur la base des informations disponibles, ces nombreux feuillets pourraient être relatifs à la première tentative (c'est-à-dire au moment où Foucault promet l'étude aux Éditions de Minit, en 1967), mais ils pourraient aussi bien avoir été préparés en 1970 (lorsque, en suivant la chronologie desdits écrits, Foucault travaille sur une « étude sur Manet et les images »). On devrait, en outre, se demander si c'est bien à ces pages manuscrites que Foucault faisait allusion en visitant la rétrospective sur Manet au Grand Palais en 1983. De même : ces feuillets, sont-ils ce qui reste d'un dossier plus étoffé et dont le reste a été effectivement détruit ? Pour ajouter à la difficulté, le fait que ces pages abondent de corrections et remaniements témoigne d'un travail qui a été repris maintes fois.

Dans ce chapitre, à travers une analyse en filigrane des matériaux présentés, on donnera une réponse à certaines de ces interrogations, on en déplacera certaines autres, mais on verra aussi comment loin de résoudre le problème, nos hypothèses et conclusions ouvrent la voie à des analyses et interrogations ultérieures.

D'un point de vue méthodologique, il faudrait en outre prendre en compte la posture paradoxale qui est la nôtre lorsque nous faisons face à ce matériau. D'un côté, la fascination

10. Voir par exemple : T. Bolmain, *Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault, op cit.* : « Les pages qui suivent constituent une introduction possible à un ouvrage rédigé par Michel Foucault durant les années soixante, un livre consacré à l'œuvre d'Édouard Manet, intitulé "Le noir et la couleur", et qui est définitivement inaccessible. »

qu'on ressent devant cet écrit vient de son statut problématique, voire du non-statut qui caractérise cette étude. C'est en ce sens que Maryvonne Saison, en 2001, pouvait parler au sujet de l'étude sur Manet, de « mode d'existence du Livre mallarméen¹¹ » ou Rachida Triki le qualifier d'« essai impossible¹² ». La dimension inachevée du livre, c'est bien ce qu'on voudrait valoriser en tant que miroir du rapport complexe de l'archéologie avec l'élément de l'image : l'irréductibilité de l'image aux mots, qui de l'analyse de *Las Meninas* jusqu'à Magritte, est un élément de problématisation radical et en même temps d'instauration de l'archive audiovisuelle dont parle Deleuze à propos de l'archéologie foucauldienne. Mais d'un autre côté, pour faire l'analyse de ce texte, on est depuis le début forcé de faire de ces mots, de ces signes tracés sur ce papier subtil, un objet, de leur donner une unité, une organisation, de leur imposer donc cette organicité qu'ils n'ont pas requise. Ce paradoxe, caractéristique, en général, de la position du chercheur face à l'élément du manuscrit, pourrait être en quelque sorte retrouvé dans les mots de A. Grésillon et J.-L. Lebraye, visant à souligner comment le matériau des manuscrits remet en question l'« archétype de l'inconnaissable » théorisé par le linguiste Tzvetan Todorov, à savoir le principe selon lequel « nous ne connaissons jamais que des énonciations énoncées, c'est-à-dire un discours dont l'énonciation restera toujours à énoncer¹³.

« Ce qui est ainsi nommé “archétype de l'inconnaissable” apparaît soudain sous un jour différent, vrai et faux à la fois. Vrai parce que rien, même pas les manuscrits, ne saurait révéler le comment, le pourquoi, bref la véritable origine d'une écriture. Faux parce que l'“inconnaissable” perd son pouvoir absolu dès lors que le regard voyeuriste jeté sur le manuscrit retire une partie du voile et découvre subrepticement des bribes d'une énonciation *in statu nascendi*¹⁴. »

La deuxième problématique est liée à la question de l'interprétation. Le traitement des ma-

11. M. Saison, *Introduction*, dans M. Foucault, *La Peinture de Manet*, op. cit.

12. *Ibid.*, p. 57.

13. T. Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, dans *Langages*, 5^e année, n° 17, 1970, « L'énonciation », p. 3.

14. A. Grésillon et J.-L. Lebraye, *Avant-propos*, dans *Langages*, 17^e année, n° 69, 1983, *Manuscrits-Écriture, Production linguistique*, pp. 5-10.

manuscrits préparatoires et des notes de travail, dans le cas spécifique du fonds Michel Foucault, pose des difficultés particulières. Le traitement des manuscrits modernes prévoit d'habitude trois étapes : l'analyse de l'information matérielle des documents (qualité du papier, filigrane, traces, etc.); le déchiffrement et la transcription du matériau textuel, et enfin l'interprétation. C'est cette dernière étape qui, même si c'est la seule étape du travail qui fera partie de la présente étude, se révèle comme la plus problématique. Le refus d'une approche interprétative de type classique, celle d'une génétique des idées, est mis à dure épreuve par le matériau du fonds. Car si on veut faire circuler, accueillir et valoriser les contenus de ces textes autographes (en raison de leur nature de notes préparatoires pour un travail inachevé et dans l'impossibilité de se référer à une transcription diplomatique de ceux-ci), il faut passer par une mise en narration, par l'addition d'informations contextuelles, en bref, par la mise en place d'un appareil critique qui puisse restituer cette complexe cohérence des écrits sur la peinture dont les manuscrits témoignent (par leur position, le choix des éléments à analyser, etc.). Comment serait-il possible alors de réactiver l'encre sur le papier, de faire de ces mots tracés un élément axial de ce chapitre, de les mettre au centre, de les prolonger à travers leur mise en opposition ou en conformité avec d'autres prises de parole, sans chercher à les intégrer à une narration unitaire, les ordonner selon une progression, les aplatir dans une interprétation ?

Comme on vient de le dire, l'approche de notre enquête ne sera pas celle d'une génétique des idées qui montrerait comment certains concepts ou notions se sont formés ou développés, composant quelques-uns des instruments de ce qu'aujourd'hui on appelle communément la « boîte à outils » du philosophe. Les matériaux d'archive, se présentant comme une sorte de série d'instantanés de l'atelier de Foucault, se prêteraient de façon intuitive à un travail de ce type. Cependant, l'intérêt qui nous amène au traitement de ces écrits n'est pas lié à la volonté de reconstruire une évolution de la pensée du philosophe, perspective qui serait d'autant plus paradoxale vis-à-vis d'une recherche comme celle de Foucault. Loin de l'intention de reconstruire l'histoire souterraine des notions ou de retracer l'ensemble des in-

fluences ; loin de l'intention ou de l'ambition de retrouver les sources pour un « bon usage » des concepts et des notions mis en place par Foucault au sujet de l'art, ce qu'il nous intéresse de mettre en évidence est au contraire les moments de crise et de tension : Pourquoi certains concepts ou formulations sont, à partir d'un moment déterminé, refusés ? Pourquoi un certain type de méthodologie qui avait fonctionné jusqu'à un certain moment, est ensuite mis de côté en faveur d'un autre ?

En prenant comme point de départ le refus de l'approche génétique¹⁵, il s'agit de souligner, valoriser, voire d'intensifier les moments de crise et de tension. Donc non pas de voir comment les formulations trouvées dans les textes qui ont finalement fait partie de l'œuvre publiée de Foucault ont eu une histoire, mais plutôt de s'interroger sur ce qui a été exclu.

5.3 Un profane de bibliothèque : éléments de bibliographie du « livre impossible »¹⁶

Les recherches et les lectures faites par Foucault au sujet des techniques picturales, ainsi que des mouvements artistiques et des personnalités particulières de l'histoire de l'art, se révèlent être considérables. Dans les archives du philosophe, une enveloppe regroupe un groupe de feuillets de petite taille garnis de citations et d'annotations ainsi que de nombreuses listes bibliographiques. À l'exception des titres des dossiers¹⁷, les critères de sélection

15. Cf. B. Cerquiglini, « Vingt ans après », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012. URL : <http://genesis.revues.org/94>.

L'approche envisagée par notre étude renverserait, dans le spécifique, la notion clé d'*unité organique hétérogène* : « Unifié par la conscience de l'écrivain, le dossier génétique préparatoire est fait d'objets divers, de séquences d'écriture disparates, de liaisons souterraines fondatrices : de cette disposition il importe de faire apparaître le sens. » (*Ibid.*, p. 16.)

16. Le titre de ce paragraphe fait référence à l'essai de Foucault au sujet de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, (« La Bibliothèque fantastique », *Dits et écrits, op. cit.*, tome I, p. 892), dans celui-ci, Foucault retraçait l'iconologie mythologique à laquelle le travail de Flaubert faisait systématiquement référence, en qualifiant l'écrivain de « fantastique de bibliothèque » ; le mot « profane » est emprunté à l'ouverture de la conférence sur Manet de 1971 : « c'est donc en tant que profane que je vous parlerai de Manet » (M. Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*, p. 21).

17. On se réfère ici aux notes de la chemise n° 8, Boîte LIII. Elle est divisée en plusieurs dossiers : 1- L'imitable et la littérature ; 2- L'Impressionnisme ; 3- Manet : Tableaux ; 4- Courbet ; 5- Th. Couture ; 6- Ch. Blanc ; 7- Manet galeries ; 7- couleurs ; 8- peintres : Ingres ; 9- peinture (technique) ; 10- peinture.

tion des ouvrages consultés ne sont pas évidents : il s'agit d'un matériau hétérogène comprenant des discours d'origines diverses et appartenant à des registres fort différents. Cette petite archive au sujet de la peinture semble cependant s'être formée selon des couches historiques. Le premier dossier rapporte plusieurs extraits de l'œuvre la plus connue de Quatremère de Quincy¹⁸, Académicien du XIX^e siècle, qui voulait, avec son traité sur l'imitation, régénérer l'idéal en peinture. Un autre dossier est dédié entièrement à Charles Blanc et à sa *Grammaire des arts du dessin*¹⁹. L'auteur, premier titulaire d'une chaire d'esthétique au Collège de France, avait conçu une discipline esthétique en tant que « science appliquée, capable de soutenir la pratique artistique²⁰ ». Enfin d'autres dossiers sont dédiés respectivement à Ingres, Courbet et Couture²¹. Mais l'enveloppe compte aussi des dossiers sur les techniques picturales, sur la formation des couleurs, sur la théorie du paysage et sur la perspective. Ces notes contiennent une vaste gamme de titres de traités et manuels des XIX^e et XX^e siècles²². Parmi ces notes de lecture sont présents plusieurs dossiers concernant en particulier Manet et l'impressionnisme²³. Dans ceux-ci certains noms d'auteurs reviennent avec insistance. Loin de l'intention de retracer la lecture telle qu'elle aurait pu être faite par Foucault et sans faire une liste exhaustive des titres ; un aperçu d'un extrait de ces matériaux de travail pourra nous suggérer le profil du projet « originaire » de Foucault. Le contenu des listes bibliographiques présentes dans ces feuillets révèle un travail de recherche qui suit l'ordre d'une historicisation serrée ayant pour objet les traités, les critiques, les recettes et les enseignements, en

18. A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, (imp.) G. de Didot, Paris, 1823 : URL Gallica : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-71759&M=notice>

19. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Éditeur J. Renouard, 1867, URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z>.

20. E. Thibault, *La géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2010, p. 26.

21. Manet entre à l'atelier de Thomas Couture en septembre 1850, il le quittera en 1856. Les notes présentes dans le fonds se réfèrent à son ouvrage *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61839p>, ainsi qu'à des essais critiques sur le peintre. L'intérêt porté par Foucault aux périodes de formation de Manet dans l'atelier de Couture est démontré par les indications à ce sujet, présentes dans les pages en fac-similé publiées dans *Les cahiers de L'Herne* (cf. *Foucault, L'Herne* n° 95, op. cit. pp. 378-395). En outre il semble que la partie du manuscrit qui a été effectivement détruite était consacrée à cette thématique.

22. Les listes bibliographiques sont nombreuses surtout dans les derniers dossiers : n°s 7 ; 8 ; 9 et 10.

23. Dossiers : 2 : l'impressionnisme ; 3 : Manet-tableaux ; 7 : Manet-galleries.

bref : la masse discursive constituant le versant archéologique de la pratique picturale de la modernité. À partir de cette conformation de l'archive on peut reconduire ces matériaux à un projet d'analyse des discours voué à la reconstruction des conditions d'apparition de la peinture de Manet et de ses contemporains. L'étude visée par ces recherches, comme Deleuze l'avait supposé²⁴, aurait analysé de façon privilégiée les rapports entre ces éléments discursifs et les aspects les plus techniques de la pratique picturale en mettant au premier plan la question de la lumière, mais aussi (au moins dans l'ébauche initiale) la formation des couleurs. L'intérêt de Foucault, comme en témoignent les notes relatives, en particulier, à l'impressionnisme, semble en effet s'être cristallisé autour de la question de la formation des couleurs. Les références bibliographiques à ce sujet vont de l'ouvrage déjà mentionné de Blanc, aux écrits d'Edmond Duranty et jusqu'aux néo-impressionnistes. Cette branche de la recherche, loin de voir la couleur pure en tant qu'élément ou résultat du culte du colorisme²⁵, aurait fait fonctionner la question de la formation de la couleur (parmi les autres segments archéologiques que l'on peut envisager : l'aménagement de l'espace ; le traitement de la lumière ; les volumes ; la ligne où les contours) en tant qu'élément d'interrogation de ce qu'on pourrait appeler le « dispositif sensible et discursif » de la « forme peinture²⁶ ». En ce sens, on verra comment l'analyse indiquera la modernité comme émergence d'une ré-interrogation radicale de la notion même d'image, au moment où (comme Foucault l'étudiait dans le cadre de ses cours sur « Peinture et géométrie ») face à une « civilisation de la représentation visuelle », on détecte l'irruption d'une pratique picturale qui est introduction ou bien fabrication du visible selon la simplification optique de « l'école des yeux²⁷ ». Mais procédons par ordre...

24. Cf. G. Deleuze « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », Actes du colloque « Michel Foucault Philosophe », *op. cit.*

25. Pour la notion de « colorisme » dans la peinture moderne en France, voir la préface de J. Lichtenstein de *L'esthétique* d'Eugène Véron (E. Véron, *L'esthétique* (1878), Vrin, 2007), ainsi que le chapitre 4 du traité : « La peinture » (*ibid.*, pp. 251-322).

26. Pour cette notion de « forme peinture », cf. P. Francastel, *Ceuvres, vol. I, Peinture et société*, Denoël, Paris, 1977. Pour la notion de « dispositif sensible et discursif », voir l'usage fait par E. Alliez, dans *L'œil cerveau, Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Vrin, 2007.

27. M. Montifaud (de), « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1874.

5.4 Fragments d'archive de la peinture moderne

Dans la première partie du XIX^e siècle, Quatremère de Quincy posait au centre de sa théorie de l'imitation la notion d'image : l'image était donnée comme la « notion fondamentale de cette espèce de ressemblance qui est produite par les Beaux-arts ». Selon cette théorie, si l'image est une apparence de l'objet représenté, la ressemblance qui appartient à l'image ne sera que l'apparence d'une ressemblance. La répétition par image se définissait par opposition au principe de la similitude : *l'identique*²⁸. La nature et les arts mécaniques reproduisaient ou imitaient respectivement par l'identité. Les beaux-arts devaient se méfier des procédés qui auraient pu les rapprocher de l'identité, sous peine de perdre leur valeur d'image. *De l'imitation*, en se référant à l'identique, c'est-à-dire au « même » comme principe simple à partir duquel s'étend la connaissance, pourrait sans doute être vu (au niveau archéologique) comme le dernier traité classique. Il participe au système de l'Idéologie dans le domaine des beaux-arts sans vouloir pourtant en parcourir toute l'étendue. Au contraire de *Allgemeine Theorie*²⁹, *De l'imitation* ne procède pas du général au particulier mais place l'analyse dans un seul art, celui de l'imitation : « Ce n'est pas quelque chose de fort simple que la théorie entière d'un seul art³⁰ ». Le traité pourrait être vu comme une spécification interne à la représentation revendiquant les privilèges des arts de l'imitation. Les arts particuliers appartenant à l'art de l'imitation y sont classés comme relatifs à l'ordre moral ou physique sur la base de leurs modèles, de leurs instruments ou de leurs organes corrélatifs. À une séparation rigide des domaines de chaque art correspond un principe unificateur qui est un principe naturel et moral. Mais dans cet art de l'imitation, ou mieux, en dehors de lui, une division et une double atomisation sont en train de s'opérer entre une littérature et une peinture³¹. C'est cette division que *De l'imitation* s'empresse précisément de récupérer à

28. Cf. A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, op. cit., p. 22.

29. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1792.

30. A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, op. cit., p. vij.

31. Cf. M. Foucault, chap. *Idéologie et critique*, dans *Les mots et les choses*, pp. 249-256.

travers une normativité, une loi des beaux-arts : l'image. En même temps, le traité doit réabsorber la sortie de la représentation hors d'elle-même opérée par la métaphysique kantienne qui interroge désormais la représentation dans la direction de ses conditions générales de possibilité. Dans le traité, en référence à Kant on pouvait lire :

« Quelques métaphysiciens, pour embrasser la théorie entière de l'imitation dans les beaux-arts, ont tenté d'en ramener toutes les notions à un principe général, mais si élevé, mais placé dans une région si peu accessible à la compréhension du plus grand nombre, que ceux même qui croient y atteindre, n'y saisissent qu'une sorte de point de concentration, où le tout absorbe ses parties³². »

Face à l'ordre moral et naturel de l'imitation, vers la moitié du XIX^e siècle (moins de cinquante ans après le traité Quatremère de Quincy), *La Grammaire des arts du dessin*³³ parlera déjà le langage de l'histoire. Selon la logique de ces fragments d'archive, *La Grammaire* fonctionnerait – au niveau archéologique – comme l'événement qui marque la naissance corrélative, en France, de l'esthétique et de l'histoire de l'art³⁴. *La Grammaire des arts du dessin* n'a plus de rapport avec l'imitation, mais avec la peinture, la sculpture et l'architecture en tant qu'activités humaines. Son domaine est le beau comme science de l'homme par l'homme.

« C'est depuis que l'homme occupe la terre avec les animaux, ses satellites, que le beau y est apparu, et c'est à l'humanité que le beau appartient ; le sublime est resté à l'univers. L'ordre et la proportion, qui sont des éléments essentiels de la beauté, ne se montrent, en effet que dans les êtres vivants, je veux dire dans les animaux et dans l'homme. Le reste du monde nous offre le spectacle d'un désordre sublime³⁵. »

32. A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, op. cit., p. vj.

33. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, op. cit.

34. Cf. *Histoire des peintres de toutes les écoles*, par M. Charles Blanc et al., Renouard, Paris, 1883-1884. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851375b>

35. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, op. cit., p. 8.

Dans *Les mots et les choses*, Juliette était la dernière des narrations classiques, la critique kantienne ouvrait à la modernité. Vers la fin du volume de *L'archéologie des sciences humaines*, l'analyse indépendante des structures grammaticales, fait émerger, au XIX^e siècle, le langage comme refermé sur lui-même : « Le langage était une connaissance et la connaissance était de plein droit un discours³⁶. » Face à l'émergence de ce nivellement du langage (devenu objet auquel on applique les méthodes de la connaissance) l'archéologie indique trois compensations : le rêve positiviste d'un langage-tableau scientifique qui parle « au ras de ce qu'on sait » et ses figures opposées et corrélatives ; la philologie comme étude du langage et critique ; l'apparition de la littérature. La littérature naissait alors de manière inattendue, comme contestation de la philologie dont elle était pourtant la figure jumelle. Au XIX^e siècle, la littérature dans son autonomie, reconstituait hors de lui-même ce langage qui se trouvait déjà entièrement traversé par le savoir et faisait émerger son caractère énigmatique. En ramenant le langage aux pouvoirs du parler, elle rencontrait « l'être sauvage et impérieux des mots ».

Comme on l'a vu, à l'instar de la littérature qui prend son autonomie à partir de la scission de la représentation propre aux beaux-arts, la peinture fait elle aussi surface et acquiert sa propre autonomie. Elle se trouvera dès sa naissance dans un rapport de contestation face à un savoir esthétique, base de l'enseignement des techniques picturales, de l'histoire et de la critique de l'art. Ce savoir traversera toute l'épaisseur des tableaux, à travers la composition, la perspective, le clair-obscur et l'harmonie de la coloration, comme autant de parties soumises au principe du dessin. Si la peinture découvre elle aussi une puissance irréductible, face à ce savoir, ce sera dans l'élément le moins docile à la conceptualisation : les couleurs³⁷.

Pourrait-on alors prolonger le parallèle et dire que dans ce jeu de correspondances, la peinture de Delacroix que la *Grammaire* cherche à réabsorber sans y parvenir, serait à placer comme figure miroir et contestataire de l'esthétique ? Comme la première peinture moderne ?

On ne croit pas pouvoir conduire plus loin ce jeu très précaire auquel on se prête, à tra-

36. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 309.

37. Cf. J. Liechtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

vers ce parallèle avec la fonction de la littérature dans le deuxième livre de *L'archéologie des sciences humaines*, à la recherche du socle inexistant (et comme on va le voir bientôt, paradoxal) de l'archéologie de la peinture. Les recherches à faire, avant de pouvoir se prononcer sur ces questions, devraient parcourir les « cent aiguilles sur cent cadrans » dont parlait Merleau-Ponty³⁸. Mais ce que l'on peut dire est que pour l'archéologie, au moins jusqu'à un certain moment, on aurait pu ordonner ces cadrans en séries, les parcourir historiquement, montrer leurs sautes et leurs césures. Montrer aussi qu'ils n'auraient pas déployé la trame ininterrompue (à partir de Lascaux) de la recherche et du vécu. Ces séries auraient plutôt instauré toute une série de ruptures. La rupture de la modernité, celle qui nous appartient, aurait été placée entre l'image comme principe régulateur et l'émergence jumelle du visible psychophysique et de la peinture.

Il nous semble important de souligner que le statut paradoxal de cette archéologie – l'enjeu de sa mise en échec – ne relève pas d'une question de manque de correspondance entre les époques historiques. Il ne s'agit pas de dire, qu'étant donné que les arts plastiques sont représentatifs jusqu'à l'abstraction, les périodisations archéologiques ne sont pas valables, la représentation étant le principe épistémique du seul âge classique³⁹. Car les périodisations archéologiques sont indiquées grâce au repère des régularités discursives afférentes à une certaine formation. Les rapports entre les formations différentes ne sont pas faits sur la base d'une quelconque cohérence historique qui se voudrait comme purement extra-discursive, mais en termes de corrélations. À cet égard, *L'archéologie du savoir* s'efforçait de préciser comment les trois grands âges épistémiques dont parlait *Les mots et les choses* n'étaient que le corrélat, à valeur heuristique, des relations différentes repérées entre les systèmes des sa-

38. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, dans *Signes*, op. cit.

39. Cf. T. Bolmain, « Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault », art. cit., p. 13 : « Ce qu'il faut alors bien voir, c'est que la destitution de la représentation comme principe structurant de la pratique picturale ne recoupe pas, chronologiquement, la dissipation de la représentation en tant que socle du savoir : le tournant n'a plus lieu entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, mais au début du XX^e siècle. [...] c'est dans le texte qu'il consacre à Magritte que Foucault pointe les deux principes qui organisèrent, jusqu'au XX^e siècle, l'activité picturale en tant que celle-ci se fonde sur le dispositif représentationnel ; c'est dans cet article qu'il rend compte des étapes de sa dissolution ; c'est enfin là qu'il élabore le plus précisément une archéologie de l'art pictural. »

voirs locaux. Ces savoirs, au niveau de leur configuration singulière, relevaient, déjà dans *Les Mots et les choses*, des temporalisations différentes.

Mais alors, la peinture de Manet ne serait-elle pas représentationnelle ?

Dans le sens de l'archéologie, on a l'impression que Delacroix n'est déjà plus intégralement représentationnel. La peinture de Delacroix, « révolte romantique » face aux cérémonies de l'académisme, serait en train de mesurer la tension entre un art de l'*imitation* qui appuie sa représentation sur la représentation en tant que principe régulateur du savoir (dont le dessin avait lui-même été l'exemple⁴⁰) et une *peinture* qui rompt avec les valeurs classiques de circulation des tableaux. Rupture par le scandale (ex. : les sujets de Courbet) ; rupture par une peinture qui devient de plus en plus pratique expérimentale sur les propriétés du visible (jusqu'à l'impressionnisme) ; rupture d'une peinture qui dans sa « pointe plus fine⁴¹ » n'est qu'« aspect » : « fait d'onguents et des couleurs⁴² ».

Dans le cadre des recherches de Foucault, il n'est pas passé inaperçu que la peinture de Delacroix était contemporaine des théorisations du contraste chromatique. Les connaissances empiriques au sujet des couleurs introduisaient les « réalités psychiques » de l'acte de la vision. Ces événements se trouveront mis en relation par la *Grammaire du dessin* qui présente l'œuvre de Delacroix comme celle d'un des plus grands coloristes. L'un des sujets du traité est en effet le traitement conceptuel de la couleur selon les lois scientifiques du contraste chromatique. Mais l'importance de la couleur dans la *Grammaire* reste marginale. La couleur est subordonnée au dessin comme principe général ; norme d'une peinture qui est désormais interprétation. L'art passe de l'imitation fictive à l'interprétation⁴³. De cette

40. Cf. Voir l'analyse de la *Grammaire de Port-Royal* dans *Les mots et les choses* : « Il est caractéristique que l'exemple premier d'un signe que donne la *Logique de Port-Royal*, ce ne soit ni le mot, ni le cri, ni le symbole, mais la représentation spatiale et graphique, – le dessin : carte ou tableau. C'est qu'en effet le tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation. » (*Les mots et les choses*, op. cit., p. 79.)

41. Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 313.

42. Cf. S. Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet. » Renaissance artistique et littéraire (12 avril 1874), dans S. Mallarmé, *Ceuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1998 et tome II, 2003, pp. 695-700.

43. « L'art n'est pas seulement l'imitation, mais l'interprétation de la nature, [...] sa plus grande mission est de manifester le beau, dont la nature contient les germes, en débrouillant ce qui est confus, en simplifiant ce qui est compliqué, en éclairant ce qui est obscur. » (*Ibid.*, p. 65.)

interprétation la *Grammaire* trace les limites de validité et les lois d'exclusion. L'esthétique de la *Grammaire* doit contenir et diriger une peinture qui rencontre le « pouvoir sauvage » des couleurs. Au début de la section V du traité : « Du dessin et de la couleur », on pouvait lire :

« Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin. Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire, mais le dessin est tellement nécessaire à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les arts du dessin⁴⁴. »

En passant, on pourra noter que ces mêmes observations de « scientificité » dans le rapport de la peinture à la couleur, grâce auxquelles Blanc sauvait la peinture de Delacroix, motiveront, au contraire, sa condamnation par la génération de Gauguin qui n'y verra qu'un alibi réaliste « loi physique et imitation de la nature » :

« Ils ont dessiné avec des couleurs. Et Delacroix croyait combattre pour la couleur, tandis qu'au contraire il travaillait pour la victoire du dessin⁴⁵. »

Ce sont *Les femmes d'Alger* (1834), avec sa mise au point du *flochetage* delacrucien⁴⁶, qui se trouvera lié, d'après la *Grammaire du dessin*, aux considérations sur les principes du contraste chromatique⁴⁷. L'usage savant ou scientifique des tons concerne donc cette scène qui « nomme à sa manière ce nouveau continent, celui d'être femme et celui d'être algérienne, celui d'être deux fois autre, sans faire mieux toutefois que l'indiquer sur la carte d'un territoire déjà

44. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, op. cit.*, p. 21. Blanc reprochait même à Delacroix de s'être sacrifié excessivement au bénéfice de la couleur et si ce n'était pas par ce fond de scientificité que Blanc lui attribuait, Delacroix n'aurait pas pu esquiver le discrédit dans lequel Blanc plaçait la couleur : « [...] il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève. » (*Ibid.*, p. 22.)

45. P. Gauguin, *Oviri : écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974, p. 171.

46. « Au lieu de poser la couleur juste à sa place, brillante et pure, il entrelace les teintes, les rompt et, assimilant le pinceau à une navette, cherche à former un tissu dont les fils multicolores se croisent et s'interrompent à chaque instant. Delacroix appelait ce genre d'opération flochetage. » (É. Moreau-Néolaton, *Delacroix, raconté par lui-même : étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc.*, volume 1, H. Laurens, 1916, p. 182).

47. Cf. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, op. cit.*, p. 569; voir aussi : P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, op. cit.*, p. 37.

connu⁴⁸ ». Pour remarquer une ouverture plus audacieuse, une composition de l'espace troublée par cet « ailleurs⁴⁹ », il faudra attendre la version du tableau de 1849 : *Femmes d'Alger dans leur intérieur*. Mais déjà, l'obtention dans la toile de ce « troisième ton indéfinissable », résultant de la composition des couleurs complémentaires, nous indique le rapport différentiel entre les couleurs que la peinture de Delacroix oppose à l'unité de composition davidienne.

« L'espace transitionnel du tableau ne recule plus devant le *discord*, il affirme et recherche la disparité par l'usage du pli dans les étoffes qui en ventilent les désaccords, ou plus généralement par la technique de la modulation qui confec-tionne une unité apparente, une unité vivante, fragmentaire⁵⁰. »

À partir du réseau dessiné par l'archive de la peinture moderne, la peinture impressionniste fonctionnerait – selon la logique de ces notes – comme une pratique picturale qui, en rompant avec la division des genres sous lesquels, à la même époque, les tableaux pouvaient circuler, se montrait et se cherchait comme pure visibilité dans l'acte de se ressaisir, d'interroger, dans sa naissance d'activité picturale, son essence. *La nouvelle peinture* est l'une des premières études écrite en faveur du mouvement artistique des impressionnistes⁵¹. La brochure contient certainement la première description technique des procédés liés à la formation des couleurs. Résultat du « nettoyage de la palette » dont Manet figurait souvent comme l'initiateur. L'écrit présentait de façon détaillée les procédures de composition du coloris du groupe de peintres, indiquées comme une découverte sans précédent :

« Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte, dont l'origine ne

48. P. Vauday, *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX^e siècle – Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, Seuil, 2006, p. 26.

49. « L'espace trahit l'intrusion d'un regard étranger troublé par ce qu'il voit et qui accepte de composer avec une autre perspective que la sienne. » (*Ibid.*, p. 46.)

50. E. Alliez, *L'œil-cerveau, op. cit.*, p. 114.

51. L. Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (1876, Paris, E. Dentu), reproduit par Éditions du Boucher, Paris, 2002. URL : http://www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf. Les annotations de Foucault au sujet des ouvrages de Duranty sont précédées du titre « La représentation de la lumière chez les impressionnistes »/« La représentation de la lumière avant les impressionnistes ». L'écrit de Duranty était paru à l'occasion de la deuxième exposition de la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs (dite rétrospectivement Exposition des impressionnistes) » qui eut lieu chez Durand-Ruel en 1867.

peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du dix-huitième siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière⁵². »

La caractéristique de la technique picturale du groupe résiderait donc dans les solutions que celui-ci avait données au sujet de la coloration qui est, dans le vocabulaire de *La nouvelle peinture*, un « jeu fin et souple » engageant l'action des tons entre eux et qui se présente désormais comme effet, ne résultant que de l'acte d'observation. À cela ils auraient ajouté la recherche de l'apport de la lumière sur les tons, qui, bien que fruit de leurs « pures intuitions », était fort cohérente avec le savoir établi par les analyses courantes sur la lumière réalisées par les physiciens.

« D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de la lumière⁵³. »

La nouvelle peinture expliquait aussi les conditions auxquelles était soumise la représentation de la lumière dans la peinture qui précédait les impressionnistes, en soulignant les « erreurs » que l'académisme reproduisait dans ses enseignements. Le traitement de la lumière, tel qu'il était enseigné par l'École des Beaux-Arts est qualifié comme résultat de l'ignorance des « faits

52. *Ibid.*, pp. 16-17.

53. *Ibidem*.

de la lumière », dérivé du manque d'exercice à l'observation, instaurée par ces institutions : « puisqu'on n'y peint que d'après le vieux tableau et qu'on s'y est débarrassé de la nature⁵⁴ ». Entre les lois de l'imitation, obligeant au clair-obscur, et la pratique impressionniste de traitement des couleurs, voire l'émergence d'une peinture « investissant le phénomène même de la vision⁵⁵ », le combat avait désormais ses gagnants ; il pouvait se définir clairement :

« Le plein air, la lumière diffuse, le vrai soleil prennent aujourd'hui dans la peinture une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue, et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir... À l'heure qu'il est, la peinture n'est jamais assez claire, assez nette, assez formelle, assez crue. Ce que l'esprit imaginait est tenu pour artifice, et tout artifice, je veux dire toute convention, est proscrit d'un art qui ne devrait être qu'une convention⁵⁶. »

Or, cette technique de décomposition des couleurs et de leur recombinaison pour l'effet optique général, quasi hallucinatoire, provoqué par leur juxtaposition sur la toile (que les impressionnistes reconnaissaient comme le phénomène naturel de la lumière) était théorisée à la même époque dans deux traités : celui de Hermann von Helmholtz, et celui d'Eugène Chevreul.

54. *Ibid.*, p. 18.

55. Cf. G. Roque, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009.

56. E. Fromentin cité par L. Duranty (L. Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, *op. cit.*, p. 4). L'écrit de Duranty était paru à l'occasion de la deuxième exposition de la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs – dite rétrospectivement Exposition des impressionnistes – qui eut lieu chez Durand-Ruel » en 1867. Dans celui-ci, l'écrivain commentait l'article du peintre Eugène Fromentin publié dans la *Revue des Deux Mondes* qui présentait les nouvelles tendances et pratiques picturales en tant que « réalisme » en l'opposant à la peinture « historique ».

FIGURE 5.1 – Schéma du cercle chromatique de Chevreul, dans H. Platte : *Les impressionnistes*, B. Arthaud, Paris, 1962, p. 185.

Le cercle chromatique de Chevreul était un spectre continu ayant la forme d'un disque⁵⁷.

57. D'ultérieures annotations relatives à la technique de formation des couleurs des impressionnistes, avec un diagramme de la main de Foucault, reproduisant le « cercle chromatique » de Chevreul, sont présentes dans ce même dossier. Elles font référence à l'ouvrage de H. Platte : *Les impressionnistes*, B. Arthaud, Paris, 1962. Dans les dernières pages du petit volume illustré à vocation vulgarisatrice, on trouve le schéma ci-dessous, que Foucault semble avoir recopié dans ses notes. Grâce aux expérimentations de chimie appliquée qu'il avait été appelé à faire par la Manufacture des Gobelins au sujet de la stabilité de certaines teintures, Chevreul avait trouvé que certains faits, regardant en particulier la vigueur des noirs utilisés pour

Dans celui-ci, à côté des trois teintes fondamentales : rouge, jaune et bleu, on trouve les couleurs formées par les deux teintes voisines (rouge + jaune = orangé; jaune + bleu = vert; bleu + rouge = violet). Les couleurs qui se trouvent diamétralement opposées dans le disque forment des contrastes chromatiques. Les couleurs majeures et complémentaires qui se trouvent dans cette position sont les trois contrastes complémentaires (rouge/vert; jaune/violet; bleu/orangé). Selon la définition du contraste simultané :

« Si l'on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contiguës par un de leurs bords, l'œil percevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l'intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées⁵⁸. »

La loi de Chevreul affirme qu'il peut y avoir à la fois contraste de couleur et contraste de ton ; selon cette loi :

« Dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possible, quant à leur composition optique et quant à la hauteur de leur ton⁵⁹. »

« Or, deux couleurs juxtaposées différencieront le plus possible quand la complémentaire de l'une s'ajoutera à l'autre, et réciproquement. D'où le fait que le contraste le plus grand est obtenu lorsque les couleurs juxtaposées sont complémentaires⁶⁰. »

Avec la théorie des contrastes des couleurs et les théorisations contemporaines de celle-ci, on assiste donc, dans la première moitié du XIX^e siècle à l'émergence de l'observation comme

faire des ombres dans les draperies bleues et violettes, ne pouvaient pas être expliqués à partir de la couleur locale, mais étaient inhérents au phénomène du contraste des couleurs. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* Atlas / par M. E. Chevreul, Pitois-Levrault (Paris), 1839, URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8619657g/f16.item.r=Chevreul,%20Eug%C3%A8ne>.

58. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs...*, op. cit., p. 5.

59. *Ibid.*, p. 11.

60. G. Roque, « La couleur réfléchie », *Études françaises*, vol. 24, n° 2, 1988, p. 58. La citation est une synthèse du chapitre II du traité.

champ d'analyse : moyen et objet d'étude⁶¹. Le visible, qui à l'âge classique se donnait « dans la richesse un peu confuse de la représentation [...] pour être reconnu par tous et recevoir ainsi un nom⁶² » acquiert sa propre profondeur et se détache de l'objet physique pour devenir observation. À la différence du système newtonien, qui visait à donner de la couleur, de chaque couleur, une définition par ses propriétés physiques, Chevreul s'appuie sur la classification des couleurs par couples de complémentaires.

« La définition newtonienne de la lumière revenait en somme à produire du discontinu (les sept couleurs) en divisant le spectre – division toujours arbitraire, puisque Newton avait proposé la sienne par analogie avec les sept notes de musique. Or, ce qu'apporte Chevreul, c'est une loi rendant compte des interférences entre couleurs contiguës⁶³. »

L'opération de l'optique psychologique, à partir de la loi des complémentaires, est donc de placer le phénomène des couleurs à l'intérieur de l'acte d'observation, c'est-à-dire non plus à partir des propriétés physiques propres de la lumière, ni des « modifications de l'âme⁶⁴ »,

61. On est ici, de toute évidence, très proche des thématiques des études de J. Crary (cf. J. Crary, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994). Ce qui n'est pas très surprenant si l'on considère que, dans son étude, Crary reprend les arguments de *Les mots et les choses* et une méthode d'analyse archéologique/généalogique. Dans *L'Art de l'observateur*, la théorie des couleurs de Goethe, dans la lecture qu'en fait Schopenhauer, est introduite comme événement discursif marquant le seuil de la modernité. Selon cette étude au sujet la construction historique de la vision, au XIX^e siècle l'optique psychologique supplante la chambre noire comme figure épistémique du savoir sur la vision. (Au sujet de la préférence que Foucault aurait pu accorder à l'étude de Chevreul, cf. : J. Le Rider, « La non-réception française de la "Théorie des couleurs" de Goethe », *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2000, mis en ligne le 21 septembre 2011, URL : <http://rgi.revues.org/781>). J. Crary fait sans doute cas de la portée heuristique des indications foucauldienne au sujet de Manet (voir l'analyse de *Le Balcon* qui ouvre *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001). Son étude sur l'émergence de l'observateur montre pourtant les rapports entre le discours optique et les pratiques picturales en termes qui sont substantiellement d'articulation ou de cohérence. Au cœur de l'entreprise de Foucault sur Manet il y a, par contre, l'ambition de montrer l'irréductibilité des opérations de la peinture de Manet face à la peinture impressionniste ainsi que sa fonction de mise à l'épreuve de la vision. L'étude des rapports entre les formations discursives de l'optique et les pratiques picturales d'une certaine époque, au niveau archéologique, aurait défini plusieurs niveaux d'analyse en termes de changements. L'enjeu d'une telle analyse aurait été celui de donner une dimension historique à une irréductibilité énigmatique : l'irréductibilité contestataire du geste pictural comme désubjectivation.

62. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 146.

63. G. Roque, *La couleur réfléchie*, op. cit., p. 60.

64. « Le mot couleur, à proprement parler, peut être envisagé de quatre manières différentes ; ou en tant qu'il désigne une disposition & affection particulière de la lumière, c'est-à-dire des corpuscules qui la constituent ; ou en tant qu'il désigne une disposition particulière des corps physiques, à nous affecter de telle ou telle espèce de lumière ; ou en tant qu'il désigne l'ébranlement produit dans l'organe par tels ou tels corpuscules lumineux ; ou

mais dans une relation qui relativise le phénomène de la vision. L'observation, repliée sur elle-même, découvre son instabilité : « relativité des couleurs face à celles qui leur sont contiguës, et vis-à-vis de l'observateur⁶⁵ ».

« Chevreul se fait de l'objet coloré, mais aussi bien de l'objet tout court, une conception suffisamment souple pour tenir compte des nuances, des modifications, bref, de l'instabilité qui en constitue en quelque sorte l'état permanent, dès qu'une couleur se trouve juxtaposée à une autre, ce qui est de loin le cas le plus fréquent. C'est ici qu'objet et méthode interfèrent de manière dynamique : la prise en compte d'un objet – la couleur, en l'occurrence – par la mise en œuvre d'une nouvelle méthode concourt à instituer cet objet en instrument de réflexion⁶⁶. »

La théorie du contraste chromatique sera présentée comme le principe de base de la théorie picturale par le néo-impersonnisme. En suivant le dessin des fragments de cette archive de la peinture moderne, à l'intérieur de cette série-couleur, le néo-impersonnisme aurait peut-être pu apparaître comme la peinture à la recherche de son principe ne montrant que sa forme. Par son détachement non seulement du sujet mais de la « nature » ; par l'atomisation de la couleur qui fonctionne « non plus comme moyen mais comme but », le néo-impersonnisme introduit le tableau comme « arrangement », ouvrant aux mouvements artistiques du XX^e siècle : Les Cubistes, Kandinsky, Paul Klee, Matisse. En 1894, Signac note dans son *Journal* :

« Il y a quelques années, je m'efforçais aussi de prouver aux autres, par des

en tant enfin qu'il marque la sensation particulière qui est la suite de cet ébranlement. C'est dans ce dernier sens que le mot couleur se prend ordinairement ; & il est très évident que le mot couleur pris en ce sens, ne désigne aucune propriété du corps, mais seulement une modification de notre âme ; que la blancheur, par exemple, la rougeur, &c. n'existent que dans nous, & nullement dans les corps auxquels nous les rapportons néanmoins par une habitude prise dès notre enfance : c'est une chose très singulière & digne de l'attention des Métaphysiciens, que ce penchant que nous avons à rapporter à une substance matérielle & divisible ce qui appartient réellement à une substance spirituelle & simple ; & rien n'est peut-être plus extraordinaire dans les opérations de notre âme, que de la voir transporter hors d'elle-même & étendre pour ainsi dire ses sensations sur une substance à laquelle elles ne peuvent appartenir. » (D'Alembert, Diderot, Landois, Goussier, Mallet, Eidous, *L'Encyclopédie*, 1^{re} éd. 1751 (tome 4, pp. 327-334).

65. G. Roque, *La couleur réfléchie*, op. cit., p. 64.

66. *Ibidem*.

expériences scientifiques, que ces bleus, ces jaunes, ces verts, se trouvaient dans la nature. Maintenant je me contente de dire : je peins ainsi parce que c'est la technique qui me semble la plus apte à donner le résultat le plus harmonieux, le plus lumineux, et le plus coloré⁶⁷... »

Son « manifeste⁶⁸ » systématisait et portait à ses plus extrêmes conséquences la technique coloriste sous le nom de « mélange optique⁶⁹ ». Dans ce compendium sont présentées de manière nette et dogmatique les lois qui guidaient les techniques des néo-impressionnistes, au centre desquelles on trouve « la division » : emploi rigoureux de pigments « uniquement purs », destiné à l'obtention du maximum de couleurs et de lumière. Le titre : *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, porte en couverture son épistémologisation. Il présente sa théorie picturale comme déduction historique des techniques de Delacroix (dont le *Journal* venait d'être publié quelques années auparavant⁷⁰) et comme évolution suivant « fatalement » la peinture impressionniste :

« Le néo-impressionnisme, que caractérise cette recherche de l'intégrale pureté et de la complète harmonie, est l'expansion logique de l'impressionnisme⁷¹. »

Point d'aboutissement de l'impressionnisme, le néo-impressionnisme de Signac indique donc – dans sa parenté avec l'optique psychologique – la modernité de sa technique picturale.

Les choses étant ainsi, pourrait-on alors établir la cohérence simultanée entre la pratique picturale moderne et les élaborations expérimentales d'optique psychologique ?

Le savoir optique semble bien lui aussi, dans la première moitié du XIX^e siècle, mettre désormais l'homme en son centre. Il cherche dans l'observateur la vérité de la vision et ce qu'il trouve c'est l'effet semi-hallucinatoire de celle-ci dans la perception des couleurs. Les

67. P. Signac, *Journal*, 23 août 1894, dans P. Signac, *Extraits du Journal inédit*, J. Rewald (éd.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, juillet-septembre, tome XXXVI, p. 101.

68. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.*

69. Le terme était déjà utilisé par C. Blanc (C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, *op. cit.*, p. 567).

70. Le *Journal* de Delacroix est publié pour la première fois de 1893 à 1895. (E. Delacroix, *Journal. Précédé d'une étude sur le maître*, P. Flat et R. Piot (Éd.), Plon, Nourrit et cie, Paris, 1893. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741753g.r=Journal%20Eugene%20Delacroix%20%281798-1863%29?rk=21459;2>)

71. *Ibid.*, p. 105.

réalités psychologiques de la vision se donnent à un observateur par son observation et sont désormais distinguées de celles de l'objet (physique de la lumière). Le visible étant une propriété « organoleptique », on pourra désormais uniquement chercher la vérité de la vision à partir d'un phénomène de cofondation entre un œil incarné et une réalité perceptive. La vision se donne dans l'homme et par l'homme comme observation, mais le dépasse immanquablement.

De son côté, la pratique picturale impressionniste introduit sa modernité en tant qu'irruption d'une peinture concernant le phénomène de la vision, à la recherche de la pureté instantanée de l'œil, saisie dans l'acte d'observer. Avec le privilège donné à l'impression immédiate, la peinture, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, semble entretenir des rapports de corrélation avec un savoir qui pose en son centre l'observateur comme moyen et objet. L'impressionnisme ouvre la voie aux recherches d'une pratique picturale qui, affinant son statut d'interprétation, procède vers un « phénoménisme pictural⁷² » se donnant comme champ le vécu : peinture qui se replie sur elle-même dans le paradoxe consubstantiel de la reprise plastique d'une expérience primaire et originaire. Le côté « bergsonien » de Cézanne devient ainsi le point d'aboutissement de la modernité picturale⁷³.

Mais l'entreprise de Foucault était bien déterminée à donner une autre généalogie de la modernité. En participant à l'opération archéologique, « Le noir et la couleur » se serait empressé de rompre avec la réconfortante continuité de la conscience et de son être dans le monde selon la figure du vécu. Foucault s'apprêtait donc à explorer les opérations de Manet en suivant les séries historico-pratiques qu'on a indiquées, comme autant de rapports entre la productivité des formes et les systèmes de représentation, comme autant de « fils convergents vers la pointe la plus fine⁷⁴ de la peinture. On vient d'entrevoir le versant discursif d'un fragment de cette trame, celui relatif à la couleur.

72. « L'impressionnisme, dans les œuvres qui le représentent le mieux, c'est une peinture qui va vers le phénoménisme. » G. Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Les Éditions Macula, Paris, 1980.

73. Cf. Francastel, *Peinture et société*, op. cit.; cf. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, dans *Signes*, Paris, 1960, Gallimard.

74. M. Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 313.

« Le noir et la couleur » aurait attiré l'attention sur les pouvoirs énigmatiques et singuliers de la peinture de Manet. Pouvoirs qui étaient restés apaisés pendant et à cause de l'impressionnisme et qui s'étaient révélés dans la peinture successive, celle de Gauguin, de Bonnard, des fauves, etc. Il s'agissait donc de parcourir les fils de la « modernité non impressionniste » de Manet. Mais ceux-ci – indications de la singularité de l'aménagement des espaces ; caractérisation des ombres et du modelé ; indication de la lumière et de son rapport avec le fond – ne renvoyaient qu'à une autre énigme : le noir !

5.5 Les noirs de Manet

Pour ce qui concerne les contemporains de Manet, on sait que ce sont Zola et Mallarmé qui, à l'instar de Baudelaire, reconnaîtront l'importance et la singularité de ses noirs⁷⁵, tout en indiquant Manet comme le maître des impressionnistes pour revendiquer sa prééminence. Résistance de Manet face à cette « découverte » coloriste qu'il avait lui-même commencée par le « nettoyage de la palette », l'effet de ces noirs, comme Claude Imbert l'avait pressenti⁷⁶, pourrait sans doute jouer le rôle d'une marque de continuité paradoxale dans la chronique des péripéties archéologiques de Foucault autour du peintre d'*Olympia*. Mais si, comme on l'a vu, l'analyse avait trouvé la généalogie de la modernité coloriste dans la peinture de Delacroix ; l'étude du « talisman de Manet⁷⁷ » dessinait une constellation différente. Pour démêler les mailles historiques de ce noir : noir comme couleur dans le *Déjeuner sur l'herbe*, ligne fonctionnant comme « cerne noir » dans *Olympia*, fond noir du *Balcon*, il s'agissait d'entrer dans l'atelier de Couture et traduire la valeur picturale de ces noirs en opérations

75. Cf. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976 ; C. Baudelaire, *Correspondance*, Claude Pichois et Jean Ziegler (éd.) ; E. Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991 ; Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973 ; S. Mallarmé, *Divagations*, Œuvres complètes II, Gallimard, Pléiade, 2003. Voir aussi : C. Imbert, *Manet, Effets de Noir*, Letteratura e Arte, vol. n° 6, 2008, Pise.

76. Cf. C. Imbert, *Le droit des images*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet. op. cit.*, p. 147-163.

77. "Manet is stronger than us. He made light with black'. No doubt when Matisse was quoting Pissarro, he wanted to give to his fauvist paintings, *Les Marocains* or *Les Courges*, a prestigious genealogy. By the same token, he was also recalling that contemporary painter saw quite early that Manet's talisman was the distinctiveness of his black tones, which Pissarro paradoxically acknowledged as a new pictorial light." C. Imbert, *Manet, Effects of Black*, dans *Paragraph*, No. 34, vol. 2, Edinburgh UP, July 2011, p. 188.

ponctuelles d'« utilisation » ou de « bouleversement » des enseignements reçus⁷⁸. En ce sens, pour faire émerger les opérations de la peinture de Manet, « Le noir et la surface » s'appuyait sur les traités de peinture de celui qui en avait été, pendant six ans, le maître⁷⁹. Dans les notes de la conférence on trouve plusieurs références aux traités théoriques de Couture.

« Beaucoup de solutions données par Manet aux problèmes
– qu'il avait vu naître dans son travail chez Couture
où _____ contre Couture
beaucoup de ces solutions vont rester cachées par l'impressionnisme.
Ils resteront en suspens, inaperçus jusqu'à
ce que la peinture post-impressionniste – Cézanne
et Gauguin, Bonnard, les Nabis, les Fauves –
en réveillent pour nous les pouvoirs ensommeillés⁸⁰. »

Les dispositions relevées par ces traités, dans leurs configurations historiques corrélatives, sont traversées par le regard archéologique pour montrer comment le rapport de Manet à la peinture classique, telle que son maître la concevait, ne peut pas être désigné comme une pure rupture. Les opérations picturales de Manet, dans leur singularité, à travers les solutions et les déplacements qu'elles mettaient en acte face aux problématiques de la peinture d'atelier, ne s'opposaient pas à l'académisme en tant que tel. Elles rencontraient et introduisaient plutôt les conditions d'apparition d'une peinture qui, à travers ses rapports aux tableaux des XVI^e et XVII^e siècles, se trouve désormais « en référence avec les tableaux ». Une peinture qui entretient des rapports latéraux avec d'autres tableaux : une peinture de musée.

La conférence se proposait donc de faire ressortir les spécificités modernes de la peinture de Manet à travers l'étude comparative de trois groupes d'éléments :

1. Quelques-unes des solutions des grands maîtres classiques dont Couture encourageait l'étude : Corrège, Poussin, Titien, Véronese, Rembrandt, Vélasquez.

78. Cf. M. Foucault, *Le noir et la surface*, dans *L'Herne Foucault*, op. cit., pp. 378-395.

79. T. Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Guerin, Paris, 1867 ; T. Couture, *Paysage : entretiens d'atelier*, [s.n.], Paris, 1869.

80. M. Foucault, *Le noir et la surface* dans *L'Herne Foucault*, op. cit., p. 383.

2. Une série de problèmes qui étaient posés, à l'époque de Couture, par la peinture d'atelier.

3. Une série d'opérations effectuées par Manet devant ces problématiques ainsi que les structurations du tableau introduites par quelques-unes de ses expériences majeures.

La mise en lien de ces éléments montrait comment les aspects qui étaient liés à la thèse d'un Manet précurseur de l'impressionnisme : suppression du ton local ; jeux de valeurs pour indiquer l'espace et la perspective ; nouveau rapport entre la lumière et l'espace, étaient en réalité le résultat de certains procédés dont la conception était fort éloignée des pratiques de l'impressionnisme. Cette triangulation indiquait donc les procédés relatifs à l'apparition du tableau : une structuration du tableau telle que les impressionnistes ne la modifieraient pas, et qui ferait émerger la modernité non impressionniste de Manet.

Mais comment était née l'idée d'un Manet précurseur de l'impressionnisme ?

La référence traditionnelle pour l'indication de Manet en tant que tête du mouvement impressionniste est Théodore Duret. Il est auteur de *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*⁸¹ et de *Les peintres impressionnistes*⁸². Son ouvrage sur le peintre, paru en 1902, retraçait les étapes de la carrière artistique de Manet en enrichissant la narration d'épisodes anecdotiques. Le volume faisait large place à la description des tableaux et des procédés techniques du peintre : la juxtaposition de tons divers sans transition, la suppression de la combinaison d'ombre et de lumière, le système de coloris, ainsi que le choix des sujets, y étaient présentés comme le reniement des pratiques reçues et des recettes courantes de l'époque⁸³. Dans son livre, le critique d'art incluait le récit de la préparation de son propre portrait, dans lequel il révèle le procédé du peintre, caractérisé par l'ajout progressif d'éléments de nature morte dans le tableau. Il reconstruisait en outre les circonstances qui avaient mené à la formation du groupe des impressionnistes, dont Manet figurait comme le maître ou l'initiateur.

81. T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, H. Floury Éditeur, Paris, 1902.

82. T. Duret, *Histoire des peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissaro, Renoir, Berthe Morisot; avec un dessin de Renoir*, H. Heymann & J. Perois, Paris, 1878. URL Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109479q>

83. Voir en particulier le chapitre IV : « Le déjeuner sur l'herbe ».

« Pissarro, Claude Monet, Renoir, Berthe Morrizot, Cézanne, Sisley, étaient des peintres qui devaient partir du point de départ de la peinture claire, dont ils auraient reçu l'exemple de Manet, pour aller en avant dans une voie qui devait les conduire à ce que l'on appelait l'Impressionnisme [...] ⁸⁴ »

Manet est également indiqué en tant que tête du mouvement impressionniste dans *Histoire des peintres impressionnistes* ⁸⁵ qui rappelle « l'horreur et la colère » qu'avaient causées à leur apparition les œuvres de celui qui sera consacré comme maître peu après. La tradition, après *Histoire des peintres impressionnistes*, indiquera donc en Manet l'initiateur de l'impressionnisme, liant le peintre à cette peinture claire dont Duret était fort admirateur ⁸⁶.

Sans renier l'importance de l'émergence de la peinture claire comme condition de l'impressionnisme, la recherche de Foucault étudiait pourtant les solutions des tableaux de Manet, comme introduction des conditions de possibilité de la « rupture du continu figuratif ⁸⁷ ». Une telle voie aurait d'emblée rendu la peinture de Manet irréductible à ses innovations en matière de coloration, en montrant l'incompatibilité de Manet avec le « modelé des surfaces » indispensable à l'impressionnisme. Le critique Gustave Geffroy écrivait :

« L'art des impressionnistes arrive à la synthèse par la juste analyse : ils veulent donner le résumé en évoquant le reflet de tout, ils arrivent aux aspects généraux par la construction locale, ils ne dessinent pas par les lignes et les taches plates des couleurs, mais par le modelé des surfaces et les réalisations du phénomène atmosphérique ⁸⁸. »

Devant le lyrisme de cette peinture qui va vers « l'apparition et la signification des choses dans l'espace » des impressionnistes, grinçait l'insignifiance des éléments de nature morte, ajoutés successivement dans le portrait de Duret (plateau, carafe, verre, couteau, citron...) ⁸⁹.

84. T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit., p. 62.

85. T. Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, op. cit.

86. Voir le chapitre X : *Le plein air*, dans T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit.

87. Pour cette notion voir : P. Francastel, *Peinture et société*, op. cit., p. 190.

88. G. Geffroy, *Monet*, Crés, Paris, 1922, p. 132. Ce texte, en relation à la notion de « modelé de surfaces » se trouve cité dans E. Alliez, *L'œil-cerveau*, op. cit.

89. T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit., p. 62.

Face à la perception instantanée de l'éphémère et de l'éternel désignée par l'art⁹⁰, frappait l'ironie d'une asperge ajoutée à sa boîte, l'excès banal et dérisoire de *L'asperge-objet*⁹¹.

Dans la peinture de Manet, les solutions aboutissant à la crise du système d'orientation et d'agencement spatial sur lesquelles fonctionnait le tableau, n'étaient pas liées à la coloration comme elles le seront pour la peinture du XX^e siècle (par exemple pour Gauguin et les fauves). Mais ces solutions en auraient ouvert la voie.

Dans un extrait des notes pour la conférence « Le noir et la surface⁹² » on peut lire :

« Sans doute il y a eu quelque chose de la peinture de Manet qui rendait l'impressionnisme possible ; et quelque chose qui lui résistait. Mais ce qui résistait à l'impressionnisme ce n'était pas l'Académisme ou le classicisme de la peinture, mais plutôt quelque chose qui devait apparaître en pleine lumière après l'impressionnisme. La modernité non impressionniste de Manet⁹³. »

Dans la conférence « Le noir et la surface », ces pouvoirs de la peinture de Manet sont retracés à partir de l'analyse de la fonction du noir dans différents tableaux : *Musique aux Tuileries* ; *Le Déjeuner sur l'herbe* ; *La chanteuse de rue* et *Olympia*. Au sujet de cette dernière on peut lire :

« La ligne comme cerne noir reçoit à elle seule et dans son extrême exigüité les mêmes pouvoirs que jadis l'ombre, le modelé, le relief et la perspective.

Ou plutôt elle est maintenant chargée d'un pouvoir :

– elle décuple la surface du tableau pour séparer et répartir les éléments qui s'échelonnent en profondeur

90. Cf. G. Geffroy, *Monet, op. cit.*

91. E. Manet, *L'asperge*, 1880, huile sur toile, H. 16 cm ; L. 21 cm, musée d'Orsay. L'anecdote est l'une des plus connues de l'histoire de l'art : « Manet vend à Charles Ephrussi une botte d'asperges pour huit cents francs. Mais Ephrussi lui envoie la somme de mille francs, et Manet, qui n'est pas en reste d'élégance et d'esprit, peint cette asperge et la lui adresse avec ce petit mot : "Il en manquait une à votre botte". » URL : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/lasperge.

Le chapitre dédié à Manet du livre de E. Alliez déjà cité ouvre sur un commentaire de cette toile. On rencontre des anecdotes fort similaires dans les histoires des caricaturistes du Japon (cf. *Rythme spirituel et ressemblance formelle*, dans E. Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997). On reviendra sur la question de l'insignifiance à propos du livre de Bataille sur Manet, dans le prochain paragraphe.

92. M. Foucault, *Le noir et la surface*, dans *L'Herne, op. cit.*, pp. 378-395.

93. *Ibid.*, p. 380.

– mais elle abolit en même temps les modes traditionnels de la représentation de la troisième dimension dans un espace qui n'est plus que surface⁹⁴. »

Les fonctions des noirs sont donc étudiées dans toute leur complexité. Elles donnent lieu à une architecture complexe, labyrinthique. Foucault, dans la conférence, s'attache à définir les opérations ponctuelles que les noirs de Manet introduisent dans les tableaux en tant qu'emplacements spatiaux. Mais ces notes nous montrent aussi comment l'analyse du fonctionnement du noir changeait la configuration du projet de l'étude. Il ne s'agissait pas seulement d'indiquer la résistance de la peinture de Manet face à l'entreprise impressionniste. Les noirs de Manet nous projetaient et se disposaient dans toute une série d'opérations impliquant un bouleversement de la fonction du plan pictural.

Il se serait alors plutôt agi d'ouvrir la question de la fonction de la surface dans les termes d'une désublimation du plan pictural. Disposition plastique d'un espace qui est désormais effacement de la loi humaniste de la profondeur. La troisième partie de la conférence a pour titre « L'espace du noir » : c'est le noir qui introduit le « disparate spatial » dans *Le Déjeuner à l'atelier* ; qui jette les personnages du *Balcon* dans un espace extérieur au tableau ; qui irrealise l'espace depuis le centre de *Un bar aux Folies Bergère*.

94. *Ibid.*, p. 387.

FIGURE 5.2 – Édouard Manet, *Bal masqué à l'opéra* (1873), National Gallery of Art, Washington.

FIGURE 5.3 – Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère* (1882), The Courtauld Gallery, London.

La simplicité tout apparente de la structuration des tableaux de Manet (dont on peut avoir l'exemple dans le jeu de verticales et horizontales de *Bal masqué à l'opéra*) est compensée par deux éléments : la divergence des regards et la dislocation des dimensions. Si le clair-obscur et le modelé fonctionnaient avant Manet comme moyens de représentation autant que comme signes esthétiques, la divergence des regards, la dislocation des dimensions ainsi que le non-fini, fonctionnent comme signes anti-esthétiques. En faisant désormais émerger le tableau comme espace réel, ces noirs et ces signes agissent comme des attaques, des contestations à la représentation qui empêchent définitivement leur réabsorption dans celle-ci.

Un bar aux Folies Bergère est enfin indiqué par Foucault comme le tableau où se « ramasse

tout l'ensemble de l'édifice ». Par son dédoublement et son décentrement, la toile est indiquée comme semblable et contraire à *Las Meninas*⁹⁵. Dans les notes de la conférence « Le noir et la surface », la toile est présentée non seulement par son opération de décentrement (aspect qui sera développé dans la conférence de 1971⁹⁶), mais aussi et surtout par le noir qui y demeure au centre :

« Ce noir, central, ordonne et défait, ouvre et irréalise tout l'espace à l'entour⁹⁷. »

Pictorialité brute dans sa forme de « tache », le noir, dans son rapport avec la surface, est le seuil de l'archéologie de la peinture.

« La vibration de la lumière dans la profondeur d'un espace maintenu (ce qu'ont cherché les impressionnistes) est sans doute moins périlleuse pour la peinture occidentale que cet éclatement à partir de la tache noire et en quelque sorte aveugle⁹⁸. »

Les recherches relatives au livre impossible de Foucault sur Manet, dans leur oscillation entre l'attention à la couleur comme résistance à (et condition de) l'impressionnisme et l'attention à la surface comme bouleversement de l'espace pictural classique, avaient donc suivi l'intuition énoncée dans la dernière partie de *L'archéologie*. Elles avaient exploré le sol épistémique – reconstruit à travers l'analyse des formations discursives de l'époque – relevant d'un savoir pictural dont l'activité de Manet et la pratique picturale de son temps avaient été « investies ». Les critères méthodologiques de cette analyse étaient présentés dans le der-

95. Ce rapport d'inversion entre *Un bar aux Folies Bergère* et le tableau de Vélaquez sera évoqué par Foucault en plusieurs occasions. L'indication de la possibilité d'une mise en relation des deux tableaux se trouve déjà dans R. Mortimer, *Édouard Manet : Un bar aux Folies Bergère, in the National gallery*, London, National gallery, The gallery books, no. 3, P. Lund Humphries & Company, 1943.

96. Cf. M. Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*; voir aussi, dans le même volume : T. de Douve, « Ah! Manet... ». *Comment Manet a-t-il construit Un bar aux Folies Bergère*; Du même auteur : *Intentionality and Art Historical Methodology : A Case Study, art. cit.*

97. *Ibid.*, p. 23.

98. *Ibid.*, p. 24.

nier chapitre de *L'archéologie du savoir*⁹⁹. L'étude de l'archive développait une reconnaissance des césures et des régularités au regard des éléments constitutifs de la pratique picturale, à partir de la manière dont ceux-ci sont énoncés et produisent les conditions de possibilité de la « peinture moderne ». Il n'aurait pas été question de voir comment l'expérience picturale, dont le peintre avait été porteur, avait donné lieu au mouvement des impressionnistes. Il ne se serait pas non plus agi (au moins à partir de « Le noir et la surface ») de reconstruire les corrélations et les dépendances avec les idées, les sciences ou les philosophies de l'époque. Il s'agissait de situer une rupture au niveau des rapports entre la configuration discursive des disciplines et des institutions constituant le savoir pictural et l'irruption singulière d'une attitude spécifique. Une rupture telle qu'elle aurait affecté le tableau même dans sa fonction.

La question qui se pose maintenant est : qu'est-ce qui se passe entre ce projet, ainsi délinéé, et le manuscrit *Autour de Manet* ?

5.6 Fêlure dans l'archive, fêlure de l'archive

M. Manet ne sait pas composer un tableau, ou plutôt, il ne se rend pas compte de ce qu'on entend par un tableau.

Théodore Pelloquet,

Journal du Salon de 1863

99. Cette analyse se serait demandé, on le rappelle : « Si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours n'ont pas été, à l'époque envisagée, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive ; et si le savoir auquel donne lieu cette pratique discursive n'a pas été investi dans des théories et des spéculations peut-être, dans des formes d'enseignement et dans des recettes, mais aussi dans des procédés, dans des techniques, et presque dans le geste même du peintre. Il ne s'agirait pas de montrer que la peinture est une certaine manière de signifier ou de "dire", qui aurait ceci de particulier qu'elle se passerait des mots. Il faudrait montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets. Ainsi décrite, la peinture n'est pas une pure vision qu'il faudrait ensuite transcrire dans la matérialité de l'espace ; elle n'est pas davantage un geste nu dont les significations muettes et indéfiniment vides devraient être libérées par des interprétations ultérieures. Elle est toute traversée – et indépendamment des connaissances scientifiques et des thèmes philosophiques – par la positivité d'un savoir. » M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 263.

À ce réel exclu que la
philosophie avait désigné
comme monde illusoire, les
orateurs et les peintres allaient
véritablement donner corps et
figure. Ils allaient prouver son
existence de la manière la plus
simple et la plus irrécusable,
c'est-à-dire en la montrant.

Jaqueline Lichtenstein,

La couleur éloquente

L'écrit « Autour de Manet », qu'on pourra alors faire correspondre avec l'étude sur « Manet et les images » sur lequel Foucault travaille à partir de 1970¹⁰⁰, s'éloigne nettement du projet qu'on vient de retracer. Il ne contient aucune référence bibliographique ; les repérages historiques y sont réduits au minimum et gardés comme indications. Mais surtout, loin d'être orientée vers le versant discursif de la configuration de savoir spécifique qui serait incarné jusque dans les touches de la palette, l'analyse s'essaie, au contraire, à voir ce qu'il se passe si on ouvre le tableau à ses effets, à sa disposition, à son entourage, aux regards qui le forment et qu'il requiert. Le manuscrit contient donc certaines des hypothèses et des problématiques qu'on connaît à partir du texte de l'enregistrement de la conférence de 1971. Dans la conférence de Tunis, Foucault se proposera en effet de saisir les fonctionnements de « certains tableaux » de Manet. Il mettra donc au centre de sa quête les jeux entre la surface du support, la position du sujet et la source de la lumière.

À partir de l'étude « Autour de Manet », l'historicisation de la fonction du tableau ne

100. La référence à cette étude n'est pas présente seulement dans la chronologie des *Dits et écrits*. C'est Foucault lui-même qui, dans un entretien avec Guy Dumur, au début 1971, parle d'une étude sur *Le Balcon* comme d'un travail en cours. Les seules informations à propos de cet entretien, jamais publié, nous sont données par D. Eribon qui en fait mention dans sa biographie de Foucault (D. Eribon, *Foucault, op. cit.*). Des longues citations en sont présentes dans « L'ébauche d'un chapitre sur Foucault Magritte et Manet » qu'Eribon a publié sur son blog en 2013. URL : <http://didiereribon.blogspot.ch/2013/12/foucault-magritte-klée-manet.html>

se fait alors pas à travers la mise en récit d'un contenu historique. L'analyse que Foucault s'engageait à développer avait dû se situer « "autour" : au sens strict », en s'interrogeant sur :

« Ce qui peut bien se passer autour d'un tableau de Manet; ce qu'il peut y avoir à côté, derrière, ou devant; où il fallait être placé pour voir si le cadrage était différent; ce qui a été délibérément mis hors du champ; ou encore ce qui s'y est introduit comme par effraction, ou qui s'en échappe comme involontairement¹⁰¹. »

L'analyse s'efforçait d'esquiver les méthodes de l'histoire de l'art ne prenant pas comme objets les éléments figuratifs, ni les techniques ou les moyens de représentation, mais en se concentrant sur l'entourage réel ou fictif des tableaux; cette analyse s'efforçait aussi d'en finir avec le *signifiant*¹⁰², en questionnant la position du peintre, celle du spectateur (mobile ou fixe) et celle de la source lumineuse, dans leurs interactions et leurs rapports mobiles¹⁰³. Il s'agissait désormais de montrer comment un tableau n'est fenêtre, transparence ou ouverture sur le dehors que lorsqu'il ajuste les différents espaces qui y sont articulés selon le dispositif représentationnel de la *fenêtre* d'Alberti¹⁰⁴, ou dans « l'élément représentatif de la *veduta* ». Éléments que, selon Foucault, Manet renverse avec ses « grandes figures plates et laides » et sa « géométrie ennuyeuse et simpliste ».

101. M. Foucault, *Autour de Manet*, (seconde version), Boîte LIII, dossier « Manet ».

102. Pour une confrontation avec la position foucauldienne sur la question du « signifiant » dans « l'analyse des instances du contrôle discursif », voir la *Leçon inaugurale du Collège de France* : M. Foucault, Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

103. Ce schéma se trouve dans l'un des premiers feuillets de la première version du manuscrit ayant pour titre « Autour de Manet » (une version plus étendue, postérieure en toute probabilité à celle-là, est aussi conservée dans la chemise « Manet », on s'y réfère comme « seconde version »).

« Avant de commencer, noter
qu'il ne s'agit pas d'une étude d'histoire de l'art
qu'il ne s'agit pas d'une étude exhaustive de Manet
qu'il ne s'agit pas d'une étude structurale en termes de signifiant
qu'il s'agit plutôt de l'étude d'un fonctionnement et de la transformation dans certains tableaux
de Manet »

M. Foucault, *Autour de Manet*, Boîte LIII, dossier « Manet ».

104. On se permet ici d'utiliser la notion de *dispositif ante litteram* (en un certain sens, au seuil de sa naissance), il n'est pas sans importance de préciser qu'au fil du manuscrit la « fenêtre » d'Alberti est qualifiée de « tradition picturale »; de « thème » de la peinture; et enfin de « système de représentation ».

Mais comment situer cette discontinuité méthodologique? Comment articuler ces deux projets en valorisant leurs différences?

Pour envisager l'enjeu caractérisant ce moment de rupture qui sépare les deux projets, il faudra revenir brièvement sur deux des auteurs présents dans les notes de lecture et sur leurs différentes approches de la peinture, dans la mesure où c'est à travers l'analyse des deux occurrences de l'archive citée ci-dessus qu'on pourra entrevoir les implications de ce moment de tension méthodologique. Cela dit, il faut avoir à l'esprit qu'en opposant le projet ainsi reconstruit, avec les préoccupations qui guident la rédaction de ce deuxième essai sur Manet (préoccupations dont la conférence offre un témoignage), il ne s'agit pas du tout de placer les deux selon un ordre d'après lequel le premier, en raison de ses défauts, laisse sa place au deuxième. Car ce deuxième projet sur Manet n'aura pas non plus droit d'existence, et notre étude devra prendre en considération ce deuxième moment d'impasse. Ce qui reste indéniable, c'est qu'à la différence du livre impossible qu'est « Le noir et la couleur/surface », les questions de ce deuxième projet « Autour de Manet » auront, grâce à la conférence, des effets. Elles provoqueront des réactions. Mais, à ce sujet – reprenant la distinction faite par Deleuze dans sa conférence sur le « dispositif » (où, en répondant à une question, il disait que si les livres de Foucault faisaient partie de l'archive, ses prises de parole, au contraire, dégagèrent les liens d'actualité¹⁰⁵) – il sera important de voir pourquoi l'intérêt de Foucault pour Manet ne relèvera plus d'une analyse de l'ordre de l'archive, mais dégagera, à partir d'une prise de parole, des liens d'actualité.

Ce qu'on cherchera à montrer dans cette section est comment entre ces deux projets, à travers Manet, c'est l'archive même qui trouve son point de déplacement, qui entre en collision avec ses liens d'actualité.

105. Cf. G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, op. cit.

5.7 Mallarmé et Bataille sur Manet, critique et exceptionnalité du présent

C'est à l'aide des études de Bataille et de Mallarmé que Foucault avait effectué des recherches sur le rapport de Manet à la peinture, voire au regard du « moderne en peinture¹⁰⁶ ». L'apparition de ces deux noms, dans des fiches de lecture autrement ordonnées par des critères historiques évidents, pourrait paraître au premier abord surprenante. La question du « moderne » donnerait la raison de cette « place privilégiée » (aux marges des critères de l'archive) accordée aux deux écrivains.

Dans ce chapitre on voudrait s'arrêter brièvement sur la particularité des écrits que ces deux auteurs ont dédiés à Manet, en les situant dans le contexte de certains autres de leurs textes sur l'art plastique. Cela nous permettra de voir si, et comment, ce lien entre les deux auteurs a pu exercer des effets remarquables au moment de rupture qu'on vient d'indiquer, entre le premier et le deuxième projet de Foucault sur Manet.

Bataille figure sans doute parmi les auteurs qui ont eu un fort impact sur la pensée de Foucault. Les références à l'écrivain sont notamment nombreuses dans les écrits de Foucault des années soixante. Dans ces occurrences, la figure de Bataille se trouve souvent alliée à celles de Blanchot, Nietzsche et Klossowski. L'association de ces noms se situant, selon Foucault, sous le sillage d'une entreprise commune : la remise en question et la dissolution tantôt du concept de sujet fondateur tantôt du système hégélien en philosophie.

Chez Bataille, l'intérêt pour l'art révèle un intérêt d'une portée plus vaste, concernant les moments cruciaux de l'existence humaine. Cela est d'ailleurs une caractéristique générale de l'écriture bataillienne sur l'art et la littérature. Son activité d'écriture étant vouée à la détection des « moments de crise où l'être raisonnable se transforme en être possédé, où le savoir devient non-savoir, moments de bascule où l'autre versant devient visible¹⁰⁷ ». Pour

106. Les notes sur Bataille sont regroupées sous le titre « Rapport de Manet à la peinture », certaines autres annotations sur Bataille et sur « Mallarmé sur Manet » sont regroupées sous le titre « Le moderne en peinture ». (Boîte LIII, ch. 8, dossier n° 7.)

107. E. Bosch, *Bataille sur Manet, le jeu de l'indifférence*, dans *Georges Bataille, Actes du colloque international d'Am-*

Bataille :

« Les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps, et la fête, qui est religieuse, se lie au déploiement de toutes les ressources de l'art. Nous ne pouvons imaginer un art indépendant du mouvement qui engendre la fête. Le jeu est en un point la transgression de la loi du travail : l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail¹⁰⁸. »

Mais cette négation est créatrice : « Partout elles [les intentions de ceux qui opèrent des opérations rituelles] impliquent ce que l'art eut constamment pour objet : la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain¹⁰⁹. »

Cette constante de l'histoire humaine que Bataille trouve dans l'art, bien qu'enracinée dans le mystère, n'aurait sûrement pas suscité une adhésion de la part de Foucault. Cependant il ne faudrait pas donner trop vite aux mots de Bataille l'acceptation d'un progrès anthropologique de nature simple¹¹⁰. Ce qui ressort de ses textes sur l'art ce n'est pas la narration d'une évolution de signe positif, mais une histoire qui vise, au contraire, à « suivre l'injonction hégélienne en regardant le négatif en face, sans pour autant le ramener à une logique de l'entendement¹¹¹ ». Il s'agit d'un bouleversement radical de toute pratique intellectuelle et esthétique, celui d'une création artistique (peinture ou écriture) qui, au-delà de l'impuissance du discours, fonctionne comme lieu d'un contre-savoir ou d'un non-savoir. Bataille publie, en 1955 un essai monographique sur Manet¹¹². La même année, il publie aussi son livre *Autour de Lascaux : Lascaux et la naissance de l'art*¹¹³. Dans ce dernier (célèbre au point

sterdam (21 et 22 juin 1985), J. Versteeg (ed), Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 20.

108. G. Bataille, *Œuvres complètes*, volume 9, *op. cit.*, p. 41.

109. *Ibid.*, p. 34.

110. Cf. C. Soussloff, *Michel Foucault et la peinture*, 12 mai 2015, Collège de France, Conférencier invité, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/john-scheid/guestlecturer-2015-05-12-14h30.htm>

111. V. Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p. 20.

112. G. Bataille, *Manet : Étude biographique et critique*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, volume 9 : *Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, Gallimard, Paris, 1979.

113. G. Bataille, *Autour de Lascaux : Lascaux et la naissance de l'art*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*,

d'avoir établi un « point de vue classique sur l'apparition de l'art¹¹⁴ ») l'émergence de l'art était indiquée, par sa nature liée au jeu, en tant qu'événement constitutif de l'humanité. L'essai de Bataille sur la grotte de Lascaux (traversé et motivé par la fascination de « l'énigme » ouverte par une telle découverte) soulignait le caractère « suspendu » de la grotte, capable de réveiller chez l'observateur un sentiment de malaise, accompagné d'une grande attention. Les argumentations de l'étude avaient pour but de donner à la grotte de Lascaux la valeur de commencement de l'art. Commencement qui correspondrait au moment auroral de l'humanité. À l'instar de la critique de Teixeira au sujet des écrits de Bataille sur l'art¹¹⁵, on pourra alors dire qu'à partir de *Lascaux* et jusqu'à *Les larmes d'Éros*¹¹⁶, les essais de l'écrivain au sujet de la création artistique, en s'appliquant à saisir les moments éminents d'une « histoire universelle », relèvent d'un dépassement des limites de l'histoire de l'art. La réflexion de Bataille sur l'art se prolonge dans la direction d'une ontologie anthropologique. Mais, est-il licite d'inscrire l'étude sur Manet en parfaite continuité avec l'étude sur l'origine de l'art? Peut-on affirmer que pour Bataille l'œuvre de Manet représente le moment de la naissance de l'art moderne, comme la grotte de Lascaux représentait celui de la naissance de l'art tout court?

Il est important de souligner une différence substantielle entre l'étude sur Lascaux et celle contemporaine sur Manet : si la première commençait par une déclaration d'intention : « J'ai voulu montrer la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art et plus généralement dans *l'histoire de l'humanité*¹¹⁷ », la deuxième soulignait au contraire la « place à part » que le peintre occupe dans « l'histoire de la *peinture* ». L'attention prêtée par Bataille à la personnalité de Manet et aux rapports du peintre avec Mallarmé et Baudelaire n'est pas à lire en tant que corollaire anecdotique car elle met au centre de l'étude une notion clé, la notion d'exception. Au sujet de cette « exceptionnalité », dans le volume que Bataille dédie

volume 9.

114. Cf. M. Lombranchet, « L'origine de l'art », *Diogène* 2/2006 (n° 214) , pp. 116-131 URL : www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-116.htm.

115. V. Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art*, op. cit.

116. G. Bataille, *Les larmes d'Éros*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. n° 10.

117. G. Bataille, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 11 (nous soulignons).

à Manet, on trouve, parmi les illustrations, la reproduction du portrait de Mallarmé (1876), au-dessous de laquelle, en guise de légende, Bataille écrit :

« Dans l'histoire de l'art et de la littérature, ce tableau est exceptionnel. Il rayonne l'amitié de deux grands esprits ; dans l'espace de cette toile, il n'y a nulle place pour ces nombreux affaisements qui alourdissent l'espèce humaine. La force légère du vol, la subtilité qui dissocie également les phrases et les formes marquent ici une victoire authentique. La spiritualité la plus aérée, la fusion des possibilités les plus lointaines, les ingénuités et les scrupules composent la plus parfaite image du jeu que l'homme est en définitive, ses lourdeurs une fois surmontées¹¹⁸. »

Indiqués en tant qu'exceptionnels, les mots de Baudelaire, sont en outre signalés dans l'écrit de Bataille, par leur capacité d'exprimer le changement profond achevé par les toiles de Manet. Il est important également de bien mettre en évidence que l'étude de Bataille sur Manet, en se situant en polémique avec les « grandes narrations de l'histoire de l'art », a pour but d'instaurer une discontinuité, de définir, donc, la primauté de l'expérience picturale de Manet en tant que rupture dans l'histoire de la peinture. Rupture indiquant non pas une origine, mais l'instauration par différenciation, voire par subversion, du moment présent :

« Rarement, elle [l'histoire de l'art] a pris pour objet cette part d'erreur qu'oppose au passé le présent¹¹⁹. »

Et encore :

« J'insiste sur un point fondamental : ce grand monument didactique, château, église, temple ou palais – qu'innombrablement le passé fit et refit, ce monument parlant et proclamant l'autorité – qui courbait la foule entière –, le moment vint où il perdit le sens qui le fondait, il se disloqua : son langage devint à la fin

118. G. Bataille, *Notes*, dans G. Bataille, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 25.

119. *Ibid.*, p. 127.

l'éloquence prétentieuse dont la foule, autrefois soumise, se détourna. Manet se détourna dès l'abord ¹²⁰. »

Dans ce livre sur Manet les mots de Mallarmé sont cités en plusieurs points. Ce n'est pas à l'article *The impressionists and Edouard Manet* (qui est l'écrit le plus important que Mallarmé dédie au peintre) que se réfère l'écrivain, mais au texte paru dans *La renaissance artistique et littéraire* en 1874 ¹²¹. Dans celui-ci, il s'agissait pour Mallarmé de prendre position face au refus de deux tableaux présentés par Manet au Salon de 1874 : *Le Bal de l'Opéra* et *Les Hirondelles*. Manet, qualifié par Mallarmé d'« intrus redoutable » du Salon, avait présenté cette année-là trois toiles, mais seule *Le Chemin de fer* avait été acceptée par le jury. Dans l'article, les attitudes et les démarches des peintres composant le jury du Salon sont qualifiées par Mallarmé de « maladroitesses ¹²² », d'une maladresse qui est prête à devenir un mensonge, alors que leurs choix et critères ne sont pour le poète qu'une tentative ridicule de « fermer les yeux » devant le « présent » ; révélant la « triste politique » de « gagner quelques années sur M. Manet ¹²³ ». La peur des juges étant que le public, ayant une fois reconnu la personnalité et les caractères du temps présent dans leur reproduction immédiate, eût trouvé inacceptables les constructions allégoriques de l'« Art idéal et sublime ». Manet et ses techniques représentaient en ce sens un danger.

« M. Manet, pour une Académie (et j'ai nommé ce que, chez nous, malheureusement devient tout conciliabule officiel), est, au point de vue de l'exécution non moins que de la conception de ses tableaux, un danger. La simplification, apportée par un regard de voyant tant il est positif ! à certains procédés de la

120. Ce passage se réfère au précédent : « Quel était donc ce langage qu'avant Manet les peintres tenaient sur la toile ? [...] Ce langage, en effet, non seulement les Coypel ou les Couture, mais tous les peintres l'ont tenu. C'est que la peinture, autrefois, qui n'avait nulle autonomie, n'était qu'une partie d'un édifice majestueux, proposant à la foule une totalité intelligible [...] ». *Ibidem*.

121. S. Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet. » *Renaissance artistique et littéraire* (12 avril 1874), dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1998 et tome II, 2003, pp. 695-700.

L'article est cité dans la biographie relative à l'essai de Bataille. Cf. G. Bataille, *Œuvres complètes*, volume 9 : *Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, Gallimard, Paris, 1979, p. 166.

122. *Ibid.*, p. 411 ; 414.

123. *Ibid.*, p. 414.

peinture dont le tort principal est de voiler l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs, peut tenter les sots séduits par une apparence de facilité¹²⁴. »

Ces mots de Mallarmé, pointant vers une quiddité de l'art, vers son être « fait d'onguents et de couleurs », seront amplement repris et débattus par la critique après le poète¹²⁵. On remarquera qu'on retrouve cet aspect de dévoilement au centre du livre de Bataille sur le peintre.

124. *Ibid.*, p. 411.

125. L'interprétation de cet extrait fort connu est controversée, B. Marchal nous alerte contre la lecture d'une préconisation de l'abstraction : « De telles définitions cautionnent apparemment une conception autotélique de la peinture comme de la poésie, et peuvent apparaître comme la justification par avance de l'évolution vers l'abstraction de la peinture moderne, puisque si cet art se définit en termes d'onguents et de couleurs, il peut à la limite se passer de la représentation. Mais conclure ainsi, c'est en rester à une lecture partielle, et oublier le deuxième terme de la retrempe : la peinture doit être retrempée dans son principe, et dans sa relation à la nature. » (B. Marchal, « Mallarmé critique d'art? », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2/2011 (vol. 111), p. 333-340. URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-333.htm, p. 339).

Bien différente est la lecture de ce passage par E. Alliez qui vise à problématiser la notion mallarméenne de « nature » : « Mais on prendra garde à l'antienne impressionniste d'un Manet champion de la "peinture pure" (dont Duret, grand défenseur de la peinture claire, fut largement l'inventeur et le propagateur) dès lors que celle-ci demeurerait conditionnée par le rendu d'une "impression personnelle" des effets de la nature sublimés sur la toile. Car, en sa dureté contestée, la peinture de Manet doit résonner comme un retour à la matière, aux matières de la peinture mise au service de la construction d'un plan sans lequel il ne saurait y avoir présentation, dans le tableau lui-même, des propriétés matérielles de la toile et des opérations du peintre. C'est que les onguents de la peinture pour *tenir*, doivent investir ses deux dimensions en produisant une architecture assez solide pour qu'elle puisse se dresser d'elle-même dans l'élaboration d'un plan pictural qui devra moins à la "peinture directe face à la nature" qu'à cet Aspect qui "isole les choses", qui n'existe que par le vouloir de l'Idée et cependant constitue le seul, authentique et certain, mérite de la nature – soit son *dernier mérite* – mais de quelle "nature" et de quelle "authenticité" s'agit-il là quand leur nécessité idéale a été aussi "volontairement" posée? ». (E. Alliez, *L'œil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Vrin, Paris, 2007, p. 161).

Voir aussi P. Durant, qui dans son commentaire, parlait à cet égard de « stratégies d'obscurcissement » (cf. P. Durant, *Crises. Mallarmé via Manet (De The Impressionists and Edouard Manet à Crise de vers)*, Vrin, Paris, 1998, pp. 24-28).

FIGURE 5.4 – Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien* (1868), Städtische Kunsthalle, Mannheim.

« Nous pouvons trouver en d'autres qu'en Manet le passage de la peinture, d'un langage qui raconte, c'est-à-dire d'un "spectacle réel ou imaginaire", à ce qu'elle est nue : taches, couleurs, mouvement [...]. Mais c'est expressément à Manet que nous devons attribuer d'abord la naissance de cette peinture sans autre signification que l'art de peindre qu'est la "peinture moderne"¹²⁶. »

Pour Bataille, la présentation des conditions matérielles de la pratique picturale ne caractérise pas la peinture de Manet comme son trait exclusif, cet aspect cependant (et cela bien à

126. G. Bataille, *Œuvres complètes*, volume 9, *op. cit.*, p. 131.

partir de Manet), loin d'être expressif, est caractérisé par l'insensibilité totale au sujet. Pour Bataille, les toiles de Manet accèdent à la suppression de « toute valeur étrangère à la peinture¹²⁷ ». *L'Exécution de Maximilien* se trouve, en ce sens, pour l'écrivain, parmi les toiles les plus révélatrices d'une peinture « habitée par une violence libérée du sens¹²⁸ ».

Comme on vient de le dire, Mallarmé, en 1876 avait écrit pour le journal anglais *The Art Monthly Review*, un article ayant pour titre : *The Impressionists and Edouard Manet*¹²⁹. Dans celui-ci, il célébrait le travail de Manet, le défendant contre les critiques de ses détracteurs, et cherchait à expliquer les idées les plus importantes de la peinture de son ami ainsi que du mouvement des impressionnistes. Au moment de la sortie de cet essai, le poète était déjà intervenu en faveur du peintre en deux occasions : en 1874, avec l'article cité ci-dessus, publié dans les colonnes de *La Renaissance artistique et littéraire*¹³⁰, et entre 1874 et 1876, avec trois « Gossips » pour la revue anglaise *Athenaeum*. Dans cet article de 1876, Manet figurait, comme “the head of the school of impressionists, or rather the initiator of the only effective movement in this direction¹³¹”. Mallarmé avait, en outre, établi, dans cet écrit, une connexion mesurée entre l'impressionnisme et le réalisme en littérature, les deux étant liés par le sentiment absolu que « la Nature elle-même imprime sur ceux qui ont délibérément renoncé à toute convention¹³² ». L'émergence de l'impressionnisme est présentée par le poète comme une crise profonde et inattendue de l'art. Une crise dont il s'empresse de présenter les conditions, de développer l'idée et de tracer les attentes. L'idée de peinture attribuée à Manet est condensée dans l'aphorisme : « Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'es-

127. *Ibid.*, p. 133.

128. C. Talon-Hugon, *Manet ou le désarroi du spectateur*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*, p. 67.

129. S. Mallarmé, “The impressionists and Eduard Manet”, *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio, a Magazine Devoted to the Fine and Industrial Arts and Illustrated by Photography I*, no. 9 (30 September 1876). Le directeur de la revue (George T. Robinson) n'avait assuré la traduction. Le manuscrit original en français a été perdu. L'article a été repris par C. P. Barbier, dans *Documents Stéphane Mallarmé*, vol. I (Paris, 1968). Nos références renvoient à Moffet, Charles S. (ed) (1986), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Phaidon, Oxford. La retraduction française se trouve dans l'édition de la Pléiade : *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1998 et tome II, 2003.

130. S. Mallarmé, *Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet, art. cit.*

131. S. Mallarmé, “The impressionists and Edouard Manet”, *op. cit.*, p. 32.

132. S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 446. “Nature herself impresses on those who have voluntarily abandoned conventionalism”, “The impressionists and Edouard Manet”, *op. cit.*, p. 28.

prit¹³³. » La main, pendant l'activité picturale, garde ses savoir-faire techniques, ses habiletés acquises, mais il n'en va pas de même pour l'œil qui parvient à un état de pure abstraction et d'absorption complète.

« The eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. It should abstract itself from memory, seeing only that which it looks upon, and that as for the first time, and the hand should become an impersonal abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning¹³⁴. »

L'activité de Manet, guidée non pas par le but d'esquiver momentanément les lois de la tradition, mais par l'ambition « impersonnelle » d'établir une nouvelle loi, parviendrait, forte de ses efforts, pour Mallarmé, à éduquer l'œil du public. Au niveau de ses moyens esthétiques, c'est l'élément de l'air qui est indiqué comme le seul médium de la peinture de Manet et des impressionnistes. Mallarmé fait remonter, en effet, les choix esthétiques des peintres au phénomène de formation du visible qui résulte du deuil constant entre les couleurs et l'air, et de la bataille entre l'espace et la surface. C'est à partir de ce principe que sont listés et expliqués les procédés de l'expression artistique de « Manet et son école ». Procédés qui leur permettent de reproduire la nature comme elle apparaît à des « yeux purs ». L'illumination de chaque côté du modèle ; l'absence de relief ; l'emploi des couleurs simples ; l'utilisation de la perspective naturelle et la façon de couper l'image, sont identifiés par Mallarmé comme les moyens techniques communs au groupe de peintres. Ces moyens, déjà employés dans différentes traditions picturales antérieures à cette « crise » indiquée par le poète, auraient été, non seulement assemblés par Manet, mais aussi adaptés aux besoins de son temps et poussés jusqu'à leurs limites. Mais que faudrait-il entendre par les besoins de son temps ? Comment faudrait-il situer cette « crise » de la peinture ? Et quels rapports entretient-elle avec la modernité ?

133. S. Mallarmé, *Ceuvres complètes*, op. cit., p. 448. "Each work should be a new creation of the mind", "The impressionists and Edouard Manet", op. cit., p. 29.

134. "The impressionists and Edouard Manet", op. cit., *ibidem*. « L'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. » S. Mallarmé, *Ceuvres complètes*, op. cit., p. 448.

La liste des caractéristiques techniques distinctives du mouvement de l'impressionnisme, établie dans ce texte, ne s'éloigne pas de celles qu'on pouvait trouver dans d'autres études critiques de l'époque à ce sujet. Mais l'originalité de la critique du poète se situe sur un autre plan. Dans cet article de 1876, il opère, en effet, un parallèle entre la transition de la tradition romantique à l'impressionnisme (en peinture), et l'élargissement de la participation politique comme phénomène social moderne. L'artiste impressionniste n'étant plus le génie ou le visionnaire dont l'œuvre devait dominer sur l'imaginaire d'un peuple ignorant, mais au contraire « l'homme impersonnel », l'amateur d'une nature qui veut s'exprimer par elle-même, se trouve dans un sentiment de communion avec son temps. L'artiste est alors requis par le caractère « critique » de son temps, dans lequel, pour Mallarmé, on ne pouvait pas isoler la phase artistique de celle politique et économique.

« The transition from the old imaginative artist and dreamer to the energetic modern worker is found in Impressionism¹³⁵. »

Mallarmé souligne en effet comment l'enjeu politique des pratiques artistiques des artistes impressionnistes était présagé par le grand public, à partir de la façon dont celui-ci avait, dès le début, pris l'habitude de le qualifier comme : « Intransigent, which in political language means radical and democratic ». Cette connexion, ou mieux ce dépassement des divisions des domaines de l'esthétique, du politique et du social, qui est l'une des caractéristiques principales du « moderne » selon le poète¹³⁶, pourrait se trouver condensée dans l'incise :

« Today the multitude demands to see with its own eyes¹³⁷. »

135. "The impressionists and Edouard Manet", *op. cit.*, p. 33

« La transition entre l'artiste du passé, voué à l'imagination et au rêve, et l'énergétique ouvrier moderne se trouve dans l'Impressionnisme » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 466).

136. Mallarmé, dans la conclusion de l'article, adresse en effet, en particulier, son ton amical, aux nouveaux venus d'un proche avenir, qui pourront, comme lui "see in this [Impressionism] the representative art of a period which cannot isolate itself from the equally characteristic politics and industry" [They] "must seem the meaning of the manner of painting which we have discussed here, and which although marking a general phase of art has manifested itself particularly in France." ("The impressionists and Edouard Manet", *op. cit.*, p. 34) ; « à ceux qui peuvent voir en cela l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristique, doit sembler la signification de la manière de peindre que nous avons examinée ici, et qui, bien que marquant une phase générale de l'art, s'est particulièrement manifestée en France. » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 468).

137. "The impressionists and Edouard Manet", *op. cit.*, *Ibidem* ; « aujourd'hui la multitude demande à voir de

L'opération mallarméenne en rapport à l'impressionnisme, comporte, donc à bien voir, une redéfinition tout à fait originale de la critique d'art (dans le cas de cet article) et du fonctionnement de la « critique » en général. Cet aspect est bien souligné dans le commentaire de B. Marchal¹³⁸, qui le reconnaît comme la première actualisation d'un modèle critique que l'on retrouvera dans les écrits des années 1890 du poète¹³⁹. Cette actualisation passe par la remotivation de la notion de critique, qui est liée à l'idée de crise. Bien que l'article de Mallarmé sur Manet puisse se présenter comme un écrit de critique d'art tout à fait traditionnel, s'opposant aux jugements académiques et défendant le travail de Manet et des autres artistes cités, comme déjà dans l'article de 1874¹⁴⁰ (selon un fonctionnement traditionnel de la critique appelé par Marchal « contre-instance de légitimation »), il cache un autre niveau de critique :

« L'acte critique n'est pas d'abord l'expression d'une opinion (sur un événement littéraire ou artistique), mais la perception d'une crise, et relève par là d'une épistémologie de la profondeur, appliquée à déchiffrer de cette crise les signes ou les symptômes. Le "critique véritable et réfléchi" est celui qui va au fond des choses. On comprend dès lors que Mallarmé n'ait pas été un salonnier : la critique, au sens mallarméen du terme, relève d'une tout autre logique que la chronique régulière, vouée au tout-venant de l'événement ou du trop bien nommé fait divers ; la critique, en d'autres termes, ne saurait être de nature journalistique, à moins que le journalisme lui-même ne se fasse critique, comme Mallarmé s'y essaiera dans les "Grands faits divers" de *Divagations*, grands précisément parce qu'ils sont les signes de quelque chose de plus profond, ou, au sens propre, de fondamental, comme le dira "Crise de vers" : la littérature ici subit une exquise crise, fondamentale¹⁴¹. »

ses propres yeux» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 467).

138. B. Marchal, « Mallarmé critique d'art? », art. cit.

139. À ce sujet, voir aussi : P. Durand, *Crises, Mallarmé via Manet* (De «*The impressionists and Edouard Manet*» à «*Crise de vers*»), Peeters/Vrin, Leuven, 1998.

140. S. Mallarmé, *Le jury de peinture et M. Manet*, art. cit.

141. B. Marchal, « Mallarmé critique d'art? », art. cit., p. 336. Selon le commentaire de Marchal, à partir des

Avec cette conception, cette remotivation, la critique devient observation et analyse des symptômes d'une société dans un moment historique précis : « ici ». Elle n'est plus une instance personnelle d'opposition (au discours académique défendant la tradition, dans le cas de cet article), mais prend, aux yeux de Mallarmé, une dimension collective. La volonté impersonnelle de rupture de l'impressionnisme trouve en effet son correspondant dans la volonté de la « multitude » de « regarder avec ses propres yeux », et marque, par ce fait même, l'entrée de la peinture dans la modernité.

Le geste de la pratique picturale de Manet opère alors de façon conjointe avec le déplacement critique de l'écriture mallarméenne. Leur statut exceptionnel est celui de l'exception introduite par le présent qui sera indiquée par Bataille comme une dislocation historique. Ce lien entre Mallarmé et Bataille autour de la question du « moderne » en peinture désigne donc déjà les contours d'un questionnement sur les possibilités d'interrogation sur sa propre actualité qui sont ouvertes au geste critique.

5.8 Diagnostic, matérialité et changement

La réévaluation de la critique en tant que « diagnostic » (si on se permet d'utiliser un mot cher à Foucault surtout lors des années en question¹⁴²) à partir de l'étymologie du terme « crise », a donc pour Mallarmé une dimension à la fois historico-politique et esthétique. On retrouve cette dernière dans le mouvement de réflexion sur les principes mêmes de la peinture que le poète reconnaît comme caractéristique des impressionnistes¹⁴³. Une telle quête ne sera pas celle d'une origine mais plutôt celle d'une cause actuelle de l'activité picturale,

années 1890, ce modèle de critique sera repris régulièrement dans les écrits du poète et sera décliné selon deux paradigmes de nature métaphorique : celui de l'orage et celui de la révolution. Le fonctionnement de la grille d'analyse historico-politique, dans l'article sur Manet, est éclatante. Cependant, le mot « révolution », que Marchal cite dans son article à partir de la retraduction française : « révolution de l'art » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 448), n'est pas présente dans la version anglaise où l'on trouve le mot « evolution ». (Cf. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, op. cit.).

142. Cf. M. Foucault, *Le beau danger*, op. cit., « Je veux faire un diagnostic et mon travail consiste à mettre au jour par l'incision même de l'écriture quelque chose qui soit la vérité de ce qui est mort. » (p. 41).

143. Cf. *The impressionists and Edouard Manet*, op. cit., *ibidem*.

voire des conditions de possibilité d'une telle activité¹⁴⁴.

« In extremely civilized epochs the following necessity becomes a matter of course, the development of art and thought having nearly reached their far limits – art and thought are obliged to retrace their own footsteps, and to return to their idea source, which never coincides with their real beginnings¹⁴⁵. »

S'il est vrai qu'il faudrait analyser ce déplacement fondamental entre la notion de « symptomatologie¹⁴⁶ » et la notion foucauldienne de « diagnostic », il est cependant important de souligner que dans l'article de Mallarmé, le terme « symptomatologie » ne renvoie pas à un procédé herméneutique, mais acquiert l'acception de « recherche des causes actuelles¹⁴⁷. « Diagnostic », dans les écrits et les prises de parole de Foucault de cette période, se trouve lié presque toujours à la lecture de Nietzsche¹⁴⁸, à la seule exception de l'entretien pour *La presse de Tunisie* où l'analyse diagnostique est définie comme « analyse de la conjoncture

144. Dans l'étude déjà citée de P. Durand, à ce sujet on peut lire : « Qu'est-ce que peindre et qu'est-ce qu'écrire, pourquoi et pour qui peindre ou écrire, et quel autre acte reste donc disponible, à celui qui peint comme à celui qui écrit, sinon d'interroger les conditions de possibilité de cet acte, dès lors que les codes qui naguère en répondaient ne sont plus désormais eux-mêmes à l'abri de toute mise en question ? » (P. Durand, *Crises, op. cit.*, p. 4).

145. *The impressionists and Edouard Manet, op. cit., ibidem* ; « Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel. » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 449).

146. Symptomatologie est le terme qui définit l'analyse de Mallarmé dans ce texte sur Manet. On a déjà rencontré cette notion au sujet du texte de Foucault sur les études de Panofsky (cf. *infra* chap. n° 3).

147. Comme on a déjà eu l'occasion de souligner, pour Foucault la question de la symptomatologie (c'est-à-dire le refus catégorique, après la parution de *Les mots et les choses* de l'emploi d'un tel terme ou qu'un tel terme soit employé pour définir l'analyse archéologique) est liée au débat avec Raymond Aron. Le terme « symptomatologie » se trouve, dans les prises de parole ou dans les textes ultérieurs, ou bien lié à la question de la *Weltanschauung* (voir la *Préface à l'édition anglaise de Les mots et les choses*, dans *Dits et écrits* vol. I, texte n° 72) ou renvoyé à une approche de type herméneutique, par exemple dans « *Theatrum philosophicum* », (*Dits et écrits*, vol. I, texte n° 80).

148. Voir l'entretien avec M. G. Foy de 1966 : « Mais, à propos de Nietzsche, nous pouvons revenir à votre question : pour lui, le philosophe était celui qui diagnostique l'état de la pensée. » (« Qu'est-ce qu'un philosophe ? » dans *Dits et écrits*, vol. I texte n° 42, p. 553) ; ou bien l'entretien déjà cité avec C. Bonnefoy : « Je crois que l'intérêt que j'ai toujours manifesté pour Nietzsche, le fait que je n'ai jamais pu le placer absolument comme un objet dont on parle, que j'ai toujours essayé de mettre mon écriture sous la parenté intemporelle, majeure, paternelle de Nietzsche est précisément lié à ceci : pour Nietzsche, la philosophie était avant tout le diagnostic, elle avait affaire à l'homme en tant qu'il était malade. Bref, pour lui, elle était à la fois le diagnostic et la violente thérapeutique des maladies de la culture. (M. Foucault, *Le beau danger, op. cit.*, p. 42). Dans *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, on trouve, par contre, la construction, par analogie avec la médecine, de la philosophie comme diagnostic de l'histoire en tant que « corps même du devenir » (*Dits et écrits*, vol. I, texte n° 84).

culturelle¹⁴⁹ ». Dans l'entretien, comme le souligne R. Triki¹⁵⁰, la référence à la production artistique est explicite :

« En effet, on peut concevoir le philosophe comme une sorte d'analyste de la conjoncture culturelle. La culture étant entendue ici au sens large, non seulement production d'œuvres d'art mais également institutions politiques, formes de la vie sociale, interdits et contraintes diverses¹⁵¹. »

Le traitement de la question du « moderne » en peinture indique donc déjà l'interrogation sur les caractères distinctifs de notre propre actualité. Une telle interrogation trouve ses conditions de possibilité dans le processus de désassujettissement face au dispositif critique moderne. Ce questionnement trouvera dans les analyses de Foucault, surtout à partir du début des années soixante-dix, déclinaisons et formulations différentes : de la référence à l'instauration de la différence entre le passé et notre présent historique comme condition de l'analyse généalogique à partir de *Surveiller et punir*, au rapport à l'actualité comme attitude et *ethos* que l'on situe habituellement à partir des analyses des années quatre-vingt. Cette question de l'instauration du présent en tant que différenciation, et du geste critique en tant que rapport profond à son propre présent, joue donc un rôle de premier plan dans l'intérêt porté par Foucault à Manet, dessinant, en quelque sorte, un moment de fracture entre le premier et le deuxième projet. La fêlure entre les deux tentatives se situe au niveau d'une analyse qui aurait fait jouer Manet comme procédé liminaire d'une « épistémè picturale », celle de son époque (reconstruite à travers l'analyse discursive que l'on vient de dessiner, qui se serait prolongée jusqu'à la moindre touche de palette du peintre de *Olympia*) et des tentatives différentes, qui ne cessent de se réactiver, et qui sont vouées à conceptualiser l'opération, au centre de laquelle se trouve Manet, qualifiée (non sans hésitation) par Mallarmé et Bataille de révolution.

149. M. Foucault, « Entretien avec Gérard Fellous », *La presse de Tunisie*, 12 avril 1967, repris en *Dits et écrits*, *La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu'est « aujourd'hui »*, vol. I, texte n° 47.

150. R. Triki, « Foucault en Tunisie » dans M. Foucault, *La peinture de Manet*, *op. cit.*, pp. 51-63.

151. M. Foucault, *Dits et écrits*, *op. cit.*, vol. I, p. 610.

La question de l'usage du terme « révolution » dans les deux textes est d'ailleurs fascinante, car elle ne manque pas de donner lieu à des incertitudes ou de relever des hésitations. Si Bataille à ce sujet écrivait :

« C'est un soudain changement qu'opéra la peinture de Manet, un renversement acide, auquel le nom de révolution conviendrait s'il n'en découlait pas une équivoque : le changement à vue de l'esprit dont cette peinture est significative diffère au moins pour l'essentiel de ceux que l'histoire politique enregistre¹⁵². »

Au regard de Mallarmé, on vient de souligner l'ambiguïté entre la traduction anglaise et la retraduction française du texte du poète¹⁵³. On voudrait, à cet égard, attirer l'attention sur ce passage, très problématique, du commentaire de E. Alliez¹⁵⁴ :

« Ce voir sera donc moins affaire d'Histoire (permettant de juger d'une révolution picturale au vu d'un contexte général) que d'Expérience intérieure déployée, disjointe, dans la désarticulation des énoncés perceptifs du visible. Car "voir Manet", c'est en moderne faire l'expérience de cet impressionnant plan de désorganisation de la représentation qui réduit au silence toute la théorie humaniste de la peinture en s'attaquant à la narrativité de l'image, en libérant le visible de la logique ancillaire du sens¹⁵⁵. »

Dans ce court passage il est possible de retrouver deux éléments qui, comme on a cherché à le souligner, font partie des aspects les plus importants du texte de Mallarmé ; aspects qui ouvrent à la réflexion foucauldienne sur l'opération du peintre du *Balcon* : l'affranchissement de la question de la signification et la mise en crise de la fonction représentative à l'intérieur de son jeu. L'expression « Expérience intérieure », cependant, montre une lecture du texte de Mallarmé à travers les notions clés de Bataille de *La Somme athéologique*. Pour ce qui

152. G. Bataille, *Œuvres complètes*, volume 9, *op. cit.*, p. 115.

153. Voir *infra* la note n° 141.

154. Lequel cependant assume de vouloir tirer le texte de l'écrivain au-delà de ses intentions – comme il est démontré par le titre du paragraphe : « Pour conclure avec et au-delà de Mallarmé » (E. Alliez, *L'œil-cerveau*, *op. cit.*, pp. 175-178).

155. *Ibid.*, p. 178.

concerne plus précisément la problématique ouverte par les écrits de Mallarmé et de Bataille sur Manet, suivre une telle interprétation au lieu de nous projeter dans les questions liées à l'« attitude critique ¹⁵⁶ », nous reconduirait aux problématiques qui, dans la recherche de Foucault, sont liées à la fonction de « l'espace littéraire ». C'est-à-dire au renvoi subtil entre une dimension ontologique du langage et une différenciation épistémique (l'ouverture épocale de la modernité) qui avait caractérisé les écrits foucauldien des années soixante au sujet d'une série d'expériences littéraires ¹⁵⁷. Or, le renvoi à la littérature semble exercer toujours certaines fonctions, au moins dans les intentions méthodologiques qui ont inauguré ce projet de Foucault : il suffit de lire le texte à propos de Flaubert de 1964 (où Foucault opérait le parallèle : « Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée [...] Flaubert et Manet ont fait exister, dans l'art lui-même, les livres et les toiles ¹⁵⁸ »), en le comparant avec l'entretien de 1971 ¹⁵⁹ :

« Tout comme j'essaie de voir comment est construit le discours littéraire, mais sans en chercher la loi dans la pensée de l'écrivain, j'essaie de retrouver dans un tableau donné non pas tant la technique mise en œuvre, mais comment "ça" peut exister comme tableau. Pourquoi une ligne, un visage représenté d'une certaine manière peuvent parvenir à fonctionner comme un tableau ¹⁶⁰. »

L'étude « Autour de Manet », semble donc suivre, en un certain sens, l'intuition de l'article

156. Cf. M. Foucault, « Qu'est-ce que la critique ? Critique et *Aufklärung* », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 84^e année, n° 2, avril-juin 1990.

157. On se réfère ici, à titre d'indication, aux renvois du Foucault des années soixante à une « expérience radicale du langage », cette dimension était opérante non seulement pour ce qui concerne la description des expériences littéraires de Bataille et Mallarmé (voir par exemple le texte sur la transgression – M. Foucault, *Préface à la transgression*, dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, texte n° 13 – et la conférence du 1964 « Langage et littérature » pour ce qui concerne Mallarmé – M. Foucault, *Langage et littérature*, dans *La grande étrangère : à propos de littérature*, EHESS, Paris, 2013), mais aussi au sujet des procédés de R. Roussel, que Foucault analysait dans son livre sur l'écrivain (M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963) ainsi que dans ses renvois à Blanchot, Klossowski, Artaud et Sade. Cf. F. Gros, *Délire de l'insensé ou écriture littéraire*, dans *Foucault et la folie*, PUF, Paris, 1997 ; J. Revel, *Foucault, le parole e i poteri. Dalla trasgressione letteraria alla resistenza politica*, Manifestolibri, 1996 ; J. Revel, « Du littéraire au politique » dans *Foucault, une pensée du discontinu*, op. cit., pp. 117-152 ; P. Sabot, *La littérature aux confins du savoir*, dans *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, vol. 3, ENS, Lyon, 2003.

158. M. Foucault, *Postface à Flaubert*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 327.

159. L'entretien inédit avec Guy Dumur dont parle D. Eribon auquel on a déjà fait référence. Cf. D. Eribon, *Michel Foucault*, op. cit.

160. On a repris cet extrait de « L'ébauche d'un chapitre sur Foucault Magritte et Manet », publié sur le blog de D. Eribon, URL : <http://didiereribon.blogspot.ch/2013/12/foucault-magritte-klee-manet.html>

de 1964, comme il est bien démontré par certaines notes à caractère méthodologique que l'on trouve dans les manuscrits :

« cette peinture du tableau lui-même d.[dans] le tableau ne se fait pas par le biais de la représentation ; (par) un redoublement de la représentation.

Elle se fait par l'invasion insidieuse des propriétés matérielles, des qualités, des contraintes matérielles de la toile. Ce qui envahit, ou s'insinue dans les tableaux de Manet, c'est

- la toile, sa hauteur, sa longueur, sa trame.
- c'est la surface, la réversibilité de cette toile.
- c'est la lumière réelle, (véritable), qui frappe la chose-tableau.
- c'est l'espace extérieur qui entoure le spectateur¹⁶¹ »

Mais cette cohérence n'est telle que si l'on reste sur le plan exclusivement archéologique de l'enquête (indiqué de façon didactique dans l'entretien de 1971 avec G. Dumur), c'est-à-dire à une dimension d'analyse des conditions de possibilité. Pour ce qui concerne spécifiquement Manet, à partir de la période que l'on est en train d'analyser c'est un autre parallèle qui viendrait, en ce sens, s'imposer. En voulant prolonger cette mise en parallèle du fonctionnement des deux expériences singulières (picturale et d'écriture, indiquées respectivement par Flaubert et Manet), il faudrait s'interroger sur l'abandon, dans les écrits et les prises de parole du philosophe, de la notion de « murmure indéfini de l'écrit » et du basculement conjoint de son correspondant : « la grande surface quadrillée de la peinture¹⁶² ». Basculement qui, dans le deuxième des deux termes, arrive au profit d'une notion que l'on trouve déjà dans cet extrait et sur laquelle on va revenir tout de suite : la matérialité.

Pour revenir à Bataille, dans son essai, J. Revel, en commentant la notion de « franchissement possible » des textes foucaaldiens sur les lumières, nous prévient face à une lecture qui

161. M. Foucault, *Autour de Manet*, Boîte LIII, dossier « Manet ». Les éléments entre crochets sont ajoutés par nous ; les parenthèses indiquent les éléments dont la transcription est douteuse.

162. « Chaque tableau appartient à la grande surface quadrillée de la peinture ; chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit. » (M. Foucault, *Postface à Flaubert*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 327).

reconnaîtrait, dans ses écrits des années quatre-vingt, des thématiques liées à la lecture de Bataille opérant, par exemple, dans le texte sur la transgression :

« Ce franchissement pourrait laisser penser qu'il s'agit là d'une sorte de retour en arrière à des thématiques qui avaient, au début des années 1960, circulé dans la recherche foucauldienne, en particulier sous l'influence de Bataille – on se souvient sans doute de l'étonnant texte d'hommage, *Préface à la transgression*, publié en 1963 dans la revue *Critique*, qui avait semblé pour un temps central dans la manière dont Foucault pensait alors le rapport à la limite. En réalité en 1984, le « franchissement possible » se présente comme la figure inversée de la transgression : il ne se donne pas par rapport à une limite (dont il serait en quelque sorte le double dialectique – la transgression ne se comprenant que par rapport à la limite et, inversement, la limite étant confirmée par sa transgression), il représente une ouverture qui prend la forme double d'une analyse historique et d'une expérimentation *sur le bord* de cette histoire¹⁶³. »

Or, explorer cette interzone de laboratoire qu'a été la recherche foucauldienne autour de Manet et du « moderne » en peinture, ouvre la possibilité d'analyser un troisième pôle. Il s'agit d'un moment d'exquise expérimentation, très problématique à saisir ou reconstruire, où les fonctionnements des textes de Bataille et de Mallarmé ne sont évidemment pas à reconduire aux modèles opérant dans les écrits littéraires du Foucault des années soixante. En même temps, si la projection envers une réflexion sur « l'attitude critique » va, dans les années en question, dans le sens d'une ouverture, la « critique » foucauldienne, qui prend sur soi l'injonction mallarméenne, ne pourra, face au geste intransigeant du peintre de l'*Olympia*, que refuser de se faire « discours deuxième¹⁶⁴ ». Elle se veut opératoire « ici » et pourtant, bien que politique dans son enjeu, non stratégique – ouverte à l'aléatoire – non explicitée dans ses fonctions. De là l'impossibilité du livre dont parlait M. Saison, le recours constant à la maté-

163. J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Vrin, Paris, 2015, pp. 50-51.

164. Cf. M. Foucault, *Langage et littérature*, dans *La grande étrangère : à propos de littérature*, op. cit.

rialité, l'importance de cette obligation de « voir ¹⁶⁵ ». On se rappellera ce qu'a écrit Rachida Triki à cet égard :

« Mais on ne peut limiter l'activité de Foucault en Tunisie au seul enseignement et à son intérêt pour l'histoire de la peinture et sa dimension esthétique sans risquer de passer à côté de ce qui a constitué à la fois un moment important de réflexion, au sens premier de retour et de réexamen de quelques idées-forces qui ont permis au philosophe de se positionner à l'époque et de lever certains malentendus. C'est aussi un moment qu'on peut dire de transition dans le rapport au politique et qui aura pour effet l'engagement qu'on lui connaîtra, qui ira de pair avec ses études sur les pouvoirs et les rapports savoir/pouvoir. À cela, du point de vue de la méthode et des formes de questionnement, l'étude de la peinture et de son histoire ne sera ni annexe ni étrangère ¹⁶⁶. »

La problématique que pose explicitement ce moment d'intense intérêt de Foucault pour la peinture, et dont Manet se trouve être l'axe principal, est donc celle de conjuguer l'analyse historico-épistémologique d'une pratique dans le moment de son émergence avec une conceptualisation capable de donner à cette pratique la valeur d'instauration, d'ouverture d'une différenciation. En élargissant notre propos, à ce sujet, si l'on se rappelle les références au modèle du tableau comme série de séries, qu'on a trouvées au début de *L'archéologie du savoir* ¹⁶⁷, on voit comment la peinture joue, dans les années en question, le cadre de référence pour expérimenter des différentes possibilités de saisir, à l'intérieur d'une analyse historique des configurations d'une certaine époque, l'émergence du « changement » ; question qui se pose avec insistance d'après la parution de *Les mots et les choses*. Dans les multiples tentatives autour de Manet, il s'agit donc, pour Foucault, de poursuivre la possibilité d'une analyse du « changement » historique, qui ne doit pas par là, s'appuyer ou se positionner ni dans une dimension anhistorique (celle d'un être du langage – ou un « être nu de l'ordre » qu'avait

165. M. Foucault, « Ce qui me plaît justement dans la peinture, c'est qu'on est vraiment obligé de regarder. Alors là, c'est mon repos. » (« À quoi rêvent les philosophes ? », *art. cit.*, p. 1574).

166. R. Triki, *Foucault en Tunisie*, dans *La peinture de Manet*, *op. cit.*, p. 51.

167. Cf. *infra*, chap. n° 3.

eue une série de fonctions dans *Une archéologie des sciences humaines* et qui est au centre de la préface dans *Les mots et les choses*¹⁶⁸) ni à l'intérieur d'un espace liminaire de l'histoire¹⁶⁹, mais qui reste donc dans l'immanence et même dans la matérialité d'un processus de production. On se rappellera à ce sujet l'expression : « Il y a la matérialité qui me fascine dans la peinture¹⁷⁰ », phrase qui est souvent citée par la critique pour indiquer une dimension purement personnelle voire subjective du rapport de Foucault à l'art plastique, et qui est, par contre, indicative de sa visée d'une production initiatrice.

Dans ce même sens, il faudrait lire ce que Foucault dira plus tard, dans un entretien datant de 1975, à propos de l'écriture : son rêve d'une écriture « qui se servirait du papier blanc, ou de la machine, ou du porte-plume, ou du clavier, comme ça, au milieu de tas d'autres choses qui pourraient être le pinceau ou la caméra¹⁷¹ ».

Le lien entre ces tentatives « Autour de Manet » et l'inauguration de la question du moderne en tant que rapport à son propre présent, permet en outre de donner une explication au fait que la référence à Manet réapparaît dans les écrits, les entretiens et les cours de Foucault postérieurs à ce projet inabouti du livre sur le peintre, à chaque fois qu'il est question du rapport à notre présent en tant qu'attitude critique. C'est-à-dire ce que Foucault, déjà, à

168. Cf. M. Foucault, *Préface*, dans *Les mots et les choses*, *op. cit.*, pp. 7-16.

169. Avec cette expression, assez imprécise, on veut indiquer, de façon concise, les questions qui avaient donné lieu aux débats d'après la parution de *Histoire de la folie*. Cf. *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault Regards critiques 1961-2011*, Presses universitaires de Caen, 2011. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que la réponse à Derrida soit écrite par Foucault dans la période que l'on est en train d'analyser : 1971-1972 : Cf. M. Foucault, *Mon corps, ce papier, ce feu*, et *Réponse à Derrida*, dans *Dits et écrits*, vol. I, pp. 1113-1163. Dans ce dernier texte, la référence aux rapports entre espace et figuration (thématique centrale des cours tunisiens de la fin des années soixante) est patente : « Mais qu'est-ce que cet ordre ? Est-ce un ordre architectural dont les éléments maintenus dans leur permanence visible peuvent être parcourus en tous sens ? Est-ce un ordre spatial que peut envelopper de loin et sans être enveloppé par lui n'importe quel regard anonyme et distant ? En d'autres termes, est-ce un ordre "architectonique" ? »

Il me semble bien que l'ordre des Méditations est d'un autre type. D'abord, parce qu'il s'agit non pas des éléments d'une figure, mais des moments d'une série ; ensuite (ou plutôt en même temps), parce qu'il s'agit d'un exercice à l'épreuve duquel le sujet méditant est peu à peu modifié et de sujet d'opinion se trouve qualifié en sujet de certitude. Il faut lire les Méditations comme une suite temporelle de transformations qualifiant le sujet ; c'est une série d'événements proposés au lecteur comme événements répétables par et pour lui. » (*Ibid.*, p. 1160). La réponse à Derrida repose donc aussi sur une opération de disjonction entre le dispositif figuratif-architectural et le dispositif critique.

170. M. Foucault, « À quoi rêvent les philosophes ? », *art. cit.*, p. 1575.

171. M. Foucault, « Je suis un artificier », dans R.-P. Droit, *Michel Foucault, entretiens*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 92.

partir de 1973, appelle « actualité » :

« Je me considère comme un journaliste, dans la mesure où ce qui m'intéresse, c'est l'actualité, ce qui se passe autour de nous, ce que nous sommes, ce qui arrive dans le monde. La philosophie, jusqu'à Nietzsche, avait pour raison d'être l'éternité. Le premier philosophe-journaliste a été Nietzsche. Il a introduit l'aujourd'hui dans le champ de la philosophie. Avant, le philosophe connaissait le temps et l'éternité. Mais Nietzsche avait l'obsession de l'actualité. Je pense que le futur, c'est nous qui le faisons. Le futur est la manière dont nous réagissons à ce qui se passe, c'est la manière dont nous transformons en vérité un mouvement, un doute. Si nous voulons être maîtres de notre futur, nous devons poser fondamentalement la question de l'aujourd'hui. C'est pourquoi, pour moi, la philosophie est une espèce de journalisme radical ¹⁷². »

L'intérêt de Foucault pour Manet annonce donc le moment de confluence de deux ordres de problématiques : une archéologie de la pratique picturale (dans le sens de recherche des conditions de possibilité d'une pratique instauratrice) et une re-motivation du geste critique. Ce schéma est retrouvé très justement par E. Alliez dans la fonction de la pratique picturale même de Manet, qu'il qualifie d'« opération ». Il emploie dans ce contexte l'expression « conjonction du dispositif pictural et du dispositif critique », qui était celle que C. Imbert avait forgée pour qualifier l'opération de Manet face à la peinture de Vélasquez ¹⁷³ :

« Ce qui est en effet visé par Manet dans la conjonction du dispositif pictural et du dispositif critique, en cet âge fiduciaire qui n'est plus gagé sur des valeurs absolues, c'est l'événement du visuel comme épreuve de la visibilité, et comme *épreuve de visibilité de la modernité elle-même*, quand on ne peut plus rendre visible

172. M. Foucault, *Le monde est un grand asile* « *O mundo é um grande hospício* », dans *Dits et écrits*, texte n° 126. Pour la différenciation foucauldienne entre « actualité » et « présent » cf. J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty*, *op. cit.*

173. « Il suffit à Manet d'avoir dissocié, connaissant Vélasquez comme seul un peintre peut le connaître, la conjonction du dispositif pictural et du dispositif critique où Vélasquez avait magistralement conduit la peinture classique. » C. Imbert, *Les droits de l'image*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet*, *op. cit.*, p. 150.

les êtres dans une forme picturale que par une *opération de découpe et de montage* qui les imprime sur la toile en mettant en avant l'aspect hallucinatoire du plan. Mais c'est alors tout le plan de consistance de la peinture qui *se dérobe au conventionnel comme au naturel perceptif, [...] au détriment du "modelé des surfaces" indispensable à l'impressionnisme*¹⁷⁴. »

L'extrait met en relief deux questions qui sont au centre de la charge critique de la pratique picturale de Manet; deux questions que l'on pourrait indiquer comme : la mise à l'épreuve de la vision et la résistance à l'impressionnisme. Au sujet de la première question, en 1952, l'historien d'art Lionello Venturi écrivait :

« Loin de faire de l'art pour l'art, Manet a réalisé dans *Olympia* l'autonomie de la vision. C'est ainsi que, sans s'en apercevoir ou presque, en substituant un idéal à une pratique, Manet découvrit la direction de son imagination créatrice et non pas pour lui seul ! Avec *Olympia*, il a offert le principe de l'autonomie de la vision à tout l'art moderne qui en a fait sa base et son drapeau¹⁷⁵. »

Le deuxième aspect : la « résistance » de Manet aux impressionnistes, est toujours présente dans les expérimentations foucaaldiennes autour du peintre de *Olympia*, dès le premier projet et jusqu'à la conférence de 1971 et au manuscrit « Autour de Manet ». Cet aspect cependant se détachera d'une analyse descriptive des fonctions du noir vis-à-vis des formations sensibles et discursives détectées par l'archéologie de la peinture. La « résistance » de Manet à l'impressionnisme sera déplacée vers une mise en relief des effets de l'agencement des espaces et des régimes de lumière picturaux avec les sources d'éclairage réelles de la toile et les emplacements du spectateur réel. Dans le manuscrit on peut lire :

« Le nettoyage de la palette qui en effet commence avec Manet, n'est pas obtenu chez lui comme chez les impressionnistes : par une modification des rapports couleurs – lumière – ombre ; ce n'est pas le résultat de la découverte que

174. E. Alliez, *L'œil-cerveau, op. cit.*, p. 163, (nous soulignons).

175. L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Del Turco, Florence, 1952, p. 12.

toute ombre est colorée et que les couleurs se décomposent en couleurs pures ; mais est le résultat d'une autre distribution spatiale de la source d'éclairage par rapport à la scène et au spectateur réel, le spectateur idéal, l'éclairage de la toile, l'éclairage représenté de la scène, la scène représentée¹⁷⁶. »

En ce sens : le jeu des écarts et des déplacements entre ces tentatives mobiles et instables de prise de vue et de place, de mise en scène et de mise en place, leur manque de correspondance ; le dépouillement des systèmes constituant les conditions d'acceptabilité du tableau, ainsi que la frustration des attentes que ces systèmes ont instaurées chez le spectateur en l'indiquant comme tel, nous montrent que si l'on demeure proche de la notion de dispositif (élaborée par Foucault à partir des études des « techniques politiques du corps ») c'est dans le sens d'un anti-dispositif ; ou mieux d'un dispositif de dé-subjectivation qui conjoint des fonctions de désassujettissement, dans l'acception qui sera donnée à ce terme dans la conférence du 27 mai 1978¹⁷⁷.

« Le pouvoir politique, avant même d'agir sur l'idéologie, sur la conscience des personnes, s'exerce de façon beaucoup plus physique sur leur corps. La manière dont on leur impose des gestes, des attitudes, des usages, des répartitions dans l'espace, des modalités de logement, cette distribution physique, spatiale des gens appartient, me semble-t-il, à une technologie politique du corps¹⁷⁸. »

Comme l'indiquait C. Imbert, cette opération de déprise consiste dans la disjonction de deux dispositifs : le dispositif critique (lien de subjectivité et objectivité qui pose vérité¹⁷⁹) et le

176. M. Foucault, *Autour de Manet*, Boîte LIII, Dossier « Manet ».

177. Cf. M. Foucault, *Qu'est-ce que la critique*, art. cit.

Dans l'entretien avec Trombadori, Foucault lira rétrospectivement son intérêt envers la littérature à l'appui de la notion de dé-subjectivation. « L'expérience chez Nietzsche, Blanchot, Bataille a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution. C'est une entreprise de dé-subjectivation. L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même. » M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » ; entretien avec D. Trombadori, Paris, fin 1978, *Il Contributo*, 4^e année, n° 1, janvier-mars 1980 ; repris dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. II, p. 862.

178. M. Foucault, *Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, p. 1391.

179. On utilise ici, pour brièveté, la formulation merleau-pontienne (cf. M. Merleau-Ponty, *L'institution, la passi-*

dispositif pictural de l'âge classique¹⁸⁰. La conjonction des deux n'étant que celle que Vélasquez avait instaurée dans la peinture la conduisant à l'âge classique¹⁸¹. Le peintre des *Ménines*, dans son tableau le plus célèbre, nous indiquant, cependant, à travers un déplacement minimal – une hésitation – les fragilités et les postulats de cette conjonction¹⁸².

La triangulation Mallarmé – Bataille – via Manet, montre donc l'enjeu sous-jacent aux renvois au sujet de l'art et de la littérature du Foucault des années soixante-dix, l'analyse desquels montre une « reposition » de la référence à Manet liée à la question de la critique en tant que rapport à notre propre présent. Comme le soulignait déjà Melegari, dont notre analyse des notes du philosophe ne pourra, en ce sens, que confirmer les intuitions :

« Le renvoi constant entre Manet et notre présent montre qu'on a affaire en effet à une redéfinition de la modernité qui n'est plus à entendre comme configuration fondamentale du savoir d'une époque, mais plutôt – comme le dira le célèbre essai sur Kant et l'*Aufklärung* – comme attitude critique, volonté de ne pas être gouvernés, *critique permanente de notre être historique*¹⁸³. »

Ce sera le cas de l'allusion à la « laideur profonde » dans l'entretien avec E. Lossowsky¹⁸⁴ :

« Manet a été indifférent à des canons esthétiques qui sont si ancrés dans notre sensibilité que même maintenant on ne comprend pas pourquoi il a fait ça, et

vité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955), op. cit.) qu'on a commentée dans le paragraphe « Perspectives. Pour une archéologie de la peinture à l'âge classique ». En termes foucaultiens, ce moment, comme on l'a vu, sera caractérisé, dans la réponse à Derrida comme : « exercice à l'épreuve duquel le sujet méditant est peu à peu modifié et de sujet d'opinions se trouve qualifié en sujet de certitude » (*Réponse à Derrida, art. cit.*, p. 1160).

180. Voir à ce sujet l'*Avant-propos* de L. Vinciguerra, dans *Archéologie de la perspective, Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, PUF, 2007. « Le sujet et l'espace, s'ils s'y trouvent liés, le sont alors par le biais de ces dispositifs concrets, en lesquels la perspective se recompose et prend de nouvelles fonctions. Mais c'est au terme d'un processus en lequel elle s'est nouée auparavant à d'autres régimes de vérité. » (p. 16).

181. Cf. C. Imbert, *Le droit des images*, dans *La peinture de Manet, op. cit.*

182. Cf. Damisch, *L'origine de la perspective, op. cit.*

183. « Il rimando ininterrotto tra Manet e il nostro presente mostra che si ha a che fare effettivamente con una ridefinizione della modernità, ma non più come reperimento della configurazione fondamentale del sapere di un'epoca, quanto, dirà un famoso saggio foucaultiano su Kant e l'*Aufklärung*, come at-titudine critica, volontà di non essere governati (Foucault, « Qu'est-ce que la critique ? », p. 53), *critica permanente del nostro essere storico*. » (D. Melegari, *Lampi di possibili tempeste. Arte e letteratura nel Foucault degli anni Settanta*, dans *Enthymema VII* 2012, p. 346, URL : <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>), (notre traduction).

184. M. Foucault, « À quoi rêvent les philosophes », *art. cit.*

comment il l'a fait. Il y a une laideur profonde qui aujourd'hui continue à hurler, à grincer¹⁸⁵. »

Il en va de même des allusions à l'opération de Manet dans les écrits dédiés à Fromager et Maxime Défert¹⁸⁶, sur lesquels on reviendra dans les prochains chapitres. Loin de se refermer sur les années soixante, ce renvoi ayant au centre ce rapport intransigeant à la vérité, ce scandale, cette fonction anti-culturelle de la peinture moderne, caractérisera les références à Manet jusqu'à la leçon du 29 février 1984¹⁸⁷. Les réflexions de Foucault à propos du lien privilégié entre style de vie et manifestation de la vérité dont l'art moderne se ferait porteur, dans la leçon la plus célèbre de son dernier cours, caractériseront alors, à partir de Manet, l'art moderne comme « mise à nu de l'élémentaire de l'existence; refus, rejet perpétuel de toute forme déjà acquise¹⁸⁸ ».

185. *Ibid.*, p. 1574.

186. Cf. M. Foucault, *La peinture photogénique*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, pp. 1575-1583; *Sur le peintre Maxime Defert*, dans *Dits et écrits*, vol. II, *op. cit.*, pp. 275-277.

187. Cf. M. Foucault, *Le courage de la vérité*, Gallimard/Le Seuil, Paris, 2009, pp. 163-167.

188. *Ibid.*, p. 174.

Chapitre 6

Picasso et les variations musicales

« Le mérite de Vélasquez ne tarda guères à se faire connoître tant à la Cour qu'à la Ville ; il obtint de peindre le Roi et toute la famille Royale à diverses reprises, et Sa Majesté en fut si contente qu'elle lui accorda, de même qu'Alexandre fit à Apelle, qu'il seroit le seul qui aurait ce privilége. »

A. Palomino,

*Histoire abrégée des plus fameux
peintres, sculpteurs et architectes
espagnols*

« Perdant son caractère autographique, l'image se musicalise... »

A. Hennion,

La musicalisation des arts plastiques

6.1 La machine à écrire, le pinceau et la caméra

L'irréductibilité de l'image au discours, qui impose au texte critique une posture paradoxale, n'est pas seulement problématisée ou thématisée, mais aussi effectivement assumée par l'attitude de Foucault envers les opérations de la peinture moderne. En 1975, comme on l'a vu, peu après la publication de *Surveiller et punir*, Foucault rêve d'une écriture qui puisse s'affranchir des schémas bien réglés de la production littéraire ou académique et qui puisse se servir « du papier blanc, ou de la machine, ou du porte-plume, ou du clavier, comme ça, au milieu de tas d'autres choses qui pourraient être le pinceau ou la caméra. Tout ça passant très rapidement de l'un à l'autre, une sorte de fébrilité et de chaos ¹. Une écriture donc, dont l'efficacité serait contingente et instrumentale, la forme discontinue et la mobilité une sorte d'agitation « fébrile ». La désillusion du philosophe concernait alors le fait qu'il se trouvait cependant « toujours renvoyé à l'écriture ». Au sujet de l'art plastique, des expérimentations avaient néanmoins été entreprises : à partir de juillet 1970, faisant suite à la proposition de Guy de Chambure, Foucault prépara un texte sur *Les Ménines* de Picasso (célèbre série de cinquante-huit peintures peintes entre août et décembre 1957). L'écriture de ces pages dactylographiées n'était pas conçue pour garder un statut textuel, mais pour la réalisation d'un scénario sur Picasso pour la galerie Maeght. La tentative échouera malheureusement sans tarder : le scénario ne sera jamais suivi d'un tournage à cause des difficultés juridiques et techniques. Par contre, la collaboration de Foucault avec la galerie continuera grâce à l'engagement au sein du Groupe d'information sur les prisons (GIP²) du peintre Paul Rebeyrolle. Foucault rédigea aussi le catalogue, édité en mars 1973, pour l'exposition « Rebeyrolle » à la galerie Maeght³.

1. M. Foucault et R.-P. Droit, *Michel Foucault : entretiens, op. cit.*, p. 110.

2. Au sujet de l'engagement de Foucault au sein du Groupe d'information sur les prisons, voir : P. Artières ; J.-F. Bert ; P. Lascoumes ; L. Paltrinieri ; J. Revel ; J.-C. Zancarini, *Retour sur le livre des peines*, dans *Surveiller et punir de Michel Foucault, Regards critiques, 1975-1979*, Presses universitaires de Caen/Imec, Caen, 2010 ; Ph. Artières, L. Quérou, M. Zancarini-Fournel, *Le Groupe d'information sur les prisons. Archives d'une lutte, 1970-1972*, IMEC (Institut mémoire de l'édition contemporaine), Paris, 2003 ; B. Zitouni, « Michel Foucault et le groupe d'information sur les prisons : comment faire exister et circuler le savoir des prisonniers », *Les Temps Modernes*, 4/2007 (n° 645-646), p. 268-307.

3. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, pp. 1269-1272 ; Cf. *Infra*, chap. 9.

Les reproductions du dactylogramme de Foucault ont été publiées en 2011 dans le *Cahier Foucault de L'Herne*⁴. Il s'agit d'un document de dix-huit pages, divisé en cinq paragraphes, avec des corrections de la main de Foucault. Dans l'archive des manuscrits, se trouvent, en plus de l'original de ce dactylogramme, deux copies non corrigées de celui-ci, ainsi que deux lettres adressées à Michel Foucault, l'une de Aimé Maeght et l'autre de Alain de Chambure, concernant les accords entre la galerie et Foucault⁵. Celles-ci rapportent que Guy de Chambure avait remis à la galerie Maeght deux documents, le premier étant une copie reproduisant certains extraits de l'introduction des *Mots et les choses*, le second, le dactylogramme en question, où Foucault développait une analyse des mutations créées par Picasso sur le thème du tableau de Vélasquez. Guy de Chambure les présentait comme des « textes essentiellement littéraires qui indiquaient l'esprit dans lequel serait traité le scénario ». Sans être en mesure de savoir si cette conception était le fruit des échanges entre le réalisateur et Foucault ou s'il s'agissait d'une idée du seul réalisateur, on retiendra la possibilité d'un rapport de cet écrit avec la description du tableau de Vélasquez du premier chapitre des *Mots et les choses*.

4. M. Foucault, *Les Ménines de Picasso*, dans *Foucault, L'Herne, op. cit.*, pp. 14-32.

5. Dans la première lettre, datée du 3 juillet 1970, Aimé Maeght, créateur de la fondation qui porte son nom, se félicite de pouvoir collaborer avec Foucault à ce projet et lui explique les conditions prévues pour son engagement :

« J'ai été particulièrement heureux d'apprendre que vous avez bien voulu accepter de collaborer au film que nous avons projeté de faire sur *Les Ménines*, et qui servirait de film pilote à une éventuelle série. »

Un ton différent caractérise la deuxième lettre, datée du 29 décembre et écrite par Alain de Chambure. Entre-temps, Guy de Chambure, en tant que réalisateur du film, s'était rendu en Espagne pour s'occuper du tournage. Il ne disposait cependant pas des autorisations nécessaires. Il lui avait donc été interdit d'entrer dans le musée du Prado et les pellicules qu'il avait tournées précédemment à Barcelone lui avaient été confisquées. Alain de Chambure, s'empresse, alors, dans sa lettre, d'expliquer à Foucault la position de la galerie Maeght dans l'affaire en la libérant de toute responsabilité au regard de la faillite du projet.

« Soyez certain que ni monsieur Maeght ni moi-même ne voulons que vous subissiez les conséquences de la légèreté avec laquelle Guy de Chambure a traité cette affaire. »

Il conclut la lettre en indiquant l'éventualité de réaliser le film à travers une collaboration avec la télévision française. Même cette deuxième possibilité n'aboutira pas et le dactylogramme restera dans le tiroir de Foucault.

Fonds Michel Foucault, Dossier : « Picasso : Les Menines », Boîte LIII.

6.2 *Les Ménines*, « Olvidando a Velázquez⁶ »

La série appelée *Les Ménines* a été peinte entre juillet et décembre 1957. Il s'agit de cinquante-huit peintures à l'huile, dont quarante-quatre études du tableau de Vélasquez, neuf « Les pigeons », trois « Paysages », un « Le piano » et un « Portrait de Jacqueline ». L'occurrence de cette énorme série de variations sur le thème de la célèbre représentation de Vélasquez se présente comme particulièrement propice à la problématisation des scansion de l'histoire de la peinture, telles que « l'œuvre », « le tableau », « le peintre », « les influences », « les traditions », « le modèle », etc.

Le texte que Foucault consacre à l'étude de l'entreprise de Picasso n'essaie pas de thématiser les opérations (effectuées ou revendiquées) d'éclat ou de déplacement de ces unités de synthèse à l'aide de la masse discursive concernant et constituant l'artiste, ou le cubisme, ou les avant-gardes picturales du XX^e siècle. Il suit plutôt la problématisation de ces scansion et leurs métamorphoses tout au long de la série de peintures. Le commentaire dactylographié, dont la lecture devait accompagner le montage filmique des images, se déploie donc dans les interstices entre les images et par leur succession. Le fil rouge du commentaire est constitué par une série de motifs, desquels le texte suit les variations, ainsi que de la comparaison constante entre les solutions de Picasso et le tableau de Vélasquez. Le dactylogramme est divisé en cinq moments et renvoie aux toiles selon leur numération chronologique⁷. Chacun

6. « En oubliant Vélasquez » (notre traduction). L'expression est attribuée à P. Picasso, elle se trouve dans le texte de J. Sabartes, dans *Picasso. Las Meninas y la vida*, Texto De Jaime Sabartes, Barcelona, Editorial Gustavo, 1959; tr. fr. *Picasso. Les Ménines et la vie*, Cercle d'art, Paris, 1958. En traduction française, l'expression est rendue « sans plus me préoccuper de Vélasquez » (*ibid.*, p. 5). On a laissé l'expression telle que Sabartes la rapporte en espagnol pour garder le verbe « olvidar ». Plus récemment, cette formule a été reprise dans le titre d'une exposition du Museu Picasso de Barcelona consacrée à la série des *Ménines* de Picasso ainsi qu'à d'autres variations dont le tableau a été l'objet. Cf. Catàleg de l'exposició, *Oblidant Velázquez. Las Meninas*, Institut de Cultura/Museu Picasso de Barcelona, 2008.

7. La numérotation des toiles se trouvait déjà dans *Picasso. Las Meninas y la vida*, *op. cit.* Livre qui présente cinquante-huit photographies en couleurs des toiles et qui rapporte leurs dimensions originelles ainsi que la date de création. Suivre ponctuellement le texte de Foucault en se référant directement à cette numération – ce qui est fait dans le seul commentaire aujourd'hui disponible de ce texte (J.-L. Hong, *L'espace sans l'auteur*, dans *Le jeu de Foucault : le problème épistémologique et éthique de la « fiction »*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2015, pp. 135-150) – n'aurait de sens qu'en présupposant la consultation simultanée d'un catalogue illustré de l'intégralité de la série (comme celui de la galerie Leiris de 1959, qui rapporte aussi la numération chronologique, mais qui présente la plupart des reproductions en noir et blanc : *Picasso : Les Ménines*

des moments indique la problématisation d'un aspect de la peinture moderne en le faisant correspondre à un des motifs du tableau et à ses transformations par la série. La formulation même du texte de Foucault n'est donc pas sans rappeler une partition de musique, le solfège d'une polyphonie où, en l'occurrence, la partie pourra correspondre à un motif soliste (comme dans les première et deuxième sections, consacrées respectivement au peintre et au « bouffon ») ou à un groupe (comme dans les deux sections suivantes). La question des transformations opérées dans la peinture moderne par la musique (par le changement des rapports entre musique et peinture) apparaît d'ailleurs constamment tout au long du commentaire de Foucault. Bien avant d'être expressément formulée, vers la conclusion du texte, elle est diffusée dans toute sa terminologie. Pour Foucault, dans les variations consacrées à l'Infanta Margherita (à l'étude de laquelle Picasso dévoue le premier ensemble de la série), « chante une seule voix⁸ », alors que les cinq personnages forment une « mélodie simple⁹ ». Dans la préparation du texte du scénario, Foucault semble donc faire en quelque sorte écho à l'équivalence qu'Apollinaire évoquait dans ses méditations consacrées au cubisme.

« On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure¹⁰. »

Une telle équivalence est pourtant déplacée. Si elle fonctionnait, chez Apollinaire, sur le plan d'une esthétique transcendante propre à un « art religieux¹¹ », elle agirait pour Foucault au

1957, Galerie Louise Leiris, 22 mai – 27 juin 1959, texte de Michel Leiris, Catalogue n° 10, Paris, 1959), ou du recueil de L'Herne, qui dispose de seize illustrations numérotées (parfois de dimensions extrêmement réduites) : Foucault, *L'Herne* n° 95, *op. cit.* Ne pouvant pas tenir une telle condition comme acquise, pour en rendre la lecture aisée, on fera référence aux toiles en indiquant leur date de création, ce qui permet de trouver la reproduction numérique de l'ouvrage dans le catalogue en ligne de la collection du Museu Picasso de Barcelone : URL : <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/cataleg.html>; pour l'affichage par ordre chronologique : URL : <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/la-cronologia-de-las-meninas-de-picasso/>.

La découpe thématique qu'on impose au texte de Foucault dans notre lecture – qui, comme on l'a déjà rappelé, n'était même pas conçu pour garder un statut textuel, et dont on ne prétend pas faire de commentaire ponctuel – suit la même logique.

8. M. Foucault, *Les Ménines de Picasso*, dans *Foucault, L'Herne*, *op. cit.*, p. 24.

9. *Ibidem*.

10. G. Apollinaire, *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques* (1913), Éditions Pierre Cailler, Genève, 1950, p. 14. Des notes de lecture concernant cet ouvrage sont présentes dans l'archive des manuscrits de Foucault : M. Foucault, « Le Cubisme », Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, « La Peinture », Manuscrits et notes autographes.

11. *Ibid.*, p. 20.

niveau immanent de l'historicité de la pratique picturale.

Dans la première section du dactylogramme, titrée « La disparition du peintre », c'est la question du rapport du peintre moderne à sa disparition ou sa mort qui est au premier plan. Le motif dont Foucault suit les aventures et les mésaventures, par la série des *Ménines* de Picasso, est celui du personnage de Vélasquez.

FIGURE 6.1 – Pablo Picasso, *Las Meninas* 17 août 1957, Museu Picasso de Barcelona.

À partir de la toile du 17 juillet 1957 (la première des *Ménines*) et tout au long de la série, le peintre grandit jusqu'à disparaître¹².

La première des variations est probablement la plus connue des toiles de la série. De

12. Voir aussi S. G. Galassi, *Picasso's variations on the Masters : Confrontations with the Past*, Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1996. « L'imposant géant de l'art espagnol est curieusement inconsistant : son profil tourné vers l'intérieur l'isole du reste du groupe, alors que son corps aux multiples facettes se fond dans l'espace autour de lui. Il est dans le processus de dissolution. », p. 155-156, (notre traduction).

grandes dimensions (elle est la toile la plus grande de la série : 194 × 260 cm), elle présente le « thème » des *Ménines* dans son ensemble : tous les personnages du groupe, ainsi que tous les éléments de l'architecture et du décor de la scène (verso de la toile, chevalet, miroir, tableaux, porte, stucs, etc.) y trouvent place. Les fenêtres encaissées, dont la présence était indiquée, dans le tableau de Vélasquez, par les fentes de lumière venant de droite, gagnent, dans la version picassienne, la surface du mur. Elles sont recouvertes par des grilles noires et grises et donnent sur un fond blanc. La toile, en échelle de gris, présente une densité graphique très serrée dans sa partie gauche, dominée par le noir et le gris foncé. Ici le couple toile-peintre est rendu par une composition d'éléments et lignes géométriques solidement soudés ensemble, occupant toute la hauteur du tableau. La partie droite de la toile laisse, par contre, une large place au blanc ; couleur qui couvre l'ouverture de la porte du fond ; la robe de l'Infanta ; la tête de la naine et le fond des fenêtres. Le coin droit, à l'extrémité inférieure du tableau, est aussi complètement laissé au blanc et les figures du chien et du bouffon ne sont que des silhouettes blanches contournées par une mince ligne noire.

En comparaison aux *Ménines* de Vélasquez, les dimensions de certains des personnages subissent aussi d'importantes variations. Si la grandeur du bouffon, à l'extrême droite du tableau, se retrouve doublée par cette première variation, celle du Vélasquez picassien – dont la tête se trouve à la même hauteur de la toile qu'il travaille – est au moins trois fois celle du personnage du peintre du tableau de 1656.

Selon Foucault, le peintre ne pourra réapparaître à sa place, dans les dimensions que Vélasquez lui avait accordées, qu'une fois déjà dispersé dans la nervure de la toile, devenu lui-même ce réseau comparé à la toile d'une araignée. L'abandon du peintre, dans la série, est le produit de sa surpuissance.

« Grand par rapport à sa toile (Vélasquez, lui, l'avait représenté un peu en recul et deux fois plus petit) le peintre occupe toute la hauteur de la toile. À vrai dire, il n'est plus logé, parmi les autres, au milieu d'un espace qui leur serait com-

mun : il est plutôt, hors de toutes dimensions, l'échelle, l'universelle mesure¹³. »

Dans le commentaire, le philosophe souligne le traitement particulier réservé au peintre, seul personnage auquel n'est consacrée singulièrement aucune toile. Véritable problématisation picturale de la figure du peintre, le motif du personnage de Vélasquez est donc la trame, le « quadrillage » du tableau, qui se défait vers la gauche dans la première des *Ménines* de Picasso. Dans les variations successives, sa disparition laissera toute une série d'indices, traces non pas de sa présence, mais de son activité. C'est le cas de la version du 4 septembre 1957, et du « zig-zag » légèrement bleuté provenant de la place qui était jadis celle du peintre¹⁴. Ici, les personnages au premier plan de la scène sont ramenés à leurs couleurs correspondant, fidèlement à la palette de Vélasquez : verte, jaune et turquoise. À leur droite, un gribouillage bleu et blanc se perd vers le haut de la toile.

« Sortant du tableau, pivotant sur lui-même, et se mettant au travail sur cette toile que nous voyons maintenant, le peintre aurait laissé en surimpression la trace du dernier geste qu'il avait fait avant de commencer réellement à peindre¹⁵. »

Dans leur livre de 1913, les peintres Gleizes et Metzinger indiquaient le bouleversement de la position du peintre comme l'aspect principal de la « révolution picturale » du cubisme.

« Son importance réside précisément dans un renversement de position du peintre. La Renaissance, c'est l'apothéose du sujet, qui refoule la prédominance de l'objet, souci essentiel des siècles antérieurs au XIII^e. Catégoriquement le cubisme remet en question les droits de l'objet ; il portera au paroxysme le discrédit

13. M. Foucault, *Les Ménines de Picasso*, dans Foucault, *L'Herne*, op. cit., p. 15.

14. À ce sujet, voir aussi l'étude sémiotique de la série picassienne par A. Mengoni, qui présente la série des *Ménines* en tant que recherche cohérente examinant les problèmes et les paradoxes théoriques de la représentation et de l'autoreprésentation poétique par le biais d'une intelligence intégralement picturale. L'analyse s'arrête en particulier sur la toile du 4 septembre, montrant – à travers l'opposition entre les éléments linières (exposant une fonction eidétique) et les éléments chromatiques de la toile – la tension entre une fonction représentative et une fonction poétique comme consubstantielle à l'échec et à la problématisation du statut de l'auteur. Suivant ce modèle, en accord avec la lecture de Palau i Fabre (J. Palau i Fabre, *El secret de les Menines de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1981), selon Mengoni la fonction du peintre ne se serait pas métamorphosée dans le faisceau bleuté, mais elle serait « transfigurée » par la ligne noire verticale, « sorte de grand pinceau » réduisant le peintre à une « pure attitude ». Cf. A. Mengoni, « Lo sguardo plastico di Picasso », dans O. Calabrese (ed.), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori Università, 2008.

15. *Ibid.*, p. 16.

dans lequel est tombé le sujet au cours du XIX^e siècle : Les peintres valables de ce siècle peignant “n’importe quoi” parce qu’ils présentaient, et ce fut là leur génie, la primauté des valeurs intrinsèques de la peinture sur les valeurs accessoires du sujet ; ces dernières ayant éclipsé le peintre, par conséquent l’homme. Le cubisme allait placer le peintre à pied d’œuvre¹⁶. »

Cette position par rapport au sujet, produit de la primauté des valeurs proprement picturales, motivait les deux artistes et théoriciens du mouvement à reconnaître en Manet un précurseur, pour avoir « transgressé les règles caduques de la composition et diminué la valeur de l’anecdote jusqu’à peindre n’importe quoi¹⁷ ». L’opération plus importante du cubisme, dans le cautionnement de la disparition de l’objet, aurait été une remise en cause qui, en adhésion aux arguments de l’essai, ne comporterait pas seulement un questionnement de l’emplacement du peintre, mais de « l’homme intégral¹⁸ ». Le bouleversement par lequel le cubisme, par des voies contrastantes, aspirait à une peinture « n’exprimant que sa raison d’être », y était défini comme la reconnaissance et la soumission aux lois de la « nature agissante de l’homme ».

Les transformations du Vélasquez disparu se poursuivent pourtant, dans la série des *Ménines*, au-delà de la trace bleutée laissée par ce peintre agissant et tout-puissant dans l’hésitation du geste d’inauguration du travail. Les métamorphoses du fonctionnement du peintre, désormais absent, sont ponctuées – suivant la série selon le texte de Foucault – par trois moments successifs. Moments que l’on pourrait indiquer comme : *le peintre lumière*, *le peintre cercueil* et *le peintre regard*.

Dans la version du 15 septembre, la place du peintre se fait lumière avec la toile. Le tableau tout entier est passé au turquoise, couleur jadis des demoiselles à droite de l’Infanta. À gauche, vers la moitié de la hauteur de la toile s’ouvre un triangle blanchâtre : un cône

16. A. Gleizes et J. Metzinger, *Du « Cubisme »* (1912), Éditions Présence, Paris, 1980, p. 21. Des notes de lecture concernant cet ouvrage sont présentes dans l’archive des manuscrits de Foucault : M. Foucault, « Le Cubisme », Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, « La Peinture », Manuscrits et notes autographes.

17. *Ibid.*, p. 39

18. *Ibid.*, p. 31.

de lumière qui éclaire la scène horizontalement, son sommet est le point où était placé le pinceau du peintre.

Si, dans la première toile de la série, le « lieu surdéterminé de Vélasquez » : « œil, main, palette pinceau », était graphiquement transfiguré en devenant le réseau même de la toile, à partir de cette variation, ce lieu est par contre indiqué comme le « point d'origine d'un pinceau de lumière¹⁹. En suivant l'indication du commentaire de Foucault, on pourrait alors avancer que le pinceau (ou sa place vide) acquiert, dans la série de Picasso, le rôle de la problématisation d'une fonction picturale qui en allant vers sa disparition se métamorphose fébrilement en graphisme, en lumière et en larges aplats de couleur (comme dans la version du 17 septembre, où le sommet du cône devient le point de départ et de séparation des trois couleurs du fond de la toile²⁰). Au regard du deuxième moment (qu'on vient d'indiquer schématiquement comme *le peintre cercueil*), Foucault indique un renversement des variations précédentes. En s'arrêtant sur la version du 19 septembre, il observe comment, en complète opposition aux toiles antérieures, tout le tableau « passe à la nuit ».

19. M. Foucault, *Les Ménines de Picasso*, dans Foucault, *L'Herne*, op. cit., p. 17.

20. Cf. <http://colleccio.museupicasso.bcn.cat/eMuseumPlus>; *Las Meninas* (María Agustina Sarmiento i infanta Margarida Maria).

FIGURE 6.2 – Pablo Picasso, *Las Meninas* 15 septembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.

Le commentaire souligne alors comment cette disparition accomplie est repérable dans tous les éléments du tableau, tantôt dans la dominance du noir, tantôt dans les instances de lumière (cette mince ligne blanche « étoile filante », qui prend la place des grandes fenêtres à travers lesquelles Picasso avait ouvert l'espace enfermé du tableau de Vélasquez).

« Le peintre a disparu tout à fait; et là où il y avait la marque lumineuse de sa présence décalée, il n'y a plus que le monument de son œuvre (presque un cercueil dressé) : un hexagone noir fendu en son milieu²¹. »

21. *Ibid.*, p. 18.

Dans les toiles suivantes portraiturant l'ensemble des personnages, on n'a aucune trace du peintre. La scène nous est donnée comme un spectacle, comme il est indiqué par le fait que le tableau – dans les toiles du 15 et du 17 novembre – passe au rouge ; cette couleur signalant, selon le commentaire de Foucault, le rideau d'un théâtre.

FIGURE 6.3 – Pablo Picasso, *Las Meninas* 15 novembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.

FIGURE 6.4 – Pablo Picasso, *Las Meninas* 17 novembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.

La fonction du peintre absent parvient donc à une énième transformation. À travers l'observation des différences entre ces deux derniers tableaux, le texte attire l'attention sur la présence de deux cercles jaune et noir dans la toile du 17 novembre.

En y reconnaissant deux yeux attentifs qui dominent la scène en surplomb, Foucault situe alors le peintre derrière la toile, « non la toile représentée mais celle que nous voyons, il profite des lacunes pour surveiller ses personnages qui à leur tour semblent regarder le chien²² ». Sous le regard fixe de ce chien noir, ainsi que dans l'ouverture carrée au fond de

22. *Ibidem*.

la scène, se cacherait encore une fois le regard du peintre qui s'infiltrerait à travers toutes les fissures du tableau. *Le peintre regard* est désormais partout dans la toile et nulle part.

6.3 La fonction auteur dans la peinture moderne

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, le regard archéologique de Foucault, posé sur la peinture moderne, indique sûrement Manet comme figure majeure, indice de ce bouleversement de la pratique picturale des conditions de possibilité aux effets critiques dans l'« actualité ». Le projet de ce scénario de 1970, tout en prenant en considération sa circonstancialité, exige cependant un questionnement autour de l'opération dont la peinture de Picasso serait révélatrice, voire de son positionnement par rapport à deux séries péniblement composables qui se dessinent à partir des écrits foucauldien concernant la peinture moderne. Deux séries qui, en s'appuyant sur l'étude archéologique de systèmes régissant la représentation et sur l'analyse historique de ses axes de support, indiquaient respectivement la sortie de la peinture du dispositif classique de représentation (Delacroix – Manet) et sa fuite des implications de la ressemblance : Magritte, Kandinsky, Klee, Warhol (que l'on examinera en détail dans les chapitres suivants). Dans son intervention au colloque « Foucault un regard », Catherine Perret proposait de retracer une trajectoire cohérente entre l'analyse des *Ménines*, celle de la conférence sur Manet et celle de l'écrit sur Magritte. Au sujet du passage s'opérant entre l'analyse de la conférence de Tunis et le texte sur Magritte, elle indiquait pourtant une mutation d'importance qu'elle connotait comme la « construction d'un imaginaire logique contre l'imaginaire analogique » :

« Si l'analyse de Manet montrait un voir libéré de la représentation, celle de Magritte conceptualise une similitude qui s'enlèverait sur fond et contre la ressemblance en tant que celle-ci sert d'étayage à la représentation. Magritte signifierait donc la construction d'un imaginaire *logique* contre l'imaginaire *analogique*²³. »

23. C. Perret, *Le modernisme de Foucault*, dans M. Foucault, *La peinture de Manet*, op. cit., p. 115 (nous soulignons).

D'une série à l'autre, la peinture de Picasso pourrait se présenter – c'est l'hypothèse que l'on propose dans le présent chapitre – comme une transition ou une torsion.

Il est vrai que, à la différence de Manet, les références de Foucault à Picasso ne sont pas insistantes. En 1966, cependant, lors d'un entretien avec Claude Bonnefoy au sujet de Breton et du Surréalisme²⁴, Foucault affirmait :

« J'ai l'impression qu'il y a deux grandes familles de fondateurs. Il y a ceux qui édifient et posent la première pierre ; il y a ceux qui creusent et évident. Peut-être sommes-nous, en notre espace incertain, plus proches de ceux qui creusent : de Nietzsche (plutôt que de Husserl), de Klee (plutôt que de Picasso)²⁵. »

Picasso serait alors un fondateur qui construit, il aurait posé une première pierre en peinture tout comme Husserl, père de la phénoménologie, l'a posée en philosophie. Parmi les destructeurs, ces fondateurs qui « creusent » – et desquels Foucault, en 1966, se sent plus proche – on retrouve, par contre, Paul Klee et le « philosophe à coups de marteau » de Nietzsche. Comme on le verra plus en détail dans le huitième chapitre, juste après la parution de *Les Mots et les choses*, Klee est considéré par Foucault comme l'indice d'une pratique picturale qui, en faisant jouer des signes dans le tableau, en les maintenant dans leur statut de signes et en les faisant fonctionner comme tels, ouvre la peinture à un espace incertain qui en déjoue l'impératif de ressemblance.

Cette distinction schématique entre deux typologies de fondateurs relève sans doute du ton décontracté de l'entretien. La réflexion foucauldienne autour de la fonction de fondation du nom d'auteur, dans les domaines et champs respectifs, se poursuit pourtant et trouve un nouvel élan grâce aux critiques qui feront suite à la parution de *Les Mots et les choses*. La *fonction auteur* se trouvera notamment examinée dans la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur²⁶ », donnée aux États-Unis en mars de la même année de la préparation du scénario au sujet de Picasso, et prononcée pour la première fois l'année précédente, à la Société française

24. M. Foucault, *C'était un nageur entre deux mots*, dans *Dits et écrits*, op. cit., pp. 582-585.

25. *Ibid.*, p. 582.

26. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, dans *Dits et écrits* vol. I, op. cit., pp. 817-849.

de Philosophie. Dans la deuxième partie de l'exposé, l'analyse de Foucault forgeait la notion de *fondateurs de discours*, en définissant ces dernières – en contreproposition aux instaurateurs d'un certain genre littéraire, ou aux fondateurs des sciences – comme des auteurs qui ont produit non seulement un livre ou une œuvre, mais aussi « la possibilité et la règle de formation d'autres textes [...], une possibilité indéfinie de discours²⁷ ». Selon Foucault, l'apparition de ces figures est récente, elle date du XIX^e siècle, et les exemples qui sont pris lors de la conférence sont ceux de Marx et Freud. La caractéristique singulière de ces instaurateurs de discours est que, à la différence des initiateurs des sciences, pour établir la validité des discours qui prolifèrent dans la discours concernée, on ne se rapporte pas au domaine de scientificité relatif à l'énoncé que l'on veut valider (en le mettant en rapport avec la normativité propre à son domaine scientifique), mais on se rapporte à l'œuvre de ces auteurs comme à des « coordonnées premières ». Dans les discours ainsi instaurés on assiste donc à une pratique de « retour à l'origine ». Ce « retour » est présenté par Foucault comme une nécessité spécifique des instaurations de discours et comme ayant sa possibilité dans une sorte d'oubli « constitutif²⁸ ». Pour qu'il y ait retour, il faut en effet qu'il y ait eu oubli de l'acte d'instauration. Selon la logique de ces instaurations discursives, l'oubli ne s'est pourtant pas ajouté de l'extérieur, il ne s'est pas vérifié comme une circonstance, mais il fait partie de la discours elle-même.

« On revient à un certain vide que l'oubli a esquivé ou masqué, qu'il a recouvert d'une fausse ou mauvaise plénitude et le retour doit redécouvrir cette lacune et ce manque ; de là le jeu perpétuel qui caractérise ces retours à l'instauration discursive²⁹. »

En termes généraux, la conférence s'attachait à spécifier la manière dont l'analyse archéologique se sert du nom d'auteur. Si *L'archéologie du savoir* s'attachait à donner un statut méthodologique aux grandes unités discursives dont Foucault avait fait usage dans *Les mots et*

27. *Ibid.*, p. 833.

28. *Ibid.*, p. 836

29. *Ibid.*, p. 836.

les choses, dans cet exposé sur l'auteur, il s'agissait, par contre, d'interroger d'abord la *fonction auteur* comme « moment fort de l'individualisation » des histoires de la littérature, des sciences, etc. Dans la conférence de 1969, Foucault fait d'emblée référence à la production littéraire qui lui est contemporaine. Derrière les mots de Beckett qui inaugurent l'enquête sur l'auteur : « Qu'importe qui parle³⁰ ? », c'est toutefois tout le panorama de la critique littéraire strictement contemporaine à cette prise de parole qui se profile, en mettant en premier plan les travaux de Barthes et Blanchot³¹. Foucault évoque donc le traitement de la question de l'auteur dans le cadre de la production et de la théorie de la littérature, en rappelant deux connotations attribuées à l'écriture : son affranchissement de l'expression et son rapport privilégié avec la mort.

« On peut dire d'abord que l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : Elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité; Elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. [...] Le second thème est encore plus familier; c'est la parenté de l'écriture à la mort³². »

La position de la problématique de l'auteur ne tarde pourtant pas à se distinguer face aux connotations d'une notion de la critique littéraire telle quelle *d'écriture*. Dans la conférence, Foucault se proposait de suivre le « jeu de représentations » qui ont formé une certaine image de l'auteur dans la « condition encore trop transcendante d'écriture ».

« Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître³³. »

30. « What matter who's speaking, someone said what matter who's speaking. » (S. Beckett, texts for nothing 3, dans *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*, Grove/Atlantic, 2007, p. 74.)

31. R. Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984; M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949; voir à ce sujet : F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

32. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, dans *Dits et écrits* vol. I, *op. cit.*, p. 821.

33. *Ibid.*, p. 824.

Il s'agissait, en somme, de « repérer, comme lieu vide – à la fois différent et contraignant –, les emplacements où [la fonction auteur] s'exerce³⁴ ». Ces mots indiquent une activité d'analyse visuelle et spatiale des fonctionnements des emplacements laissés vides par l'auteur. Cette observation de la « répartition des lacunes et des failles » se trouve, comme on vient de le voir, exercée au sens littéral dans la première partie du texte pour la préparation du scénario au sujet de la série des *Ménines* de Picasso. Par le biais d'un vocabulaire expressément visuel, en 1969, se découpe donc un champ d'analyse qui indique cependant clairement ses limites. L'analyse de la *fonction auteur*, dans la conférence, se donne comme domaine la production discursive. En ce qui concerne les repères temporels, il s'agit d'interroger la fonction de l'auteur à partir de l'événement de sa disparition; événement que Foucault, dans la conférence, fait coïncider avec Mallarmé³⁵. Malgré cela, l'élargissement de l'analyse de la *fonction auteur* au-delà du cadre pris en examen dans la conférence, se profile déjà comme nécessaire. L'étude du fonctionnement du nom auteur et de ses unités succédanées, dans les spécificités historiques propres à l'art plastique, à la musique et à la technique, était indiquée au début de la deuxième partie de l'exposé où Foucault constatait :

« Je me rends compte que jusqu'à présent j'ai limité mon thème d'une façon injustifiable. À coup sûr, il aurait fallu parler de ce qu'est la fonction-auteur dans la peinture, dans la musique, dans les techniques, etc.³⁶. »

L'analyse de la fonction auteur dans les différentes époques se trouve aussi, comme on l'a vu, mise de côté par la conférence de 1969, où Foucault, introduisant son intervention par les mots de Beckett, prenait décidément comme seuil sa propre contemporanéité. Les questions qui auraient été posées, dans le cadre d'une analyse du fonctionnement en Occident du nom auteur dans des époques différentes, sont pourtant indiquées dans le texte. Une telle analyse se serait demandé :

34. *Ibid.*, p. 817.

35. « La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal. », *ibidem*.

36. *Ibid.*, p. 832.

« Comment l’auteur s’est individualisé dans une culture comme la nôtre, quel statut on lui a donné, à partir de quel moment, par exemple, on s’est mis à faire des recherches d’authenticité et d’attribution, dans quel système de valorisation l’auteur a été pris, à partir de quel moment on a commencé à raconter la vie non pas des héros mais des auteurs, comment s’est instaurée cette catégorie fondamentale de la critique “l’homme-et-l’œuvre”³⁷ [...] »

La thématique de l’image de l’auteur et de son statut héroïque à partir de la Renaissance, dans sa liaison avec ce thème de l’unité « homme-et-œuvre », se trouvait déjà mentionnée dans un texte très antérieur à la conférence : le compte rendu de *Hölderlin et la question du père*³⁸. Ici, Foucault envisageait plutôt le domaine des arts comme réservoir d’exemples au sujet de la construction de la figure de l’auteur, discutant les *Vite* de Vasari³⁹ comme paradigme de la construction de la figure de l’artiste à la Renaissance.

« Lorsque l’Europe chrétienne se mit à nommer ses artistes, elle prêta à leur existence la forme anonyme du héros : comme si le nom devait jouer seulement le rôle pâle de mémoire chronologique dans le cycle des recommencements parfaits⁴⁰. »

Selon cet article, « la dimension de l’héroïque est passée du héros à celui qui le représente, au moment où la culture occidentale est devenue elle-même un monde de représentations⁴¹ ». À l’instar de ce fragment archéologique de la constitution de la figure de l’artiste, contenu dans le compte rendu de 1962, Hölderlin serait alors celui qui, en dénouant la synthèse « homme-et-œuvre » par un partage vertical, aurait marqué la fin de cette unité épique régnant encore chez Vasari (et dont la psychologie de l’art ne serait autre que la figure inverse).

37. *Ibid.*, p. 820.

38. M. Foucault, *Le « non » du père*, (Sur J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, PUF, 1961), dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, pp. 217-231.

39. G. Vasari, *Delle vite de’ piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, Editore appresso i Giunti, 1568, UCM Biblioteca Complutense, Madrid, Numérisé le 17 août 2007, URL : http://al-fama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B19329003&idioma=0

40. M. Foucault, *Le « non » du père*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 220.

41. *Ibid.*, p. 221.

L'article paru dans *Critique* évoquait, en outre, l'instauration, depuis la Renaissance, d'une relation particulière de « soi à soi » entretenue par le geste de l'artiste. Un rapport tel que le héros n'avait pas pu le connaître.

« Le peintre est la première flexion subjective du héros. L'autoportrait, ce n'est plus, au coin du tableau, une participation furtive de l'artiste à la scène qui représente; c'est au cœur de l'ouvrage, l'œuvre de l'œuvre, la rencontre, au terme de son parcours, de l'origine et de l'achèvement, l'héroïsation absolue de celui par qui les héros apparaissent et demeurent⁴². »

La sortie de l'artiste de l'anonymat – condition dans laquelle il avait demeuré de différentes façons pendant le Moyen Âge – se vérifie donc, à partir de la Renaissance, à travers un déplacement d'importance : la prise en charge, de la part de la figure de l'artiste, d'une fonction qui reprendrait les thématiques de l'épopée grecque et des chansons du Moyen Âge. L'attribution au « geste » même de l'artiste d'une valorisation épique. À partir de la Renaissance, l'artiste emporterait donc, par son geste, l'héroïsme se dessinant dans un acte « à la frontière de ce qui apparaît et de ce qui se représente⁴³ ».

Au centre du texte en question, ainsi que dans son vocabulaire, on retrouve la thématique de la folie et de l'absence d'œuvre; motif qui parcourt une grande partie de la production de Foucault au sujet de la littérature dans les premières années soixante⁴⁴. La cible critique du compte rendu de l'ouvrage de Laplanche est le traitement psychopathologique de la production artistique ou littéraire, dont l'exemple éclatant (déjà cité, en ce sens, dans *Histoire de la folie*) est l'étude de Jaspers sur Strindberg et Van Gogh⁴⁵. Si l'on se permet de renvoyer à ce texte de 1962, sans ouvrir la problématisation du déplacement de plan d'interrogation à l'égard du rôle de la production littéraire, entre cet article et la conférence de 1969, c'est pour

42. M. Foucault, *Le « non » du père*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 222.

43. *Ibidem*.

44. Parmi les textes concernés, on peut citer le livre sur Roussel – M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.* –, ainsi que les débats parus dans les revues *Tel Quel* et *Critique* en 1964, puis repris dans les *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.* La formule donne aussi le titre du texte de critique littéraire de la même année : M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 440-448.

45. K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*, pr. éd. 1953, traduit de l'Allemand par Hélène Naef, précédé de *La folie par excellence* par Maurice Blanchot, Minuit, Paris, 1970.

deux raisons, qui ne sont pas directement concernées par cette question. Il s'agit ici, en premier lieu, de souligner la différence des découpages du domaine de recherche que l'analyse de la fonction auteur comporterait à partir de la prise en considération d'époques différentes (en bref, le fait que la séparation entre une littérature et une peinture est le fruit d'un partage récent, repérable archéologiquement⁴⁶). En deuxième lieu, les renvois entre le texte de la conférence et le compte rendu de 1962 nous permettent d'indiquer, dans la découpe du champ d'analyse de la conférence de 1969, les moments relatifs à une anticipation (et à la reprise, et à la transformation) de la problématisation du fonctionnement de la figure de l'artiste peintre. Il n'en reste pas moins que si lors de la conférence Foucault s'interroge sur les privilèges attribués à la notion d'écriture (soupçonnant, derrière certaines connotations acquises par une telle notion, une sorte de restauration d'une unité préalable de synthèse à caractère transcendante), il n'est pas erroné de penser qu'il est aussi en train de remettre en cause le statut attribué à certaines *expériences* littéraires qui traversait encore *Les mots et les choses*⁴⁷.

En étendant le cadre de l'analyse de la conférence de 1969 à l'analyse de la fonction auteur au-delà du partage historiquement opéré entre littérature et peinture, et prenant comme seuil les spécificités de cette dernière, on devrait donc se demander : qu'est-il advenu de l'artiste dans la peinture moderne ? Comment la « crise » introduisant la modernité picturale avait-elle déplacé ou transfiguré les fonctions attribuées et constituant la figure du peintre, telles qu'elles s'étaient profilées à partir de la Renaissance ?

Dans la conférence sur l'auteur, Foucault indiquait quatre traits caractéristiques de la fonction auteur qui ne sont sûrement pas étrangers au fonctionnement du « système juri-

46. Cf. *Infra*, chap. 5.

47. Cf. J. Revel, *Du Littéraire au politique*, dans Foucault, *une pensée du discontinu*, op. cit. ; P. Sabot, *La littérature aux confins du savoir : sur quelques « dits et écrits » de Michel Foucault*, dans *Lectures de Michel Foucault. Volume 3 : Sur les Dits et écrits*, op. cit.

La question de l'analyse stratégique du rôle de la production littéraire dans son rapport avec l'actualité sera notamment reprise dans l'entretien au Japon de 1970. Cf. M. Foucault, *Folie, littérature, société*, dans *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, pp. 972-996. Pour un commentaire de cet article en relation aux thématiques traversant les écrits littéraires du début des années soixante, nous nous permettons de renvoyer à notre *La nozione di finzione in Foucault : dall'esperienza letteraria a quella storico-politica*, Tesi di laurea specialistica, Università di Pisa, URL : <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-06142011-110012/>

dique et institutionnel qui articule et enserme » les « arts visuels⁴⁸ » ; ou devrait-on plutôt parler de l'émergence de la figure du peintre comme désignation psychologisante d'un producteur d'images douées d'un statut particulier de circulation et conservation ?

Le déplacement de telles caractéristiques dans le domaine de la peinture, comme on le voit, ne peut pourtant pas s'opérer par une simple transposition, car il ouvre toute une série de problématiques concernant la spécificité du domaine d'analyse ainsi que les difficultés portant sur la définition des unités méthodologiques de base sur lesquelles une telle analyse devrait pouvoir s'appuyer. Au-delà des questions examinant la fonction auteur exercée par le système juridique et institutionnel, et des variabilités historiques de la nécessité du nom auteur selon les différents types d'ouvrages, la conférence de 1969 indiquait l'auteur comme fruit d'un ensemble d'opérations complexes d'attribution. L'importance de l'attribution dans le domaine des arts plastiques est liée à l'institution même de l'histoire de l'art comme discipline, qui s'accompagne, au XVIII^e siècle, de l'émergence d'une nouvelle conception de « l'originalité⁴⁹ ». Au lecteur d'aujourd'hui, elle ne pourra pas manquer d'évoquer les méthodes attributionnistes d'analyses de tableaux promues par l'historien de l'art Giovanni Morelli⁵⁰, dont la logique a été rendue célèbre par l'essai de Carlo Ginzburg⁵¹.

L'absence, dans les images, du pronom « je » (dont la distance entre les différentes positions dans le texte, assure, selon Foucault, la fonction auteur) est loin d'être consubstantielle à une dimension non discursive et en tant que telle, constitutivement affranchie de la fonction de l'auteur. En réalité, c'est bien depuis l'inflexion du statut du peintre que l'Occident ne peut pas supporter l'anonymat de ses artistes. La fonction de l'auteur ne se constitue pas dans la dispersion des pronoms ou dans la scission entre l'écrivain et les interlocuteurs roma-

48. L'expression « arts visuels » se réfère à la catégorie juridique introduite par le Code de la propriété intellectuelle de 1992. Cf. T. Paris, *Le droit d'auteur : l'idéologie et le système*, Sciences sociales et sociétés, Presses universitaires de France, 2002.

49. Cf. R. Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie de l'esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

50. Cf. G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, 1880*; *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, 1890*; *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, 1994.

51. C. Ginzburg, « Spie, radici di un paradigma indiziario », dans A. Gargani (éd.), *Crisi della ragione*, Einaudi, 1979; tr. fr. : C. Ginzburg, *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*, Gallimard, 1980.

nesques, mais elle ne se trouve pas moins exercée par toute une série de signes et de renvois que le tableau porte en soi. Même la signature – élément qui ne s’ajouterait qu’au dernier moment et de l’extérieur comme geste authentifiant – n’a pas, en peinture, la valeur d’une pure référentialité. Elle relève d’une histoire propre qui est traversée par des liens d’instauration et d’attribution qui se donnent avant tout comme graphiques. L’introduction de la signature dans le tableau est marquée par l’émergence de la catégorie classique de « Beaux-Arts », mais elle est restée longtemps une pratique discontinuée, et ce ne sera qu’à partir des institutions muséales et de l’affirmation de l’idée de la peinture comme art autographique qu’elle aura une valeur individualisante⁵².

« En effet, à première vue, la question de l’« attribution » en peinture rejoint celle de l’« auctorialité » en littérature, comme elle, elle pose la question du nom et de sa valeur, économique et symbolique, dans l’espace artistique. Mais il ne s’agit pas seulement du nom, car la signature du tableau appartient à l’espace de la représentation : elle est autographe et témoigne d’un rapport personnel avec l’œuvre peinte. En tant que trace graphique au sein de l’espace pictural, la signature se prête donc également à une analyse formelle et herméneutique : lieu du sigle, lettres capitales, écriture cursive, etc.⁵³. »

Les renvois au peintre se trouvent inscrits dans la trame des toiles par toute une foule de phénomènes dont l’herméneutique a structuré l’histoire de l’art depuis Vasari. Phénomènes très variés, parmi lesquels on peut énumérer : les différentes techniques et variations de l’autoportrait (crypté ou caché, *in assistenza* ou situé); les signatures (sigles, monogrammes, signatures cachées ou apocryphes, etc.), les traits révélateurs de la « touche de l’artiste », etc. L’étude de ces éléments dans une perspective de synthèse psychologisante et attributionniste se présente encore comme extrêmement prépondérante dans les orientations de l’histoire de l’art, où le nom d’artiste – marque d’individualisation du traitement des ouvrages – se trouve

52. Cf. C. Guichard, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l’art », *Sociétés & Représentations* 2008/1 (n° 25), p. 47-77.

53. *Ibid.*, p. 53.

lié aux exigences épistémiques définissant l'espace même de la discipline. La problématisation historique d'une telle orientation est si marginale, que C. Guichard se demande : « Que serait l'histoire de l'art européen et occidental sans tous ces noms ? Comment, par exemple, sortir du modèle vasarien et de ces grands noms qui peuplent l'histoire de l'art ? ».

« Car le nom recouvre différentes fonctions dans les mondes de l'art : s'il est une marque d'atelier dans l'univers vénitien de la Renaissance, il est auctorialité chez les Romantiques, catégorie opératoire de classement et surtout catégorie épistémologique en histoire de l'art et dans le monde des musées – avec les notions de style et d'identité qui lui sont attachées⁵⁴. »

Comme le montrent les analyses de Guichard, l'historicisation des différents fonctionnements du nom du peintre remet en cause l'universalité de l'autographie de la peinture, étiquette qui, selon la distinction de Goodman, la différencierait des arts non autographiques ou « allographiques », tels que la musique et la littérature⁵⁵. La problématisation des fonctionnements de la figure du peintre révèle donc comme fondamentalement historique le caractère autographique de la peinture (couplé à l'émergence de la notion d'originalité).

La conférence de Foucault, et le déplacement de la notion de l'auteur à partir de la prise en compte des implications de sa disparition et de la non-linéarité des fonctions historiquement exercées par ses emplacements, n'a sûrement pas manqué d'alimenter des débats. Si la notion de *fonction auteur* est devenue l'indice d'une problématisation incontournable de

54. C. Guichard, *Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6/2010 (65^e année), p. 1398.

55. Cf. N. Goodman, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, Hackett publishing, 1968. Voir aussi : J. Baetens, *Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman)*, dans *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 86, n° 70, 1988. pp. 192-199. URL : www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498 : « Dans *Languages of Art*, le cloisonnement étrié du texte et de l'image disparaît pour faire place à un éventail de systèmes de notation beaucoup plus souple et adéquat. Toutefois, dans le cadre de sa réflexion sur le problème de l'authenticité dans la théorie et l'expérience esthétiques, Goodman introduit une opposition tout à fait rigide, qui tend à restaurer la division binaire entre tableau et écriture ailleurs problématisée. Cette antinomie est celle des arts autographiques (où la distinction entre l'original et la copie est significative) et des arts allographes (où cette distinction ne tire pas à conséquence pour le statut esthétique de l'œuvre). La peinture serait un exemple des premiers, le texte littéraire pourrait servir de modèle aux seconds. » (p. 194).

la critique littéraire contemporaine⁵⁶, une certaine réticence semble cependant se profiler concernant l'histoire de la peinture. Plus récemment, la notion de *fonction auteur* et le cadre analytique qui la soutient ont fourni, pour diverses études, des repères méthodologiques importants pour une historicisation de la place et des fonctions d'appropriation, de sélection et d'attribution liées à l'auctorialité comme catégorie juridique, dans une actualité signée par le changement des rapports entre les différents secteurs culturels liés à la production d'images, textes et sons et le traitement digital de leur circulation, manipulation, et conservation⁵⁷. L'énumération et la discussion des enjeux politiques, commerciaux et culturels pouvant renvoyer à l'archipel difficilement délimitable de la problématisation actuelle du nom d'auteur, ainsi que la complexité des questions et des notions élaborées dans son contexte, dépassent largement le domaine et le propos de la présente étude.

En ce qui concerne la production foucauldienne, l'observation de la mise en question et des transformations des fonctions de l'auteur dans la peinture moderne, dans le cadre de la problématisation du rapport du tableau au peintre, ainsi que la mise en évidence des résiduels de transcendance du statut accordé au geste pictural, se trouvent, en 1970, au centre d'une expérimentation particulière. La tentative poursuivie dans cette expérimentation étant de traiter ces questions, non pas de façon thématique et argumentative, mais par le biais du montage d'une parole et d'une succession d'images.

56. Cf. C. Benedetti, *L'ombra luca dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Campi del sapere, Feltrinelli, Milano, 1999; *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?* : actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, ENS Fontenay-Saint-Cloud; M. Zimmermann, *Auctor & auctoritas*, volume 59 de l'École nationale des Chartes, Paris, École nationale des Chartes, 2001; A. Compagnon, *De l'autorité : colloque annuel 2007*, Collection du Collège de France, Éditeur Odile Jacob, 2008; D. Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/660>.

57. Cf. E. H. Wirtén, *No trespassing : Authorship, intellectual property rights, and the boundaries of globalization*, University of Toronto Press, 2004; Deazley, Ronan, Martin Kretschmer and Lionel Bently, *Privilege and Property : essays on the history of copyright*, Open Book Publishers, 2010; A. George, *Constructing intellectual property*, Cambridge University Press, 2012.

6.4 Le principe musical

Après avoir suivi les métamorphoses des fonctions du Vélasquez oublié dans la série des *Ménines* et avoir indiqué quelques unes des difficultés concernant l'étude de la place et de la fonction de l'auteur dans la peinture moderne, venons à présent au deuxième motif suivi par le commentaire de Foucault et cherchons à en déceler les enjeux.

Le deuxième motif que Foucault isole est celui du bouffon, figure opposée au peintre. L'analyse de ses transformations introduit la séparation verticale de la scène en deux parties opposées, une droite et une gauche. Le titre du paragraphe consacré à la figure du personnage à droite du groupe est « La croissance du musicien ». Si dans la première des variations la forme du peintre est « surchargée », celle du bouffon qui joue avec le chien, est, à l'envers, dépouillé de tous les traits du visage ou du costume.

« Il se donne comme une figure à remplir, un point d'inachèvement ; un problème peut-être à résoudre. Sur la gauche le peintre aura à disparaître ; sur la droite, l'enfant à peine ébauché devra se mettre à exister⁵⁸. »

En suivant ses transformations tout au long de la série, le commentaire met en évidence deux moments dans lesquels le musicien – « insolent danseur » – prend sur soi et transmute les fonctions qui étaient celles du peintre. Le bouffon sera donc, lui aussi, *lumière* « porté par elle, la transmettant à son tour⁵⁹ » et puis *graphème*, jusqu'à devenir une « violente virgule ». Dans la version du 3 octobre, le corps du musicien est figuré par un grand triangle oblique effilé vers le bas : une virgule rouge. Mais une fois effectué ce deuxième passage, le bouffon ne se fera pas *regard*. Le danseur n'a jamais été comme les autres personnages – « graves (c'est-à-dire lourds) et posés (c'est-à-dire solidement installés sur la terre » – car composé d'une autre matière : « de couleur invisible et d'impalpable substance ». En raison de cela, il ne regardera pas en dehors du tableau, vers le modèle ou le spectateur, mais maintiendra son regard sur son activité, car le musicien crée lui-même ses figures.

58. *Ibid.*, p. 19.

59. *Ibid.*, p. 20.

« Sur le côté gauche du tableau, le peintre regardait en face de lui, dans le vide, vers un spectacle inaccessible, et cachait avec soin ce qu'il transcrivait sur sa toile, sur le côté droit, le démon danseur porte vers l'intérieur du tableau et la lumière et le regard ; c'est lui finalement qui devient, aux dépens du peintre distrait, puis disparaissant, le démiurge de ce petit monde⁶⁰. »

Le musicien inaugure aussi la troisième partie du commentaire de Foucault. Le titre du paragraphe est « Les transformations de la phrase ». En tant que « maître du rouge – et par là de toutes les couleurs », le musicien a neutralisé les renvois entre les détails rouges de la composition de Vélasquez, et transformé la succession des couleurs relatives aux personnages du groupe en une « phrase ».

« La phrase fondamentale que Picasso reprend telle quelle à Vélasquez – vert, jaune, vert, bleu, rouge –, dépouillée de sa surimpression rose et rouge, dégagée aussi du clair-obscur et de la lumière dorée où elle était plongée, va maintenant chanter pour elle-même – chaque note pouvant être portée à sa plus haute intensité, à sa plus grande force de contraste⁶¹. »

En tant que « phrase », les personnages ne sont plus dessinés par des lignes, ils ne sont plus colorés et donnés à la profondeur par les jeux du clair-obscur et de la lumière dorée baignant la scène depuis la fenêtre de droite ; ils sont figurés directement par les couleurs. L'intensification des contrastes de cette phrase donnera, selon Foucault, les principes des variations des deux séries principales : celle consacrée à l'Infanta et celle des variations consacrées à l'ensemble du tableau. En conformité à la symétrie qui domine le commentaire – comme on l'a anticipé – la quatrième section du dactylogramme suit les variations du groupe de droite. C'est dans cette section que le principe de l'ensemble des variations de la série nous sera finalement présenté. Ici, l'analyse des transformations des positions des personnages (la dame d'honneur, la naine et le bouffon) part d'un constat : si Picasso a maintenu et reproduit, dans

60. *Ibid.*, p. 21.

61. *Ibid.*, p. 23.

leur stabilité, les positionnements et les gestes du groupe de gauche (composé par la suivante et l'Infanta), il a, par contre, varié sans cesse le groupe de droite. C'est alors dans cette partie droite de la toile, dans les déplacements des personnages proches de la fenêtre, qu'il faudra chercher le principe de mouvement des variations. Comme reportage de la succession de ces transformations, le texte devient alors la chronique accélérée d'une immonde danse : pivote-ments, agrandissements, dilatations, échanges de rôle, remplacements de position, fusions, aliénations d'attributs et d'attitudes entre une dame d'honneur, une naine et un bouffon. Le maître de cette danse est, encore une fois, le bouffon, qu'à la fin du spectacle introduit la dame d'honneur sur la scène : dans la toile du 17 novembre, dominée par le rouge, le bouffon – à l'extrémité droite de la toile – indique la dame à sa droite, « comme s'il était le chef d'une troupe dont elle serait l'étoile⁶² ». Son dernier acte sera de ramener « les couleurs de Picasso à la palette de Vélasquez », pour lui rendre un dernier hommage avec la révérence de la dame qui conclut la série. L'identité de ce personnage, dont on a suivi l'activité tout au long du commentaire, est alors révélée. Elle renvoie (inspirée peut-être par ce spectacle dans le spectacle qui clôt l'ensemble) aux caractères de la comédie shakespearienne, ainsi qu'à l'un des thèmes iconographiques de l'art sacré européen.

62. *Ibid.*, p. 29.

FIGURE 6.5 – Pablo Picasso, *El piano*, 17 octobre 1957, Museu Picasso de Barcelona.

« Mais qu'était donc ce danseur, ce ludion lumineux et rouge, qui est resté si longtemps sur le côté du tableau comme la note dernière de la mélodie ? Que

signifiait donc cet élément rouge, et mobile, symétrique à la masse linéaire immobile et sombre du peintre, de l'autre côté de la scène ? Il était la lumière puisqu'il entraînait avec elle et qu'il était fait de son impalpable substance ; il était la couleur majeure, puisqu'il était le rouge et qu'il le diffusait tout autour de lui ; il était le mouvement, parmi toutes ces figures immobiles, – mouvement et principe de transformation. C'était le nain malicieux, l'elfe, le génie des métamorphoses dans une nuit d'été. Il était – rendue visible – l'âme des variations : autant dire qu'il était l'ange musicien. Et Picasso l'a bien reconnu pour tel, car au seuil de ces dernières variations, et comme pour les conduire et en donner le principe, il l'a vu à son piano, une main levée au-dessus du clavier, l'autre plaquant son accord, un pied tendu vers la pédale⁶³. »

Dans la toile du 17 octobre, *Le piano*, le personnage du bouffon assis à son instrument, nous révèle donc la nature musicale du principe de variation. Toute l'entreprise de Picasso face au tableau de Vélasquez est synthétisée dans l'activité de ce principe de mouvement.

« Vélasquez faisait glisser toute la scène vers la gauche, vers l'ombre : du côté de la peinture, et de la peinture représentant la peinture. Picasso fait glisser toutes ses variations vers la droite, – vers la lumière : du côté de la musique, et de la musique transformant la peinture⁶⁴. »

Cette révélation, Foucault nous la dévoile pourtant avec un avertissement. Dans cette même toile, la tête du musicien est une « grosse ronde » blanche.

« Chez Vélasquez, n'importe qui pouvait occuper la place du spectateur et être aussi bien celui qui surprend la scène que celui qui est regardé avec la même attention méticuleuse par le peintre, l'infante, la dame d'honneur, le signor Nieto, le chambellan veillant dans l'ombre, et la naine immobile. N'importe quelle figure anonyme peut venir se loger ici dans cette lucarne ronde et tirer à son tour

63. *Ibid.*, p. 30.

64. *Ibidem*.

les variations qui lui plaisent. Nul n’y verra à redire. Nul ne l’y surveillera. Qu’il joue donc à sa fantaisie.

Mais, attention, il ne faut pas s’y fier. Là où Vélasquez avait placé un chien insolemment endormi, voilà que nous surveille un inquiétant regard. Un regard fixe qui, d’abord éteint, ne nous a guère quittés depuis un bon moment⁶⁵. »

Quelques remarques sur cette longue série de citations. En musicalisant la peinture, l’opération de Picasso est l’indice de la mise en échec de son caractère autographique. Le spectateur du tableau de Vélasquez – dont l’ambiguïté (sujet du tableau/sujet regardant) recoupe la configuration double du sujet des sciences humaines (sujet et objet de savoir) dans *Les mots et les choses* – se fait, ici, fonction anonyme. Il perd, en même temps, son statut de spectateur, libre désormais de prendre la place du « démiurge de ce petit monde » et de « tirer » ses propres variations. Dans la dernière partie du commentaire, Foucault attire, à ce sujet, notre attention sur le réflexe qui place le peintre dans le miroir du fond de la première variation de Picasso. Dans la description des *Ménines* qui inaugurerait l’ouvrage de 1966, comme on l’a vu, Foucault s’interrogeait autour du réflexe offert par ce miroir, en reconnaissant, dans le manque de la restitution de l’image spéculaire du sujet regardant, le caractère autosuffisant de l’univers de la représentation classique⁶⁶. Le jeu fonctionnait, en somme, parce que nous nous étions retrouvés malgré nous à la place du roi, modèle du tableau. Ici – en suivant cette logique – on devrait s’étonner de reconnaître, au fond de cette pièce, à la droite de ce peintre énorme, non pas notre image, mais « le double ironique de l’image du peintre ». La fin du commentaire foucauldien pourra alors suivre la fuite de Picasso vers ce dehors encore à regarder et à peindre, dans les toiles titrées *Les pigeons* et *Paysages*. Cette fente de lumière de fin d’été pourra fuir les « figures sans âge que les musées et la peinture ont transmises » pour l’extériorité d’un spectacle à voir, mais il n’en restera pas moins que les transformations figurées par la série ont eu lieu ; que la « première pierre » a été posée dans l’espace ouvert par l’oubli de Vélasquez. La place à occuper par le spectateur n’est pas prise dans

65. *Ibidem*.

66. Cf. *Infra* chap. 2

le spectacle qu'il regarde, sa fonction – apparemment libre de prendre la place de cette tête anonyme en pleine confection du système de notation de la peinture – est fixée par des yeux sans visage⁶⁷.

On pourrait sans doute objecter le paradoxe de l'hypothèse de lecture que l'on propose. Comment soutenir que la peinture de Picasso – c'est-à-dire la reprise et l'interprétation par Picasso du thème de Vélasquez représentant la peinture, entreprise qu'il annonçait comme « ce seraient mes *Ménines*⁶⁸ » – pourrait fonctionner comme l'indice de la crise du caractère autographique de la peinture, et par là, d'une nouvelle fondation de la pratique picturale? Comment concevoir que Picasso, dont l'image renvoie à l'apparition d'une individualisation sans précédent de la pratique picturale, indiquée comme stylisation, soit l'indice d'une « musicalisation de la peinture »?

Mais ne pourrait-on pas supposer que la contestation de l'autographie se soit effectuée à l'intérieur de son jeu, voire par son exaspération? Au niveau archéologique, ne s'agirait-il pas d'un paradoxe inverse de celui qu'on a vu caractériser l'art plastique à l'âge classique, où la personnification de la figure épique de l'artiste s'accompagnait d'une pratique de production, de copie, et d'authentification relatives majoritairement de sujets collectifs? Ne sera-t-il pas tel paradoxe, entre le paroxysme des dimensions acquises par la psychologisation de l'artiste (dans les espaces muséaux et institutionnels, dans les circuits de marché, dans l'histoire de l'art et dans le discours de la critique) et l'appropriabilité et la variabilité de son « œuvre », l'annonce répétée de sa mort, de son manque et de son emplacement vide, qui ouvrira à l'analyse de ses multiples « fonctions libres »?

On comprend alors l'enjeu de la mise en garde en conclusion de la citation. La liberté de « tirer ses propres versions » de la scène – de produire ses images, en entrant dans un processus d'individualisation traditionnellement réservé aux artistes – sera formellement accordée à « n'importe quelle figure anonyme », mais elle ne sera accordée qu'au prix d'une

67. « Deux fois cependant le miroir est curieusement habité : par deux yeux noirs, ou au contraire par un inquiétant regard clair au fond d'une lucarne sombre ». *Ibid.*, p. 31.

68. Cf. J. Sabartes, *Picasso. Les Ménines et la vie*, *op. cit.*

surveillance continue. La prise en compte des conditions de production et de circulation des images à partir de la modernité engage une réflexion qui dessine son champ d'analyse entre les processus de subjectivation et des formes d'assujettissement.

Chapitre 7

Magritte ou le jeu défait (déployé) des mots et des images

Si bien que si l'on ne prête pas assez attention à ce qu'écrivent les peintres – et de façon particulièrement récurrente les philosophes, qui se bornent, au mieux, à les consulter et à les citer –, il ne sert à rien de le faire dans un cadre où la pensée demeure le monopole de fait du philosophe (une image unique de la pensée) parce qu'il veut ignorer les conditions de réalité d'une pensée plastique qui, dans ses œuvres de sensation, s'exprime du dehors du concept tout en captant certaines des forces discursives et non discursives qui montent en lui.

J. Lichtenstein,
La Couleur éloquente

Comment pouvons-nous, par quelle suffisance idiote, nous fier à notre logique sensorielle ? Transgressée, mise en question, elle apparaît plus clairement, dans son plein mystère.

R. Passeron,
René Magritte

7.1 La ressemblance et la différence dans *Les mots et les choses*

« Les mots Ressemblance et Similitude vous permettent de suggérer avec force la présence – absolument étrange – du monde et de nous-mêmes. Cependant, je crois que ces deux mots ne sont guère différenciés, [...] par exemple, les petits pois entre eux ont des rapports de similitude, à la fois visibles (leur couleur, leur forme, leur dimension) et invisibles (leur nature, leur saveur, leur pesanteur). Il en est de même de l'authentique, etc. Les "choses" n'ont pas entre elles la ressemblance, elles ont ou n'ont pas des similitudes. Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante¹. »

Voici un extrait de la lettre que Magritte écrivit à Foucault le 23 mai 1966. Le peintre belge a lu *Les mots et les choses* et adresse à Foucault des remarques à propos du livre. Dans cette même lettre, il évoque aussi les difficultés suscitées par la peinture concernant la question des rapports entre le visible et l'invisible. La pensée est, pour Magritte, invisible, comme la peine ou le plaisir, mais elle peut parfois parvenir à sa description visible en tant que « pensée qui voit ». Pour le peintre, la pensée (qui est la seule à pouvoir se dire « ressemblante » car elle devient ce qu'elle connaît, entend ou voit) pourrait, dans sa dimension proprement visuelle, être décrite par l'image.

« "Les Suivantes" sont l'image visible de la pensée invisible de Vélasquez. L'invisible serait donc visible parfois ? À condition que la pensée soit constituée exclusivement de figures visibles². »

La lettre de Magritte se conclut de façon énigmatique sur la question du mystère :

« Ce qui ne manque pas d'importance, c'est le mystère évoqué en fait par le visible et l'invisible, et qui peut être évoqué en droit par la pensée qui unit les "choses" dans l'ordre qui évoque le mystère³. »

1. R. Magritte, *Écrits complets*, A. Blavier (éd.), Flammarion, Paris, 1979, p. 639.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

Dans l'enveloppe envoyée à Foucault, le peintre joignit des reproductions de tableaux parmi lesquelles *Ceci n'est pas une pipe* (1929); au dos de la reproduction du tableau, il avait écrit : « Le titre ne contredit pas le dessin; il affirme autrement. »

Foucault répondra le 4 juin. Les seules lignes connues de cette réponse sont celles reportées dans une note par l'éditeur des écrits complets du peintre. André Blavier suggère, en plus, que l'extrait démontrerait une incompréhension de la part de Foucault des arguments présents dans la lettre.

Foucault écrit à Magritte :

« Ce que vous dites de la différence entre ressemblance et similitude, et le rapport de cette différence au visible et à l'invisible, me semble, en effet, aller très loin, presque au fond des choses⁴... »

Reconstruire l'interprétation de Foucault à travers ces lignes nous semble très hasardeux, mais on pourrait envisager que la difficulté de pénétration caractéristique du style de Magritte rende compte, au moins en partie, des raisons de cette impasse qui semble marquer la correspondance. Pour démêler les fils du malentendu, il est utile de rappeler brièvement de quelle manière les notions étaient employées par Foucault dans le livre objet des remarques de Magritte.

Sans vouloir reconstruire la structure de la première partie de l'ouvrage autour de la notion de ressemblance, il est important de se souvenir que, dans *Les mots et les choses*, le terme « Ressemblance » désigne avant tout la figure constitutive du savoir jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Le deuxième chapitre de l'ouvrage, intitulé « La prose du monde », est consacré à la description de la configuration de l'épistémè du XVII^e siècle, au moment même où les figures du savoir constitutives de la connaissance à la Renaissance vont disparaître partiellement pour laisser place à un nouveau type de connaissance.

« Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part

4. *Ibid.*, p. 521.

l'exégèse et l'interprétation des textes; c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme⁵. »

Le début du chapitre évoque la similitude comme étant la notion opératoire de la ressemblance : La ressemblance, à la Renaissance, trouve son articulation dans les figures à travers lesquelles est pensée la similitude. Les articulations principales de la ressemblance, qui sont donc aussi appelées formes de la similitude, sont au nombre de quatre : *convenientia*, *aemulatio*, analogie et sympathie. Cependant on comprend bientôt que les termes « ressemblance » et « similitude » sont utilisés en tant que synonymes, car la quatrième figure, à savoir le jeu de la sympathie et de l'antipathie, est appelée « forme de ressemblance⁶ ».

La configuration de la connaissance du XVI^e siècle, appelée aussi « savoir de la ressemblance », est caractérisée dans son fonctionnement par la superposition de l'herméneutique et de la sémiologie : la similitude n'est reconnaissable qu'à travers le relevé des signatures déposées sur les choses, ces signatures sont, à leur tour, enrégimentées par des rapports de similitude. Si l'herméneutique, nous dit Foucault, est l'ensemble des méthodes et des connaissances qui nous permettent de découvrir le sens des signes (de les faire parler) et la sémiologie est l'ensemble des techniques qui permettent de distinguer les signes en tant que tels, alors au XVI^e siècle les deux se réunissent sous la forme de la similitude.

La ressemblance est, dans *Les mots et les choses*, la figure du savoir dont Don Quichotte est le héros, conduisant sa bataille pour les signes et les similitudes contre la cruelle raison des identités et des différences. La fracture qui sépare la Renaissance de l'âge classique est reconnaissable, selon Foucault, dans la coupure entre la première et la deuxième partie du livre de Cervantès : si dans la première partie, Don Quichotte – lui-même signe – « long graphisme

5. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 32.

6. *Ibid.*, p. 38.

libraire maigre comme une lettre⁷ », doit poursuivre les signes (retracer les renvois des similitudes), dans la deuxième partie il acquiert sa réalité. Mais il s'agit d'une réalité qui ne pourra avoir lieu que dans l'épaisseur de la littérature, car à l'âge classique, la ressemblance se trouve repoussée dans le domaine de l'imagination.

Instance inverse de la figure de Don Quichotte, la critique de la ressemblance faite par Descartes inaugure, dans le même chapitre, le traitement de la pensée classique : à partir de la période baroque, la ressemblance n'est plus la figure de toute connaissance, elle se referme sur elle-même et ses traces résiduelles seront reconnues par la pensée classique en tant que jeux de l'imagination et pièges à éviter afin d'esquiver l'erreur. La vérité, à l'âge classique, est placée dans la perception évidente et distincte, et le langage, qui était la marque des choses, n'aura pour rôle que de les traduire ; c'est-à-dire, d'être le plus possible transparent et neutre. Mais dans la perspective archéologique des *Mots et les choses*, loin d'être la preuve de l'ampleur du modèle cartésien, l'espace d'empiricité se constituant à l'âge classique est un phénomène général qui n'est réductible ni à la mathématisation de l'empirique dans certaines disciplines, ni au phénomène du mécanisme (les deux phénomènes seraient partiels ou discontinus). Ce qui rend possible l'épistémè classique, c'est quelque chose de plus constant, qui ordonne la connaissance en lui donnant les moyens de constituer des rapports entre les choses. C'est le rapport avec la *mathesis* en tant que science générale de l'ordre qui nous est indiqué en tant que seuil archéologique de l'âge classique.

Revenons alors à la possibilité d'une différenciation entre la notion de ressemblance et celle de similitude. Une fois indiqué le plan sur lequel se situait l'analyse de Foucault, si on avait voulu s'interroger, dans la perspective archéologique, sur une différenciation possible des deux notions, il aurait fallu se demander selon quel type de configuration historique, donc à quelle époque et en rapport avec quelles modifications des dispositions générales, la ressemblance et la similitude devenaient détectables en tant que conditions de connaissance, en tant que figures de savoir ordonnées à des logiques différentes. Pour constater si

7. *Ibid.*, p. 60.

et comment, sur cette base, des disciplines se seraient formées, des champs d'observation seraient nés, des savoirs auraient communiqué, etc. Mais Foucault n'est pas intéressé par la distinction en ce sens du fonctionnement de deux notions à l'intérieur de l'*épistémè* de la Renaissance, il indique plutôt, à travers cette notion de *ressemblance*, une certaine configuration de la connaissance qui se déploie par le jeu sans fin des similitudes. Jeu dans lequel divination et érudition parlent le même langage. Cette configuration est gouvernée par la répétition du même et dans sa fracture viendra s'instaurer le savoir classique.

D'autre part, Magritte, dans sa lettre, n'a pas pour but de marquer les fonctionnements différents de la ressemblance et de la similitude au cours d'une certaine époque, dans la configuration du savoir précédant l'âge classique, mais plutôt de présenter des problèmes qui sont posés par la pratique picturale contemporaine, c'est-à-dire par le propre de l'iconicité, et dont la portée philosophique peut, selon lui, être indiquée à travers cette distinction.

7.2 « La Ressemblance » : trois versions

Une fois observées de plus près la place et la fonction de cette notion de ressemblance dans *Les mots et les choses*, il convient de se demander ce que Magritte entendait par ces notions de « ressemblance » et de « similitude ». Venons-en à présent à clarifier brièvement le fonctionnement des notions au centre de la correspondance, à l'aide de la lecture de quelques textes que Magritte avait destinés à la publication.

Dans sa préface aux écrits du peintre, A. Blavier nous invite à dépasser les impressions d'une première lecture impatiente afin de prêter attention au fonctionnement singulier de la pensée du peintre : « Le lecteur hostile ou distrait n'y voit que tautologie ou ratiocination ; mais c'est la lente progression d'une pensée profonde et qui ne peut, comme toute pensée, selon Magritte, être que solipsiste⁸ ». L'activité d'écrivain de Magritte entretient un rapport assez particulier avec sa pratique picturale. L'une des caractéristiques de la production magrithienne consiste dans l'impossibilité de distinguer de manière nette ces deux dimensions,

8. A. Blavier, *Préface*, dans R. Magritte, *Écrits complets*, A. Blavier (éd.), *op. cit.*, p. 11.

ce qui rend plus adéquat de parler d'une poétique de Magritte⁹. Néanmoins, la difficulté du rapport à l'écrit – caractérisé par une attention extrême à l'utilisation des termes et une obstination dans la recherche de l'expression exacte – relève d'une appréhension qui retrace en quelque sorte la relation d'indifférence réciproque du texte et de l'image qu'illustrait son article (peut-être le plus connu) : *Les mots et les images*¹⁰. Les deux modes de représentation étaient décrits dans cet article comme trahison : trahison qui se vérifierait tantôt dans le rapport du mot et de l'image, tantôt dans le rapport de chacun à son modèle. Or, le médium de la peinture semble pour Magritte posséder, sous certaines conditions, le privilège de montrer ce que le langage ou un certain type de figuration cache normalement.

La question de la ressemblance, et plus précisément de la différence entre ressemblance et similitude, est traitée de façon structurée par Magritte, au moins à partir de 1959¹¹, année de sa conférence sur ce sujet à l'Académie Picard¹². Le manuscrit de la conférence est considéré comme un texte capital de la production magrittienne, car le peintre y aborde des idées sur lesquelles il a travaillé toute sa vie. Or, il y a trois versions différentes de ce texte : le manuscrit de la conférence déjà nommé ; un texte (daté d'octobre 1960) pour le catalogue de l'exposition « Magritte » à Liège¹³ ; et un texte paru dans le catalogue de l'exposition de Londres, en septembre de l'année suivante¹⁴. Si les deux textes destinés aux catalogues (la version de Liège et la version de Londres) se distinguent l'un de l'autre par des modifications ponctuelles (bien que, on va le voir, importantes), le manuscrit de la conférence présente des différences substantielles. Les deux textes apparus dans les catalogues sont plus courts que le manuscrit et on a l'impression que dans le but de condenser ses considérations, pour

9. Voir la lettre de Gui Rosey du 23 mars 1965, citée dans P. Waldberg, *René Magritte : Le hasard objectif*, Éditions de la Différence, Paris, 2009.

10. R. Magritte, *Les mots et les images*, dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 32-33, repris dans R. Magritte, *Écrits complets*, op. cit., texte n° 21, pp. 60-63.

11. On se réfère ici tout simplement à la première récurrence de la notion indiquée dans l'index des « thèmes » des *Écrits complets* (op. cit.), ici – ironiquement – à la rubrique « Similitude » on trouve : « voir ressemblance ».

12. R. Magritte, *La Ressemblance*, dans *Écrits complets*, op. cit., texte n° 147.

13. R. Magritte, *La Ressemblance (Version de Liège)*, dans *Écrits complets*, op. cit., texte n° 153.

14. R. Magritte, *La Ressemblance (Version de Londres)*, dans *Écrits complets*, op. cit., texte n° 159. La note du texte n° 151 : *L'art de peindre* mentionne un manuscrit qui avait été conservé par M. Coquelet, conservateur du musée d'Ixelles. Le texte est indiqué comme « manuscrit de Coquelet ». Il s'agirait d'une élaboration intermédiaire entre le texte *L'art de peindre* et la *Version de Londres*.

privilégier la brièveté, Magritte a choisi de couper court à ce qui était désormais assez clair pour lui, pour mieux développer les idées qui n'étaient que suggérées dans la conférence ou bien pour introduire des nouveaux éléments.

L'argumentation d'ouverture reste plus ou moins la même : bien que dans le langage familier/quotidien¹⁵ on parle souvent de ressemblance pour définir les rapports entre les choses, les objets ne peuvent en réalité n'avoir que plus ou moins de similitude entre eux, la ressemblance étant l'acte de la seule pensée.

Dans la conférence, Magritte s'efforce d'expliquer le processus de l'acte de ressembler, à travers lequel la pensée parvient à la connaissance, pour s'attaquer ensuite aux complications apportées par l'intervention de l'image picturale et introduire alors la thématique de l'inspiration. Au sujet de l'image peinte, il nous dit :

« Une image peinte n'a que des similitudes possibles avec des aspects du monde visible. Il convient aussi de remarquer que les similitudes et les différences ne sont décelées que par des actes possibles de la pensée, notamment les actes de considérer, de comparer, de distinguer et d'évaluer. L'art de peindre consiste à étendre des couleurs sur une surface, de telle sorte que l'aspect de ces couleurs coïncide avec des figures réunies ds la spatialité du monde visible¹⁶. »

Si, au premier regard, on peut penser que Magritte est en train de développer une théorie de la figuration qui considère cette dernière comme ayant son référent dans la réalité, une deuxième lecture nous montre qu'on est bien loin de cela, ou mieux que les choses sont plus complexes. En effet, l'activité picturale, c'est-à-dire la mise des couleurs sur une surface, est présentée par Magritte comme une possibilité de la description du fait que dans notre « monde visible » certaines figures se trouvent être réunies dans une certaine *spatialité*. Deux lignes plus bas, l'enjeu se fait en quelque sorte plus clair, il écrit :

« L'ordre qui règne ds l'im. p. [l'image peinte] sera l'ordre avec lequel la conn.

[connaissance] réunit des figures du monde visible¹⁷. »

15. Magritte écrit « familier » dans le manuscrit de la conférence, « quotidien » dans les versions successives.

16. R. Magritte, *La Ressemblance*, dans *Écrits complets, op. cit.*, texte n° 147, p. 494.

17. *Ibidem*. Les crochets sont ajoutés par nous.

L'image picturale a donc, pour Magritte, la possibilité de décrire cet ordre du visible en tant que tel, à condition que la pensée soit ressemblante. Cette condition est précisément ce qu'il appelle inspiration :

« Il faut à présent dire, que l'inspiration, est l'événement nécessaire pr que la pensée soit la ress. [ressemblance] elle-m [elle-même] ¹⁸. »

Le résultat de ce type de processus et donc, selon cette conception, de l'image peinte, sera alors de donner aux choses une étrangeté qui leur est propre. Ou, mieux dit, l'étrangeté propre à l'ordre du visible une fois que celui-ci, montré ou décrit par l'image est dévoilé au quotidien. C'est en ce sens que, dans plusieurs textes, Magritte s'empresse de souligner que ce qu'on connaît à travers la vision de l'image n'est pas la chose représentée ni même une version postiche de celle-ci. Le même argument explique aussi le rapport des tableaux avec leur titre, que Foucault dans son propre texte définira comme « caché », avant de corriger par « aléatoire » ¹⁹.

« Les mots familiers avec lesquels un titre est donné à une image de la ress. [ressemblance], cessent de demeurer familiers en essayant de nommer la ress. [ressemblance]. De m. [même], les choses familières cessent de demeurer familières lorsqu'elles sont réunies ds l'ordre de la ressemblance ²⁰. »

À partir de la version de Liège, cette analyse est condensée en trois phrases et par l'intromission d'un élément qui n'était pas présent dans la précédente version ; en effet le mot « ordre » disparaît dans les textes sur la ressemblance, laissant sa place à une autre notion : le mystère.

« La ressemblance s'identifie à l'acte essentiel de la pensée : celui de ressembler. La pensée ressemble en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de monde,

18. *Ibid.*, p. 495. Les crochets sont ajoutés par nous.

19. « Rapport très complexe et très caché » (M. Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Cahiers du Chemin*, n° 2, jan. 1968, pp. 79-105. Repris dans *Dits et écrits*, *op. cit.*, texte n° 53, p. 672) ; « rapport très complexe et très aléatoire entre le tableau et son titre » (M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 47.).

20. R. Magritte, *La Ressemblance*, dans *Écrits complets*, *op. cit.*, texte n° 147, p. 496.

ni aucune possibilité de pensée. L'inspiration est l'événement où surgit la ressemblance²¹. »

Pour conclure avec la comparaison des différentes versions de ce texte, et donc aussi avec l'examen des notions présentes dans la correspondance, ajoutons un point de détail : l'exemple de la pipe est proposé dans la version de Londres :

« Par exemple, la pensée dont les termes sont une pipe et l'inscription "Ceci n'est pas une pipe" ou bien la pensée constituée par un paysage nocturne sous un ciel ensoleillé. "En droit", de telles pensées évoquent le mystère, alors "qu'en fait" seulement, le mystère est évoqué par une pipe posée sur un cendrier ou par un paysage nocturne sous un ciel étoilé²². »

Revenons à présent sur ce nouveau terme de mystère. Le mystère se présente en effet en tant qu'élément ultime, et comme la clé de compréhension de l'activité picturale de Magritte. Il entraîne cependant plus d'interrogations que de réponses. Concernerait-il la gamme complète, le spectre des possibilités que l'image évoque (dans son rapport à un texte, à un modèle ou au jeu du visible et du caché)? L'évocation du mystère aurait-elle à voir avec les possibilités ouvertes aux relations texte-modèle-image-visible que Foucault – on y reviendra – cherchera à énumérer dans leurs positions différentes et pourtant exclusives?

Magritte nous informe clairement sur le mystère en séparant deux formes d'évocation. L'évocation du mystère peut se produire « en droit » à travers la composition d'une image (car celle-ci, en jouant avec les aspects de la ressemblance, déploie les connexions dans l'espace dont elle, « la ressemblance », se compose, en provoquant chez le spectateur l'inquiétude devant les nombreuses possibilités alternatives mais toujours incomplètes, bien qu'exclusives, de sa recomposition); mais en réalité, « en fait », c'est la quotidienneté d'un objet commun dans ses aspects et dans sa situation la plus habituelle, qui, selon Magritte, évoque

21. R. Magritte, *La Ressemblance (Version de Londres)*, dans *Écrits complets, op. cit.*, texte n° 159, p. 518.

22. *Ibid.*, p. 530.

réellement le mystère. Au sujet de la notion de « mystère » dans la poétique magriltienne, et de son rapport au quotidien, Blavier écrit :

« Le mystère, sa seule certitude tranquille, son bien, dialectique du Visible et de l'Invisible... L'invisible n'existant pas, puisque tout est visible, occulté seulement par le trop visible, l'habitude et le quotidien. Les yeux fermés, on ne voit pas la femme nue cachée dans (par) la forêt. Dialectique d'un être et d'un néant qui, pour Magritte entre autres, s'équivalent absolument puisque, dit-il, nous n'en connaissons pas les formes. Les tableaux de Magritte, s'ils parlent, ne représentent rien : ils montrent. Des images de cet Invisible si réel²³. »

On reviendra bientôt sur la portée anti-ontologique de la peinture de Magritte ainsi que sur les impasses ou les défis que cela impose face au dispositif cognitivo-représentationnel. Pour l'instant on a vu que si pour Foucault la notion de « ressemblance », jouait, dans *Les mots et les choses* un rôle précis dans l'économie discursive de la configuration du savoir précédant l'âge classique, pour Magritte cette notion recouvrait un rôle fondamental pour penser le rapport/non-rapport entre les mots et les images. Les deux auteurs seraient-ils en train de parler une langue différente, chacun lié à son champ référentiel qui n'aurait aucun point commun avec les coordonnées de l'autre ?

En ce qui concerne le peintre belge, on sait que les problématiques qu'il porte à l'attention de Foucault dans la correspondance ne sont point occasionnelles, mais correspondent aux questions sans cesse posées par sa pratique picturale. Dans son argumentation, comme on vient de le voir, la question de l'ordre est centrale. Question qui revient dans la lettre où il félicite Foucault pour avoir mis en relief « la présence absolument étrange du monde et de nous-mêmes ». On observera en outre que, dans sa courte lettre, Magritte mentionnait le tableau de Vélasquez, ce qui démontre une attention particulière prêtée au premier chapitre du livre de Foucault et à l'analyse des *Ménines*. C'est alors dans cette notion d'« ordre » en

23. A. Blavier, *Introduction*, dans : R. Magritte, *Écrits complets*, op. cit., p. 11.

un sens plus philosophique qu'historico-épistémique, qu'il faudrait chercher les raisons qui ont conduit Magritte à s'intéresser à l'enquête foucauldienne.

7.3 L'ordre et le modèle

Dans la fameuse préface à *Les mots et les choses* qui introduit le livre et indique son lieu de naissance dans le rire provoqué par la taxonomie impossible d'une « certaine encyclopédie chinoise » citée par Borges²⁴, on trouve une définition de la notion d'ordre qui aurait pu attirer davantage l'attention de Magritte :

« L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé²⁵. »

On ne peut pas s'empêcher de penser que dans ces mots, sans doute à travers un déplacement du plan de réflexion qui se situerait dans une dimension proprement visuelle, Magritte aurait pu reconnaître les éléments principaux de sa poétique : ordre ; similitude (« réseau selon lequel elles [les choses] se regardent les unes les autres ») ; ressemblance (« la grille d'un regard, d'une attention ») ; inspiration (« le moment d'être énoncé »).

La thèse la plus accréditée sur la correspondance entre Magritte et Foucault prétend que le peintre a écrit à Foucault juste sur la base d'une incompréhension totale du projet de l'ar-

24. « Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps, notre pratique millénaire du Même et de l'Autre » (*ibid.*, p. 7). La liste se trouve dans un des essais du recueil *Otras inquisiciones* de Jorge-Luis Borges, « El idioma analítico de John Wilkins », Borges le présente comme un extrait de l'encyclopédie chinoise apocryphe ayant pour titre *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*, et déclare l'emprunter au sinologue allemand Franz Kuhn. (Cf. J.-L. Borges, *Enquêtes suivies d'Entretiens avec Georges Charbonnier* [Otras inquisiciones] Trad. de l'espagnol (Argentine) par Paul et Sylvia Bénichou, Collection Folio essais (n° 198), Paris, Gallimard.)

25. *Ibid.*, p. 11.

chéologie des sciences humaines (il aurait lu le chapitre « La prose du monde » comme une théorie générale sur la « Ressemblance ») et avec le seul but, un peu autoréférentiel, de lui faire connaître sa théorie de la ressemblance²⁶. L'hypothèse que nous souhaitons suivre, à partir du schéma ci-dessus, est d'un autre type. Il s'agit de se demander si Magritte voulait d'abord reconnaître la capacité du philosophe à décrire « l'expérience de l'ordre », pour lui communiquer ensuite (avec l'emploi des mêmes mots sans doute – caractéristique qu'on a déjà relevée d'une expression écrite du peintre parfois maladroite) quelque chose qui concernait son expérience à lui, qu'il considérait essentiel par rapport à la dimension propre de l'image ?²⁷

En mettant pour l'instant de côté toutes les difficultés liées à la notion d'ordre qu'on trouve dans la célèbre préface, et en renvoyant les objections au sujet de cette « expérience nue de l'ordre » et de ses rapports mal dissimulés avec la phénoménologie, voire ses renvois à la parole littéraire, etc., il nous semble probable, vu les positions de Magritte à ce sujet, que le peintre ait reconnu, dans la préface, la description ou plutôt la tentative d'évocation d'un type d'expérience à laquelle il parvenait à travers sa pratique picturale. Suite à cela, il aurait voulu communiquer avec Foucault, lui faire part de sa certitude au sujet de la dimension propre à l'iconicité. Comme le philosophe le réalisera beaucoup plus tard, cette certitude était tantôt simple tantôt chargée d'importantes conséquences. C'est pour cette raison que Foucault donnera pour titre « Ceci n'est pas une pipe » à son long article écrit à la mort de Magritte.

Avant d'entrer en matière et d'analyser l'écrit de Foucault qui porte ce titre, il convient

26. C'est la position de Dominique Chateau dans l'article *De la ressemblance : un dialogue Foucault-Magritte* dans : *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Vrin*, Paris, 1997. Repris par M. Iacomini : « [...] le peintre lit le deuxième chapitre de *Les mots et les choses* en tant que théorie générale de la ressemblance, sans prendre en compte la structure générale de l'ouvrage foucauldien : c'est à partir de ce malentendu que Magritte engage un dialogue avec le philosophe en voulant lui communiquer sa théorie de la ressemblance, plutôt que ses perplexités par rapport à l'indistinction entre ressemblance et similitude. »

M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, op. cit., p. 134 (notre traduction).

27. Notre but principal n'est pas de démontrer quelle était la « vraie intention » du peintre lorsqu'il adressait ses remarques à Foucault. Ce qui nous intéresse c'est de montrer quel type de problématiques résultent de la question de la dimension propre de l'iconicité posée par la pratique picturale de Magritte. L'intérêt de notre hypothèse est lié au pouvoir heuristique de l'image magriltienne, à sa potentialité de bouleverser les schémas perceptifs en ouvrant de nouvelles routes pour la pensée.

de revenir brièvement sur la correspondance pour indiquer les implications de notre thèse par rapport à l'observation de Magritte au sujet du tableau de Vélasquez. On rappelle que Magritte avait mentionné l'analyse des *Ménines* de Foucault, lui écrivant dans sa lettre :

« Elle [la pensée] est invisible tout autant que le plaisir ou la peine. Mais la peinture fait intervenir une difficulté : il y a la pensée qui voit et qui peut être décrite visiblement. "Les suivantes" sont l'image visible de la pensée invisible de Vélasquez. L'invisible serait donc visible parfois ? À condition que la pensée soit constituée exclusivement de figures visibles²⁸. »

Les réflexions de Foucault sur *Las Meninas* prenaient notamment comme point de départ l'énigme de la désignation du modèle proposé par ce tableau²⁹ : au début du texte, c'était la question du modèle, s'imposant à partir du malaise du spectateur face au jeu de regards dans lequel il est pris, qui ouvrait au questionnement indéfini des positionnements possibles. C'est-à-dire à la danse spectateur – peintre – modèle qui impliquait différentes possibilités de répartitions du visible et de l'invisible³⁰.

L'impossibilité, dans la dimension propre de l'image, de définir avec certitude le modèle du tableau de Vélasquez avait précisément amené Foucault à évoquer le rapport infini du langage à la peinture ou de l'image au langage.

Or, confronter brièvement cela avec la position de Magritte au sujet du modèle dans la pratique picturale nous aidera à expliciter le fond de cette remarque, que le peintre s'était empressé de communiquer à Foucault après avoir lu son analyse du tableau.

Dominique Chateau, dans sa tentative de définir l'iconicité³¹, retrouve, dans le texte déjà cité sur *La Ressemblance*, le moment où s'opère un glissement important face à la question de l'ambiguïté du mot ressembler. L'ambiguïté de ce terme – qu'il désigne en tant qu'« hal-

28. R. Magritte, *Écrits complets*, op. cit., p. 639.

29. Cf. *Les suivantes*, dans *Les mots et les choses*, op. cit.

30. « Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il vient de spectateurs ; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. » (M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 20).

31. D. Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image. Théorie de l'iconicité*, L'Harmattan, Paris, 2007.

lucination paradoxale » – consiste dans la double désignation du terme qui indique soit la référence de l'image à son objet, soit l'effet propre « quasiment hallucinatoire » de l'image. L'opération du texte de Magritte serait, à son avis, de déplacer la fonction « x ressemble y » (formulation du caractère binaire propre à la relation de ressemblance) et la transformer en « x ressemble » :

« Ce que représente une image n'est la plupart du temps présent pour le spectateur que dans le conditionnement spécifique de l'image. La chose est présente comme image d'une chose ; non pas comme son double vu dans un miroir plus ou moins déformant, mais comme chose essentiellement et indéfectiblement iconique : l'image est le donné de la chose imagée. Si elle représente quelque chose qui existe dans le monde extérieur, elle est néanmoins appréhendée pour elle-même, et rarement pour être comparée à son modèle. Cela n'a donc pas grand sens de dire que les images ressemblent ou apparaissent semblables aux objets qu'elles représentent ; en revanche, il est pertinent de dire qu'elles sont la source de percepts qui représentent des objets possiblement réels [...] En somme, le modèle d'une image est avant tout ce que l'image rend possible³². »

En d'autres termes : libérée de son renvoi à un deuxième terme, la ressemblance pourrait être considérée comme ressemblance à la « réalité en général », ou alors on dira que telle représentation « semble réelle³³ ». À suivre ce modèle, nous sommes reconduits aux deux conceptions platoniciennes de la peinture, l'une exposée dans *Le Sophiste* et l'autre dans *La République*. Chateau détecte en effet dans les dialogues de Platon deux figures de peintre :

32. *Ibid.*, p. 90.

33. Dans son commentaire du texte de Magritte, Chateau détecte trois catégories possibles de sujets pour la représentation picturale, la formulation magrithienne permettant de combiner les deux options, donc soit la reformulation ou description d'une expérience du monde réel, soit la création de quelque chose dont on ne pourrait faire l'expérience que par la peinture

« Ainsi une peinture peut représenter :

1. quelque chose qui existe ou a existé (modèle d'un portrait, d'un paysage, etc.),
2. quelque chose qui n'existe pas et n'a pas existé, mais qui est conforme à notre savoir sur le monde (un homme inconnu ou imaginé),
3. quelque chose qui n'est pas conforme à notre savoir sur le monde à un plus ou moins grand nombre d'égards (un martien). »

Ibid., p. 91.

l'un qui peint les objets de la réalité, l'autre qui peint en suivant l'idée du beau. Mais si l'opération magrittienne au sujet de l'iconicité conteste le renvoi aux objets de la réalité, elle ne conteste pas moins le renvoi à l'invisible.

« Le modèle que Platon propose [...] est quelque chose d'invisible par excellence, quelque chose qui appartient au monde au-delà du visible et même au-delà du dicible, qui est donc aussi ineffable. Ce n'est pas cette entité purement abstraite dont parle Magritte qui proteste au contraire : "comment la peinture, qui est visible, pourrait-elle représenter l'invisible?" La "pensée" qui ressemble n'est pas l'idée abstraite (dont seul Platon croit qu'elle puisse être plus réelle que le réel) que l'on chercherait à visualiser, mais une "pensée visuelle", une pensée en images et par l'image³⁴. »

On comprendra alors que l'iconicité magrittienne lance une double récusation. On a déjà vu que pour Magritte le problème n'était pas celui de la configuration de la représentation de l'âge classique, on voit maintenant que sa cible est reconnaissable dans une conception de l'image qui remonterait à Platon et sa fameuse condamnation de l'image en tant que simulacre. L'image, pour Magritte, ne se donne ni en position ancillaire par rapport à l'idée (et comme par son émanation), ni comme ordonnée à un modèle qui en serait le double et la norme dans la « réalité », elle se donne comme pensée visuelle. Et c'est en tant que pensée en images et par les images qu'elle lance sa contestation tranquille de l'ordre représentationnel.

En anticipant sur nos conclusions, on peut même avancer que pour comprendre la remarque de Magritte – c'est-à-dire pour désigner le déplacement du plan de problématisation de l'inquiétude de Foucault devant le chef-d'œuvre de Vélasquez à la bataille de Magritte contre le faux-semblant platonicien – il serait utile de citer quelques passages de *Différence et répétition*. C'est dans la conclusion du texte de Deleuze que l'on pourra trouver une sorte de généalogie (au sens nietzschéen³⁵) du mode de la représentation. Une analyse qui à partir

34. *Ibid.*, p. 94.

35. « Plutôt que de dénoncer le grand oubli qui aurait inauguré l'Occident, Deleuze, avec une patience de généalogiste nietzschéen, pointe toute une foule de petites impuretés, de mesquines compromissions. » (M. Fou-

de la fonction de la « représentation » dans l'épistémè classique (selon sa description dans *Les mots et les choses*) nous conduit jusqu'à l'acte inaugural de Platon; acte que, d'après notre lecture, la pratique de Magritte conteste.

« S'il y a, comme Foucault l'a si bien montré, un monde classique de la représentation, il se définit par ces quatre dimensions qui l'arpentent et le coordonnent. Ce sont les quatre racines du principe de raison : l'identité du concept qui se réfléchit dans une *ratio cognoscendi*; l'opposition du prédicat, développée dans une *ratio fiendi*; l'analogie du jugement, distribuée dans une *ratio agendi*. Toute autre différence, toute différence qui ne s'enracine pas ainsi, sera démesurée, incoordonnée, inorganique : trop grande ou trop petite, non seulement pour être pensée, mais pour être. Cessant d'être pensée, la différence se dissipe dans le non-être. On en conclut que la différence en soi reste maudite, et doit expier, ou bien être rachetée sous les espèces de la raison qui la rendent vivable et pensable, qui en font l'objet d'une représentation organique³⁶. »

Leibniz et Hegel représentent pour Deleuze les deux moments culminants, les deux stratégies par lesquelles le « mode de la représentation » cherchait à conquérir l'infini, c'est-à-dire à intégrer la différence en la soumettant au fondement de la raison. Mais le motif pour lequel la différence a été « subordonnée aux exigences de la représentation » nous renvoie, dans *Différence et répétition*, au platonisme en tant qu'acte de naissance de la métaphysique; c'est-à-dire à la distinction platonicienne non pas entre l'apparence et l'essence, mais plutôt entre le modèle et la copie.

« Un glissement s'est produit, du monde platonicien au monde de la représentation (c'est pourquoi, là encore, nous pouvions présenter Platon à l'origine, à la croisée d'une décision). Le "même" de l'Idée platonicienne du modèle, garanti par le Bien, a fait place à l'identité du concept originaire, fondé sur le sujet

cault, *Theatrum philosophicum*, op. cit., p. 955.)

36. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 337.

pensant³⁷. »

La condamnation platonicienne du simulacre est présentée en tant qu'acte motivé par des raisons morales. Pour Deleuze c'est la théorie de l'Idée de Platon qui incarne le geste inaugural, bien qu'oublié, qui a rendu possible le déploiement de la représentation.

« C'est cette volonté platonicienne d'exorciser le simulacre qui entraîne la soumission de la différence. Car le modèle ne peut être défini que par une position d'identité comme essence du Même ; et la copie, par une action de ressemblance interne comme qualité du Semblable. Et parce que la ressemblance est intérieure, il faut que la copie ait elle-même un rapport intérieur avec l'être et le vrai qui soit pour son compte analogue à celui du modèle. Il faut, enfin, que la copie se construise au cours d'une méthode qui, de deux prédicats opposés, lui attribue celui qui convient avec le modèle. [...] Ce qui est condamné dans le simulacre, c'est l'état des différences libres océaniques, des distributions nomades, des anarchies couronnées, toute cette *malignité qui conteste et la notion de modèle et celle de copie*³⁸.

On le constatera rapidement, la protestation de Magritte contre la théorie platonicienne de l'image opère une dissociation de la ressemblance et de la similitude en tant que négation d'un rapport de ressemblance qui serait intérieur aux choses. La ressemblance est donc exclue en tant que rapport ontologique. La malignité contestataire dont parle Deleuze peut bien être reconnue dans les expériences picturales de Magritte. En renversant le procédé platonicien concernant la copie, cette opération prend place dans une double élision : élision du rapport de la copie avec le modèle ; élision du rapport du prédicat et du référent. C'est cela, comme on le verra par la suite, qui sera considéré par Foucault comme « diablerie³⁹ ».

37. *Ibid.*, p. 341.

38. *Ibidem*, nous soulignons.

39. « La diablerie, je ne peux m'ôter de l'idée qu'elle est dans une opération que la simplicité du résultat a rendue invisible, mais qui seule peut expliquer la gêne indéfinie qu'il provoque. » (M. Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Les Cahiers du chemin*, n° 2, jan. 1968. pp. 79-105. Repris dans *Dits et écrits, op. cit.*, texte n° 53, p. 666).

7.4 « Ceci n'est pas une pipe » : deux versions et trois variations

Dans un article qui analyse la fonction du calligramme dans *Les mots et les choses* et dans l'article sur Magritte⁴⁰, Philippe Sabot attire notre attention sur un passage qui n'est pas présent dans la version de 1968 du texte sur Magritte, et que Foucault a ajouté par la suite :

« Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un "patron" : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre. Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s'ordonne au modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire⁴¹. »

Ce passage est fortement marqué, selon Sabot, par la lecture de *Différence et répétition*⁴² (un compte rendu de Foucault sur *Différence et répétition* et *Logique du sens*⁴³ de Deleuze sort en novembre 1970 dans *Critique* sous le titre de « *Theatrum philosophicum*⁴⁴ »). La préparation du scénario sur la série des *Ménines* de Picasso à laquelle Foucault travaille à partir de juillet 1970 ainsi que l'écriture d'un court texte au sujet du *Marilyn diptych* de Warhol, pourraient aussi avoir joué un rôle. On y reviendra par la suite. Pour le moment, il est important de se rappeler que la question de la différenciation entre ressemblance et similitude, au centre de la correspondance entre Foucault et Magritte, avait désigné des plans d'interrogation différents et donné lieu à des incompréhensions. La question est donc de savoir si, et dans quelle

40. P. Sabot, *Foucault et Magritte : du calligramme au simulacre*, URL : <http://philippesabot.over-blog.com/article>

41. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, 1973, p. 61.

42. G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*

43. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969.

44. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, *Critique*, n° 282, novembre 1970, pp. 885-908 ; repris dans *Dits et écrits*, n° 80.

mesure, la lecture de *Différence et répétition* aurait pu clarifier les malentendus présents dans la correspondance.

Si on veut considérer le texte que Foucault écrit à la mort de Magritte comme une réponse au peintre, comme une sorte de clarification tardive des malentendus qui avaient caractérisé leurs échanges, il faudra regarder de près les glissements qui se produisent entre les deux textes. De la confrontation entre les deux versions du texte que Foucault écrit en hommage à Magritte, on peut tirer d'importantes considérations qui alimentent notre enquête sur les malentendus qui caractérisaient leur communication.

Le premier texte, daté de 1968, est publié dans *Les Cahiers du chemin*⁴⁵. Le deuxième, version révisée du premier, est publié par Fata Morgana en 1973⁴⁶. Les modifications apportées par Foucault entre les deux versions tracent une série de déplacements qu'on peut diviser en trois groupes thématiques :

- effacement des références à l'épistémè de l'âge classique ;
- abandon de la primauté de l'énoncé sur l'image ;
- passage de la tristesse au rire.

L'article de Foucault est d'abord un commentaire des deux tableaux de Magritte : *La trahison des images : Ceci n'est pas une pipe*⁴⁷ et *Les deux mystères*⁴⁸. L'analyse s'ouvre par la description du déconcertement du spectateur devant les deux images. Si la première version du tableau de Magritte : *Ceci n'est pas une pipe*, trouble par la simplicité et la neutralité de ses éléments constitutifs, la deuxième version : *Les deux mystères*, complique davantage la situation. Elle ajoute d'autres éléments d'incertitude tels que le tableau et le chevalet opposés à la naïveté de l'écriture et de la figure, et les repères de l'espace (indiqués par les lames du parquet, le

45. M. Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Les Cahiers du chemin*, op. cit.

46. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Paris, Fata Morgana, 1973.

47. Dans l'article, Foucault indique pour ce tableau l'année « 1926 », en suivant le catalogue de D. Sylvester « Ceci n'est pas une pipe » serait par contre daté de 1929. Cf. D. Sylvester (1992-1997) (dir.), *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., Anvers, Fonds Mercator/Menil Foundation. URL : <http://www.magrittedb.com/operation.php?ref=304&type=i&a=s&affv=p> (consulté le : 04/09/2014).

48. Il faut préciser que Foucault dans son article fait référence au dessin (reproduction de ce tableau) qu'on trouve dans *Aube à l'Antipode*. Cf. Alain Jouffroy, René Magritte, *Aube à l'antipode*, Édition Le Soleil Noir, 1966, Paris.

périmètre du tableau et la hauteur du chevalet) opposés à la pipe flottante qui se retrouve au-dessus, démesurée et sans repères stables.

FIGURE 7.1 – René Magritte, *La Trahison des images* (1929), Los Angeles County Museum.

FIGURE 7.2 – René Magritte, *Les deux mystères*, dans « Aube à l'Antipode ».

C'est déjà à partir de ce premier paragraphe qu'on trouve des différences importantes

entre les versions du texte de Foucault de 1968 et celle publiée en 1973.

En commentant la deuxième image : *Les deux mystères*, Foucault écrit :

1968 : « Il y a deux pipes. Ou plutôt, deux dessins d'une pipe ? Ou encore, une pipe et son dessin, ou encore deux dessins représentant chacun une pipe, ou encore, deux dessins dont l'un représente une pipe mais non pas l'autre, ou encore deux dessins qui ni l'un ni l'autre ne sont ni ne représentent des pipes ? *Et voilà que je me surprends à confondre être et représenter comme s'ils étaient équivalents, comme si un dessin était ce qu'il représente ; et je vois bien que si je devais – et je le dois – dissocier avec soin (comme m'y a invité voilà plus de trois siècles la Logique de Port-Royal) ce qu'est une représentation et ce qu'elle représente, je devrais reprendre toutes les hypothèses que je viens de proposer, et les multiplier par deux*⁴⁹. »

1973 : « Il y a deux pipes. Ne faut-il pas dire plutôt : deux dessins d'une même pipe ? Ou encore deux dessins représentant chacun une pipe, ou encore deux dessins dont l'un représente une pipe mais non pas l'autre, ou encore deux dessins qui ni l'un ni l'autre ne sont ni ne représentent des pipes, ou encore un dessin représentant non pas une pipe, mais un autre dessin qui, lui, représente une pipe si bien que je suis obligé de me demander : *à quoi se rapporte la phrase écrite sur le tableau ? Au dessin sous lequel elle se trouve immédiatement placée "Voyez ces traits assemblés sur le tableau noir ; ils ont beau ressembler, sans le moindre écart, la moindre infidélité, à ce qui est montré là-haut, ne vous y trompez pas ; c'est là-haut qu'est la pipe, non pas dans ce graphisme élémentaire."* Mais peut-être la phrase se réfère-t-elle précisément à cette pipe démesurée, flottante, idéale, – simple songe ou idée d'une pipe. Il faudra lire alors : *"Ne cherchez point là-haut une vraie pipe ; c'en est le rêve ; mais le dessin qui est là sur le tableau, bien ferme et rigoureusement tracé, c'est ce dessin qu'il faut tenir pour une vérité manifeste."*⁵⁰. »

Les changements apportés dans cette première partie vont modifier radicalement l'argumentation. Dans la première version, il s'agit d'ouvrir la problématique de la confusion entre être et être représenté. Confusion qui n'aurait plus raison de déranger la connaissance à partir du rapport entre le voir et le dire instauré à l'époque de la *Logique de Port-Royal*, donc à partir de l'épistémè classique. Le langage y représente la pensée, qui est elle-même une re-

49. M. Foucault, *Dits et écrits, op. cit.*, p. 664 (nous soulignons).

50. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe, op. cit.*, pp. 11-12, (nous soulignons).

présentation⁵¹. Dans la deuxième version on est par contre déjà confronté au problème de la référence de l'énoncé, et on se trouve devant deux possibilités : ou bien l'énoncé se réfère au rapport de l'image au modèle – le tableau serait donc en quelque sorte l'illustration d'un rapport de ressemblance et non-identité que l'iconicité entretient avec le réel (« réel » qui serait représenté par la pipe flottante hors de la représentation du tableau), ou bien, deuxième possibilité : l'énoncé se réfère à l'idée de pipe (représentée par la pipe flottante) et nous informe sur le rapport impossible entre l'image et le modèle en présentant le dessin seul comme réel en tant qu'image. La préférence pour cette deuxième option, bien que le questionnement reste ouvert, est confirmée par un autre passage qu'on trouve dans la deuxième version de l'article :

« Il a beau être le dépôt, sur une feuille ou un tableau, d'un peu de mine de plomb ou d'une mince poussière de craie, il ne "renvoie" pas comme une flèche ou un index pointé à telle pipe qui serait plus loin, ou ailleurs ; il est une pipe⁵². »

On retrouve alors dans ces modifications le premier glissement : l'accent qui était mis sur la référence à la configuration épistémique de l'âge classique (où les rapports entre les êtres et les représentations étaient soutenus par la structure de la *désignation* et de l'*articulation*⁵³) est remplacé par la problématique de la relation image-modèle, par le constat de la mise en crise de cette « vieille habitude » qu'impliquerait une dérivation ontologique et noologique allant de l'original vers la copie. La contestation de cette « tradition millénaire » serait opérée par *Les deux mystères* à travers la sérialité et par la revendication de la réalité de la dimension propre de l'image.

Venons-en à présent au deuxième glissement rétractable entre les deux textes : l'abandon de la primauté de l'énoncé sur l'image. Dans l'article, le premier tableau, *Ceci n'est pas une pipe* est décrit en tant que calligramme défait. Ce que Foucault nous propose est en effet de

51. Pour une analyse du rapport « idée – objet – représentation », instauré à partir de la *Grammaire de Port-Royal*, voir : M. Foucault, *Introduction*, dans A. Arnauld et C. Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Paulet, 1969 ; repris dans *Dits et écrits*, op. cit., pp. 760-780.

52. *Ibid.*, p. 19.

53. Voir le chapitre IV de *Les mots et les choses*, op. cit.

penser que Magritte a d'abord construit le tableau selon la structure propre du calligramme et qu'ensuite il s'est amusé à le défaire avec soin ; c'est-à-dire à élider tous les rapports muets dont il était formé. Or, pour Foucault le calligramme recouvre trois opérations : « compenser l'alphabet ; répéter sans le secours de la rhétorique ; prendre les choses au piège d'une double graphie⁵⁴ ». Pour la première opération, il s'agit, pour le calligramme, de répartir les lettres dans un espace qui n'est plus l'espace libre du papier blanc, mais qui est un espace structuré selon la forme de la simultanéité. Le deuxième point se réfère à l'opposition entre la rhétorique (qui s'appuie sur la richesse du langage pour dire la même chose de façon différente, ou bien se sert de la faculté du même mot de dire deux choses différentes) et le calligramme qui, par contre, utilise la propriété des mots d'avoir valeur soit d'éléments graphiques soit de signes d'une succession sonore. Le troisième aspect enfin, nous présente la structure calligraphique comme « le piège le plus parfait » : sa présomption de fixer les choses à travers l'opération d'une double graphie, donne au discours son référent et fixe l'image à sa détermination.

Dans *Les mots et les choses*, on retrouve une référence à la figure du calligramme dans la partie consacrée à l'histoire naturelle. C'est en rapport avec le calligramme botanique de Linné que Foucault nous montrait comment à travers la théorie de la structure s'opérait, à l'âge classique, le passage entre la visibilité et le discours, selon une articulation vouée à l'exclusion de l'incertitude. L'idéal de Linné était de construire un calligramme dans lequel la visibilité de l'animal ou de la plante pouvait passer entièrement dans les mots, à travers la description et par l'utilisation de techniques typographiques.

« Il voulait que l'ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu'à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même, que le texte, dans ses variables de forme, de disposition et de quantité, ait une structure végétale⁵⁵. »

54. M. Foucault, *Dits et écrits*, op. cit., p. 666 / M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cit., p. 20.

55. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 147.

Bien que présent aussi dans la deuxième version du texte de Foucault, le calligramme, figure didactique par excellence, et moyen principal de l'article dédié à Magritte, n'est plus capable de définir, par contraste, l'opération de Magritte.

1968 : « Maintenant que Magritte a fait choir le texte hors de l'image, c'est à l'énoncé de reprendre, pour son propre compte, ce rapport négatif, et d'en faire, dans sa syntaxe à lui, une négation. Le "ne pas dire" qui animait de l'intérieur et silencieusement le calligramme est dit maintenant, de l'extérieur, sous la forme verbale du "ne pas"⁵⁶. »

1973 : « Magritte a redistribué dans l'espace le texte et l'image ; chacun reprend sa place ; mais non sans retenir quelque chose de l'esquive propre au calligramme. [...] Dans le calligramme jouaient l'un contre l'autre un "ne pas dire encore" et un "ne plus représenter". Dans la Pipe de Magritte, le lieu d'où naissent ces négations et le point où elles s'appliquent sont tout à fait différents. Le "ne pas encore" de la forme est retourné, non pas exactement en une affirmation, mais en une double position⁵⁷. »

Dans la première version, la forme paradoxale du « calligramme défaut » est reprise par une structure linguistique. La négation du « ne pas » devient une sorte de métalangage du calligramme défaut qui rend explicite sa structure interne.

À partir de la deuxième version, par contre, Foucault semble prendre en considération ce que Magritte écrivait au dos de la reproduction de *Ceci n'est pas une pipe* : « Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement. » Or, Foucault n'est pas d'accord avec le peintre sur ce terme d'« affirmation » (qui nous amènerait peut-être à reconduire l'image à une structure de langage ou bien à reconstituer l'identité entre figurer et affirmer). Il parle alors plutôt de la « manifestation affirmative » des deux positions : la forme dans son évidence visible et le texte disposé selon sa loi.

La troisième diversion se réfère enfin à la coloration différente que va prendre ce constat

56. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 668.

57. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, op. cit., pp. 28-29.

du rapport réciproque d'indifférence entre le texte et l'image :

« Disparition que, de l'autre côté de la béance, le texte constate tristement : ceci n'est pas une pipe⁵⁸.

Disparition que, de l'autre côté de ce profond ruisseau, le texte constate avec amusement : ceci n'est pas une pipe [...] Nulle part, il n'y a de pipe⁵⁹. »

Entre les deux textes, la constatation de la disparition du lieu commun entre image et langage perd sa coloration triste pour devenir le jeu anarchique de la démultiplication des séries, sans patron ni maître. Ce passage trouve sa correspondance dans le rire des élèves devant l'apparition fumeuse de la grande pipe et devant la confusion du maître qui conclut la deuxième partie de l'écrit de 1973.

« Le maître confus baisse l'index tendu, tourne le dos au tableau, regarde les élèves qui se tordent et ne se rend pas compte que s'ils rient si fort, c'est qu'au-dessous du tableau noir et du maître bredouillant de dénégations, une vapeur vient de se lever qui peu à peu a pris forme et maintenant dessine très exactement, sans aucun doute possible, une pipe. "C'est une pipe, c'est une pipe" crient les élèves qui trépignent tandis que le maître, de plus en plus bas, mais toujours avec la même obstination, murmure sans que personne ne l'écoute désormais : "et pourtant ceci n'est pas une pipe" [...] Alors, sur ses montants biseautés et si visiblement instables, le chevalet n'a plus qu'à basculer, le tableau à rouler par terre, les lettres à s'éparpiller, la "pipe" peut "se casser" : le lieu commun œuvre banale ou leçon quotidienne a disparu⁶⁰. »

De la première à la deuxième version, les trois mouvements qu'on a soulignés vont donc montrer une tentative non d'interprétation de la poétique magrittienne, mais de rapprochement, par la voie de l'écriture, à ses préoccupations majeures, voire à son humeur. Les trois séries de déplacements opérés entre les deux versions du texte de Foucault nous montrent en

58. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 670.

59. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *Fata Morgana*, op. cit., p. 35.

60. *Ibid.*, p. 38.

effet une réflexion renouvelée autour des nœuds qui avaient caractérisé la correspondance avec Magritte. Au point que l'on pourrait peut-être affirmer que, dans la deuxième version, les malentendus qui hantaient la correspondance vont se clarifier, mais d'après les discours tenus on ne peut pas ne pas avoir de mal à choisir une de ces versions comme la plus adéquate et taxer l'autre d'incomplète ou d'erronée.

Chapitre 8

Klee, Kandinsky et Warhol : signes et non-affirmation

'What is the use of a book',
thought Alice, 'without pictures
or conversation'

Lewis Carroll

Alice's Adventures in Wonderland

8.1 Le système commun

Dans *Le parole e le immagini*¹, Miriam Iacomini retrouve dans la peinture de Magritte deux types de procédures poétiques visant à déstabiliser les rapports de « signification » : il s'agit, d'un côté, de ce qu'elle indique comme « dissociation de l'image et de la parole » et de l'autre, du processus appelé « décontextualisation des objets d'usage quotidien ». La « dissociation de l'image et de la parole » se réfère à l'utilisation magrittienne d'un double registre expressif (peinture/écriture) afin de mettre en échec le potentiel de dénotation tantôt de l'une, tantôt de l'autre ; la « décontextualisation » serait, par contre, opérée par le peintre de différentes façons : juxtaposition incongrue d'objets représentés de façon réaliste ; métamorphose des objets à travers la technique métonymique ; substitution de l'image réaliste d'un objet par sa silhouette.

Ce type d'analyse, qui propose un schéma tout à fait explicite, est cependant incompatible avec l'approche de certains spécialistes du surréalisme tel que René Passeron, référence principale de l'article de Foucault sur Magritte. Dans son étude sur Magritte, l'historien de

1. M. Iacomini, *Le parole e le immagini*, op. cit.

l'art s'inquiétait face aux tentatives d'interprétations des procédures qui guideraient les créations du peintre belge selon des formules. Il soulignait que le fait de retracer des mécanismes réguliers dans la technique expressive du peintre risquait de réduire l'ampleur de son geste, voire d'affaiblir les buts de son opération poétique.

« C'est l'ironie, chez Magritte, l'ironie comme forme supérieure de la conscience, qui s'habille d'humour, le sens de l'absurde fondamental qui se prolonge, non sans agressivité, en prises plus ou moins savantes, en lois plus ou moins régulières dans ce jeu qui est un combat. Établir les règles de ce combat risquerait de tourner en recettes ce qui, chez Magritte, relève d'une technique spirituelle². »

Cela dit, Passeron lui-même ne se soustrayait pas au défi de tracer des récurrences dans la pratique du peintre, ce qu'il appelle ses « procédés majeurs », qu'il comptait au nombre de cinq : « La contradiction physique » ; « Le glissement logique » ; « La superposition aberrante » ; « La réification » et « L'énigmatique absolu »³. Dans son étude, Passeron composait cependant un schéma qui s'ouvrait paradoxalement sur le dernier point. À la fin de la liste, le cinquième procédé, « L'énigmatique absolu », opère un court-circuit qui efface la possibilité d'un chiffre aussi bien pour le système de composition magrittien que pour l'exégèse de ses créations. Ce sont des tableaux tels que *L'assassin menacé* (1927) et *Rêveries du promeneur solitaire* (1926), définis comme les œuvres les « plus oniriques » du peintre belge, qui donnent l'occasion de réfléchir autour de la question de l'énigme. Loin de devenir le lieu de telle ou telle autre interprétation visant à obtenir une connaissance (approche qui serait celle adoptée par la psychologie ou par les surréalistes), la poétique de Magritte, selon Passeron, efface la possibilité de la connaissance avec l'ironie.

« Pour Magritte il n'y a rien à connaître. Il ne se penche pas sur un monde indéchiffrable, il le pose comme dépourvu de chiffre. L'ironie sur l'énigme propose

2. R. Passeron, *René Magritte*, Filipacchi-Odege, Paris, p. 75.

3. Cf. « Les lois de l'absurde », dans R. Passeron, *René Magritte, op. cit.*, pp. 74-75.

des énigmes sans clé. [...] L'absurde serait, à la limite, cette capacité de toujours apparaître au-delà de toute exégèse possible⁴. »

Foucault, dans son article, indique, lui aussi, quelques-unes des stratégies magrittiennes, mais il ne compile aucune liste, car il se préoccupe plutôt d'insérer les expérimentations de Magritte dans les dynamiques générales, voire les oppositions majeures qui les caractérisent, pour les comparer avec les opérations de la peinture de Klee et de Kandinsky.

Parmi les dynamiques tracées par Foucault on pourra citer la « démultiplication des ressemblances », processus reconnaissable dans les tableaux tel que *L'incendie* (1943) ou *Le Séducteur* (1952), où le dessin d'un objet ne ressemble pas seulement à l'objet représenté, mais entretient en même temps des rapports de ressemblance avec un autre objet. Les exemples que l'on pourrait citer à propos d'un tel processus poétique seraient innombrables, celui-ci étant l'indice d'une caractéristique qui pourrait probablement être reconnue dans la totalité de l'œuvre du peintre. Cependant, il nous semble qu'un tableau comme *L'explication* (1952) puisse valoir comme le prototype exemplaire du processus même.

Le fond du tableau représente des montagnes de faible altitude rendues par différentes tonalités de bleu allant du plus foncé au plus clair qui rappellent vaguement l'aquarelle. La chaîne de montagnes s'étale sur un ciel gris s'obscurcissant progressivement vers le haut. Au premier plan, sur une table de bois clair, sont logés (de gauche à droite) : une petite carotte, une bouteille en verre brun brillant (qui se trouve un peu en recul en rapport aux autres objets), et un hybride bouteille-carotte qui occupe presque toute la longueur du tableau et qui – ayant comme base le fond brun noirâtre de la bouteille et se terminant, dans sa partie supérieure, avec la pointe orange de la carotte – acquiert une forme cylindrique effilée à l'extrémité supérieure, une sorte de fusée.

Une autre stratégie détectée par Foucault concerne la « séparation soigneuse et cruelle de l'élément graphique et plastique ». On en trouve une réalisation dans *La clef des songes* (1930). Dans ce tableau sont représentés six cadres placés symétriquement : trois à gauche et trois à

4. *Ibid.*, p. 75.

droite. Dans chacun de ces cadres, sur un fond foncé, est soigneusement dessinée une figure. Au-dessous de chaque figure, une écriture scolaire de couleur blanche donne aux images des titres différents : « ce qui ressemble exactement à un œuf s'appelle *acacia*, à une chaussure *la lune*, à un chapeau melon *la neige*, à une bougie *le plafond*⁵ ».

Selon Foucault, la peinture de Magritte se déploie dans un espace de combat qui trouve ses polarités dans deux toiles du peintre, il s'agit de *L'art de la conversation* (1950) et *Ceci n'est pas une pipe – les deux mystères*. Si dans ce dernier, comme on l'a vu, l'inscription de la parole dans la trame des images minait tout rapport d'affirmation, avec son pouvoir de redoubler ou de nier ; dans *L'art de la conversation*, au contraire, c'est la visibilité même qui, dans l'apparente indifférence des hommes ou dans leur impuissance, crée et impose ses propres mots.

Dans ce tableau, sur une mince surface de terre battue, deux hommes (deux silhouettes noires de taille minuscule) discutent face à une imposante structure de pierres rectangulaires à grandeur monumentale qui s'érige sur le fond d'un ciel bleu azur couvert de grands nuages blancs. Les lourdes pierres de cet étrange monument mégalithique composent, dans la partie inférieure de la structure, le mot « RÊVE » et occupent toute la hauteur du tableau, et presque toute sa largeur.

Magritte joue alors avec ironie sur le principe de subordination qui dispose le figuratif et le textuel. Mais un tel principe, supposé régler les rapports entre le texte et l'image (entre le signe verbal et la représentation visuelle), n'est pas nié par le peintre belge, il est aboli, selon Foucault, par la peinture de Paul Klee. L'opération de Klee se concrétiserait « en faisant valoir dans un espace incertain, réversible, flottant (à la fois feuillet et toile, nappe et volume, quadrillage du cahier et cadastre de la terre, histoire et carte) la juxtaposition des figures et la syntaxe des signes⁶ ». Si, avec Magritte, on est confronté à la tentative de faire jouer les deux systèmes l'un contre l'autre, la peinture de Klee est dépositaire d'une opération différente : l'effacement du quadrillage qui soutient leur distinction. Klee est, pour Foucault, l'artiste qui crée, à travers leur entrecroisement, la rencontre du système de la ressemblance de la

5. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cit., p. 45 (version de 1973).

6. *Ibid.*, p. 40.

représentation avec la référentialité du signe. Avec une telle opération c'est l'espace même du tableau qui ne peut plus fonctionner en tant que repère du lien représentatif. La rencontre de deux systèmes ne pourra donc que se passer dans un autre espace.

En 1966, peu après la sortie de *Les Mots et les choses*, Foucault, dans un entretien avec Claude Bonnefoy, évoquait la peinture de Klee comme la plus apte à illustrer (selon les mots de l'intervieweur) la « pensée non dialectique » qui leur était contemporaine.

« Il me semble que c'est la peinture de Klee qui représente le mieux, par rapport à notre siècle, ce qu'a pu être Vélasquez par rapport au sien. Dans la mesure où Klee fait apparaître dans la forme visible tous les gestes, actes, graphismes, traces, linéaments, surfaces qui peuvent constituer la peinture, il fait de l'acte même de peindre le savoir déployé et scintillant de la peinture elle-même. [...] La peinture de Klee compose et décompose la peinture dans ses éléments qui, pour être simples, n'en sont pas moins supportés, hantés, habités par le savoir de la peinture⁷. »

Foucault reviendra une année plus tard sur cette opposition entre Vélasquez et Klee, en prenant de la distance au sujet de la globalité de cette affirmation et s'expliquant mieux sur les connotations de cette opposition entre l'opération de la peinture de Klee et celle du peintre des *Ménines*.

« À ce propos, voyez-vous, je ne sais pas si j'aurais envie aujourd'hui d'affirmer cela sur un mode aussi péremptoire⁸. »

C'est à l'occasion de la préparation de l'article en hommage à Magritte que Foucault s'intéresse « d'un peu plus près » aux rapports entre Klee et Kandinsky. On comprend alors que le Klee qui intéresse Foucault n'est pas, en un certain sens, celui auquel s'adresseront par exemple les questions de Deleuze des cours de 1981 sur la peinture, se penchant notamment

7. M. Foucault, *L'homme est-il mort ?*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 572.

8. M. Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? » dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 642.

sur la question du *gris*, ainsi que sur la notion de *cosmogénèse*⁹. Il serait hasardeux aussi, bien que tout à fait intéressant, de vouloir reconnaître, dans le « quadrillage du cahier et cadastre de la terre » dont parle Foucault, des consonances avec « l'espace topologique » au sujet duquel Merleau-Ponty évoquait « les taches de couleur de Klee¹⁰ », car ce qui est indiqué par Foucault au sujet de Klee n'est qu'une série d'opérations tout à fait ponctuelles. Ce qui attire l'attention de Foucault est le Klee de la *Confession créatrice*, que le philosophe connaît à travers l'étude de Gualtieri di San Lazzaro¹¹. Klee avait écrit ce texte deux années avant sa publication, incité par la publication de *La peinture comme art pur* de Kandinsky, et lui donnant le titre de « Réflexions sur le dessin et sur l'art en général¹² ». Dans ce court texte, le peintre condensait ses idées au sujet de l'art en se focalisant, comme le montrait le titre originel, sur la fonction du dessin.

« Plus on affine son travail, c'est-à-dire, plus on appuie sur les éléments de la forme qui soutiennent l'entreprise graphique, et plus on s'aperçoit que diminuent les matériaux propres à la représentation naturaliste des choses apparentes¹³. »

9. G. Deleuze, *La peinture et la question des concepts* : cours du 31 mars au 2 juin 1981, transcription : Cécile Lathuillère, URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=44

10. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*. Texte établi par Claude Lefort. Gallimard, 1964, p. 260. La résonance est suggérée par D. Melegari dans *Il mormorio e la carne. Un confronto tra Merleau-Ponty e Foucault su visibile, linguaggio e storia.*, art. cit.

11. G. Di San Lazzaro. *Klee : la vie et l'œuvre* (1958), Fernand Hazan, Paris – Genève, 1988. Cf. M. Foucault, Dossier : « Magritte [1967] – Notes de lecture sur Magritte et Paul Klee », Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, « La Peinture », Manuscrits et notes autographes.

12. Cf. *Ibid.*, pp. 2/0-2/6. Il s'agit du premier écrit de Paul Klee, publié dans un volume collectif et édité par Kasimir Edschmid : P. Klee „Schöpferische Konfession“, *Tribüne der Kunst und Zeit* 13 (1920), pp. 28-40.

13. P. Klee, *La confession créatrice (extrait)*, dans *Le mouvement dans l'art contemporain*, n° 43, 1955, pp. 21-23.

FIGURE 8.1 – Paul Klee, *Mit der sinkenden Sonne* (1919), Kunstmuseum Bern.

Dans son analyse du texte de Klee, San Lazzaro examinait « le graphisme personnel de Klee » à travers les exemples concrets que le peintre exposait dans son écrit de 1920, pour montrer comment « les éléments de tout un vocabulaire graphique » étaient ainsi « dénombrés et définis » pour être ensuite combinés de façon variable. L'intérêt plus poussé concernant l'opération de la peinture de Klee, dans ses rapports avec Kandinsky, donne donc à Foucault les moyens de spécifier l'opération dont la peinture de Klee serait révélatrice. L'opération foucauldienne consistera alors dans l'insertion de cette entreprise dans le cadre d'un « système commun » qui dépasse largement l'acte pictural du peintre ou ses intentions. Fou-

cault fait fonctionner la peinture de Klee par rapport aux axes d'exclusion et de tenue de la peinture depuis la Renaissance, tout en adhérant le plus possible aux attributs les plus singuliers dont l'opération de la peinture de Klee est porteuse.

« Klee est celui qui a prélevé à la surface du monde toute une série de figures qui valaient comme signes, et qui les a orchestrées à l'intérieur de l'espace pictural en leur laissant la forme et la structure de signes, bref, en maintenant leur mode d'être de signes et en les faisant fonctionner en même temps de manière à n'avoir plus de signification¹⁴. »

Dans *Ceci n'est pas une pipe*, Klee est, en effet, le peintre qui efface, avec l'abolition de l'espace propre au tableau, l'un des deux principes qui, selon Foucault, ont soutenu la peinture du xv^e au xx^e siècle, c'est-à-dire la différenciation entre représentation plastique et référence linguistique : « on fait voir par la ressemblance, on parle à travers la différence¹⁵ ». Sous le signe de Klee se trouve placée une opération qui n'a plus affaire aux jeux de renversement de la soumission entre figure et graphie, mais qui se joue dans leur jonction. L'exemple par excellence de cette opération est pour Foucault la flèche « onomatopée graphique et figure qui formule un ordre¹⁶ ». Le deuxième principe, dont la rupture est reconnue, par contre, dans les expériences picturales de Kandinsky, est indiqué comme « l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif¹⁷ ». Avec la peinture de Kandinsky on est confronté à la coupure tantôt des rapports de ressemblance tantôt des relations représentatives : les lignes et les couleurs deviennent elles-mêmes des choses et le seul renvoi qui est permis se réfère désormais ou bien au geste qui les a matérialisées ou bien aux rapports et aux tensions qui les traversent. Les rapports entre ces trois expériences distinctes, entre les opérations des trois peintres, ne sont cependant pas indifférents.

« Et pourtant la peinture de Magritte n'est pas étrangère à l'entreprise de Klee

14. M. Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? » dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 642.

15. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 39 (à noter que cette phrase n'est pas présente dans la première version de l'article).

16. *Ibid.*, p. 41.

17. *Ibid.*, p. 42.

et de Kandinski ; elle constitue plutôt, en face d'elles et à partir d'un système qui leur est commun, une figure à la fois opposée et complémentaire¹⁸. »

Il y a donc un « système commun », un champ de possibilités des pratiques picturales qui est ouvert par l'abolition de ces deux principes ou par leur démultiplication, leur mise en abyme ironique. Magritte met à mal, de l'intérieur, avec des signes linguistiques, un espace représentationnel qu'il maintient dans sa configuration traditionnelle : « l'horizon est bien au fond, le nuage en haut », alors que Klee, avec son « regard-lecture », tisse une forme unique et absolument nouvelle, un espace nouveau. Mais l'espace représentationnel, selon Foucault, n'est gardé par Magritte qu'en surface. L'espace où figure et mot peuvent communiquer a la solidité du marbre d'une tombe, il est un « non-lieu ». Dans *Ceci n'est pas une pipe*, Foucault fait référence, à ce sujet, à l'opération de Magritte sur le *Balcon* de Manet.

18. *Ibid.*, p. 45.

FIGURE 8.2 – René Magritte *Perspective. Le balcon de Manet* (1950), Musée des Beaux-Arts de Gand.

FIGURE 8.3 – Édouard Manet, *Le Balcon* (1868-1869), Musée d'Orsay, Paris.

Dans *Perspective. Le Balcon de Manet*, Magritte remplace les personnages du tableau par des cercueils. En 1966, Foucault avait demandé la raison de cette opération au peintre, qui lui avait répondu :

« ...Votre question (à propos de mon tableau *Perspective. Le balcon de Manet*) demande ce qu'elle contient déjà : ce qui m'a fait voir des cercueils là où Manet voyait des figures blanches, c'est l'image montrée par mon tableau où le décor du *Balcon* convenait pour y situer des cercueils¹⁹. »

Dans la lettre, le peintre se préoccupait aussi d'informer Foucault que le tableau en question n'était qu'une variante d'une série (avec *Perspective*; *Perspective. Madame Récamier*; *Perspective. Madame Récamier, de Gérard*), il ajoutait aussi qu'« une variante avec, par exemple, le décor et les personnages de *L'Enterrement d'Ornans* de Courbet relèverait de la parodie²⁰ ».

Dans l'hommage à Magritte, Foucault reconnaît alors dans ces cercueils, la personification du non-lieu : « le "non-lieu" surgit "en personne", – à la place des personnes et là où il n'y a plus personne²¹ ». Selon les mots de la conférence de Tunis sur Manet, Magritte, dans sa version du *Balcon*, aurait pressenti « le côté un peu résurrection de Lazare²² » du tableau. La profondeur « vicieusement » rendue invisible par le contre-jour de Manet, cet « éclatement de l'invisibilité elle-même²³ » du *Balcon* de Manet, se personnifie en tombeau ou cercueil, dans un espace plastique ironiquement maintenu par Magritte. Il est, pour Foucault, une « absence » qui remonte à la surface et « affleure dans le tableau lui-même²⁴ ».

La « différenciation entre représentation plastique et référence linguistique » et l'« équivalence entre ressemblance et affirmation » sont, pour Foucault, les principes qui constituaient la tension régissant la peinture classique. C'était à travers ces deux principes que la peinture « parlait ». Le système représentationnel, en s'appuyant sur la tension entre ces deux présupposés, préservait donc le lieu commun entre « image et signes ». Si, d'une part, l'équivalence

19. *Ibid.*, p. 88.

20. *Ibid.*, p. 89.

21. *Ibid.*, p. 57.

22. M. Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.*, p. 42.

23. *Ibid.*, p. 43.

24. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe, op. cit.*, p. 57.

entre ressemblance et affirmation garantissait le déploiement d'une peinture qui narrait (qui en disant silencieusement « ceci est cela », racontait des histoires); de l'autre, la différenciation entre représentation plastique et référence linguistique – l'impossibilité de leur rencontre – permettait à la représentation et à ses moyens de reposer « silencieusement sur un espace discursif ». Cette tension maintenue donnait, donc, le lieu commun où la représentation tissait les rapports indéfinis entre images et signes, ce « feston du visible et du dicible » qui, comme on l'a vu, caractérisait l'âge classique²⁵. Dans le système commun ouvert par l'abolition de ces deux principes recteurs et de leur tension, on assiste, selon Foucault, à la disparition de la ressemblance.

« Chassée de l'espace du tableau, exclue du rapport entre les choses qui renvoient l'une à l'autre, la ressemblance disparaît. [...] Désormais, la similitude est renvoyée à elle-même²⁶. »

Ne fonctionnant plus comme la garantie du lien représentatif offrant à la peinture de se présenter comme une narration, la ressemblance en est évincée. La référentialité se perd au long des renvois indéfinis d'une série de similitudes, alors que les lignes et les couleurs sont elles-mêmes des choses renvoyant aux tensions qui traversant leurs rapports réciproques. D'un autre côté, le langage, jadis soutien de la représentation dans sa dimension discursive (comme savoir pictural parcourant silencieusement toute la trame de la toile), monte à sa surface : il intervient comme négation ou mise en abîme des fonctions d'affirmation de la figuration, ou bien il est entrecroisé aux éléments figuratifs (comme signe linguistique), et y est mélangé au point d'en devenir non discernable dans l'abolition de leur différenciation.

Dans la conclusion de la version de 1973 de l'article, l'expression « un jour viendra », mentionne les expérimentations de la « Campbell's Soup Cans » de Warhol comme l'à-venir de ce système commun : processus de désidentification où la sérialité des transferts de la similitude parviendra à emporter avec soi et l'image et son nom propre.

25. Cf. M. Foucault, *Les mots et les images*, art. cit. ; cf. *Infra* chap. 4.

26. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cit., p. 66.

8.2 De la « série de séries » aux « différences sauvages » : le plat et la ligne

La peinture de Warhol est évoquée, dans l'essai sur Magritte, comme l'indice d'une désidentification par la sérialité capable désormais de capturer et traverser tant les mots que les images, dans l'articulation des opérations auxquelles étaient parvenus Klee et Kandinsky.

Dans l'entretien avec Paolo Caruso déjà mentionné, Foucault, en 1967, avouait ne pas s'être « trop intéressé ni au pop art ni à l'op art », en expliquant les raisons de ce désintérêt par leur « rapport pour ainsi dire immédiat et conscient avec le contexte social d'où ils émergent » – « c'est un rapport un peu trop facile²⁷ » affirmait-il. Il ajoutait qu'à son avis les grands peintres contemporains étaient des gens comme Arnal et Corneille. Au bout de quelques années, il aurait, cependant, dû revenir sur cette affirmation un peu rapide et le faire par une sorte d'exercice.

Dans *Différence et répétition*, livre dont on a souligné l'importance pour la version de 1973 du texte sur Magritte, Deleuze faisait de nombreuses références aux arts plastiques²⁸. Il affirmait que :

« Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours dé-

27. M. Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault? », dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 642.

28. Page 354.

Concernant les références à l'art plastique dans *Différence et répétition*, thème complexe que l'on se permet juste d'indiquer ici, on aimerait citer un petit passage du premier chapitre « La différence en elle-même » : « Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'esthétique se scinde en deux domaines irréductibles, celui de la théorie du sensible qui ne retient du réel que sa conformité à l'expérience possible, et celui de la théorie du beau qui recueille la réalité du réel en tant qu'elle se réfléchit d'autre part. Tout change lorsque nous déterminons des conditions de l'expérience réelle, qui ne sont pas plus larges que le conditionné, et qui diffèrent en nature des catégories : les deux sens de l'esthétique se confondent, au point que l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation. Ce que l'on reproche à la représentation, c'est d'en rester à la forme d'identité, sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant. [...] Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation. Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant : ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le "monstre" ». (G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 94).

placée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions²⁹. »

Dans les conclusions, il évoquait le pop art comme exemple d'une des manières de « conjuguer » les trois répétitions : répétition de l'habitude, de la mémoire et de la mort. Le pop art, pour Deleuze, « a su pousser la copie, la copie de copie, etc., jusqu'à ce point extrême où elle se renverse, et devient simulacre³⁰ ». Dans l'une des pages les plus vibrantes de l'ouvrage de 1968, la nécessité des opérations d'arracher, de conjuguer et d'exprimer la *différence* – de déplacer la reproduction unitaire par la répétition du différent – se faisait invocation du « pouvoir critique et révolutionnaire » de l'art :

« Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même faire résonner les deux extrêmes des séries habituelles de consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté à celui de la bêtise, découvrir sous la consommation un claquement de mâchoire hébéphrénique, et sous les plus ignobles destructions de la guerre, encore des processus de consommation, reproduire esthétiquement les illusions et mystifications qui font l'essence réelle de cette civilisation, pour qu'enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde³¹. »

L'immédiateté de l'insertion de cet art dans la quotidienneté du contexte social et productif, que Foucault, encore en 1967, trouvait « trop facile », est au contraire restituée par Deleuze comme l'immédiateté d'un affrontement acharné. Car, pour Deleuze, « il n'y a pas d'autre

29. G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 375.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne³² ».

En 1970, Foucault entreprend l'écriture d'un court texte au sujet du *Marilyn Diptych* de Warhol. La série des cinquante visages offre au philosophe l'occasion d'entrer dans le vif de la création picturale contemporaine (au sens strict). Warhol réalise cette sérigraphie sur toile en 1962, dans les semaines qui suivent la disparition de l'actrice américaine, morte le 5 août. Le tableau est peint à l'acrylique sur deux toiles. Chacune des deux toiles présente vingt-cinq images du visage de l'actrice américaine qui se succèdent régulièrement en composant cinq rangées et cinq colonnes. Les cinquante images de l'actrice souriante sont reproduites à partir d'une même photographie de 1953, prise par Gene Kornman pour la publicité du film *Niagara*, de la même année³³. Les images de la moitié gauche du diptyque se présentent avec des teintes très vives et homogènes : jaune pour les cheveux, orange pour le fond, rose-mauve pour la peau du visage, rouge intense pour les lèvres, blanc brillant pour les dents et azur pour le maquillage des yeux et le col de chemise. Les images du côté droit sont, par contre, en noir et blanc. Ces dernières présentent, en outre, des différences plus marquées entre elles. Les images de la deuxième colonne, en particulier, apparaissent très noircies, alors que celles de la colonne à l'extrémité droite blanchissent progressivement mais de façon irrégulière vers le haut.

Dans les pages manuscrites de Foucault, qui ne seront jamais publiées et garderont leur statut d'expérimentation ludique, on ne trouve aucun indice pouvant reconduire à des études précédentes sur le sujet ou à une quelconque littérature de référence. On n'y trouve pas non plus de mentions spécifiques des matériaux concernés par la création du diptyque, en revanche la présence des notions et des concepts du Deleuze de *Différence et répétition* et *Logique du sens*, traverse ce court texte de part en part. Foucault approche la description du diptyque en distinguant d'abord deux façons de le regarder : la « lecture-recognition » (qui passerait de visage en visage de gauche à droite et de haut en bas, en suivant les variations

32. *Ibidem*.

33. Cf. The Tate Gallery 1980-82 : Illustrated Catalogue of Acquisitions, The Gallery Publications Dept. London, 1984.

d'un même thème) et la « sensation qui dépareille³⁴ ». Cette deuxième façon de regarder est introduite, selon Foucault, par la ligne de partage par rapport à laquelle des plans divers s'ouvrent formant un diptyque.

« En insérant la charnière du diptyque dans le tableau, Warhol ne l'intériorise pas dans un plan ; le tableau sera lisse mais il ne sera pas plan ; il est plat mais ce n'est pas une surface³⁵. »

FIGURE 8.4 – Andy Warhol, *Marilyn Diptych* (1962), Tate Gallery, London.

Ce serait donc à partir de cette ligne indéfinie de partage qui instaure une « dissymétrie irréductible³⁶ que le diptyque de Warhol (où les colonnes verticales se distinguent entre elles

34. M. Foucault, Boîte LIII, ch. 1 : Warhol – 1970 *Manuscrit autographe de neuf pages inédites, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*, p. 1.

35. *Ibid.*, p. 2.

36. *Ibidem*.

tout à fait différemment des alignements horizontaux à leur tour différenciés de toute autre façon que les rectangles des visages) se donne comme différence de différence. C'est-à-dire, encore une fois « deleuzement », comme une « multiplicité³⁷ ».

« Alors que le “tableau” au sens classique du terme c'est une série de séries où les différences sont maîtrisées, classées, hiérarchisées, révélées et rendues constantes ; le diptyque de Warhol, est bien lui aussi une série de séries, mais où les différences sont sauvages, c'est-à-dire non point subordonnées à une unité, mais laissées en suspens dans des différences des différences³⁸. »

La définition de « tableaux » comme série de séries, se trouvait, comme on a eu l'occasion de le mentionner, dans une note de l'introduction de *L'archéologie du savoir*. Dans celle-ci, en référence aux querelles, très médiatisées, qui avaient fait suite à la parution de *Les Mots et les choses*, Foucault répondait âprement à l'accusation de ne proposer, dans son livre, qu'une succession d'immobilités, de remplacer « le cinéma par la lanterne magique³⁹ » : « Faut-il signaler qu'un “tableau” » – écrivait Foucault – « (et sans doute dans tous les sens du terme), c'est formellement une “série de séries” »? En tout cas, ce n'est point une petite image fixe qu'on place devant une lanterne pour la plus grande déception des enfants, qui, à leur âge, préfèrent bien sûr la vivacité du cinéma⁴⁰. »

Ici cependant, avec le *Diptyque Marilyn*, on n'aurait pas affaire à une « série de séries » en tant que « mise en tableau », dont il faudrait interroger les techniques de classement et hiérarchisation, mais à une « série de séries de séries » qui ne relève pas d'une constante, ni d'opposition, ni de degré. Une série dont les limites ne sont là que de fait. Elle ne présente pas de bordures propres à l'objet, mais des découpes arbitraires d'une série se répétant potentiellement de manière indéfinie : entre chaque figure il serait encore possible d'insérer une autre série se différenciant dans sa répétition. La platitude du diptyque, que Foucault

37. *Ibid.*, p. 3.

38. *Ibid.*, p. 4.

39. J.-P. Sartre, Jean-Paul Sartre répond, dans *L'Arc : Sartre aujourd'hui*, volume 30, 1966, p. 88, repris dans P. Artières, J.-F. Bert et al., « *Les Mots et les Choses* » de Michel Foucault. *Regards critiques 1966-1968*, Caen, PUC/IMEC, 2009, p. 73-89.

40. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 19.

relève à partir de l'observation du positionnement « en creux » de la ligne de partage à l'intérieur du tableau, l'empêcherait, selon ces notes, de fonctionner en tant que « surface ». En référence à la fonction de la « surface », telle qu'elle était retracée dans les analyses foucauldennes concernant l'émergence de la peinture moderne, on pourrait peut-être avancer que si la surface surgissait, dans le dispositif représentationnel, en rapport à la profondeur et comme sa contestation, les deux plans de ce diptyque fonctionneraient comme plats par rapport à une épaisseur : l'épaisseur de cette mince ligne de partage qui, en divisant le tableau en deux parties non superposables, lui donne la forme d'un diptyque.

Ce mot d'épaisseur ne se trouve pas dans ses pages manuscrites ; on le retrouve par contre dans un texte qui entretient avec celles-ci des rapports très serrés : le compte rendu de *Différence et répétition* et *Logique du sens*⁴¹. Dans cet article de la même année, Foucault reconnaissait un rapport de résonance entre l'œuvre de Deleuze et celle de Klossowski. Il présentait l'opération de Deleuze comme « signe majeur et excessif », comme renversement du platonisme, et se lançait dans un énigmatique pronostic : « un jour peut-être le siècle sera deleuzien ». L'écrit rendait, du reste, hommage à Warhol en indiquant sa paradoxale « grandeur⁴² ». L'éloge des créations sérielles de l'artiste se trouvait lié à la contemplation et à la bêtise.

« À l'erreur, on dit non, et on rature ; on dit oui à la bêtise, on la voit, on la répète et, doucement, on appelle la totale immersion. Grandeur de Warhol avec ses boîtes de conserve, ses accidents stupides et ses séries de sourires publicitaires : équivalence orale et nutritive de ces lèvres entrouvertes, de ces dents, de ces sauces tomates, de cette hygiène de détergent ; équivalence d'un mort au creux d'une voiture éventrée, au bout d'un fil téléphonique en haut d'un poteau, entre les bras étincelants et bleutés de la chaise électrique⁴³. »

41. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, dans *Dits et écrits*, op. cit., pp. 945-967.

42. Cf. G. Deleuze « La première série de paradoxes : du pur devenir », dans *Logique du sens*, op. cit. : « Alice ne grandit pas sans rapetisser, et inversement » (p. 9).

43. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 961.

Dans *Theatrum philosophicum*, ce qui « déchire » l'obscurité de la monotonie de la bêtise (bêtise qui en disant « ça se vaut » reconduit tout au même) était indiqué comme « la zébrure de l'événement ». Le travail de la pensée était décrit comme une contemplation paradoxale de la bêtise : une contemplation toute proche – un mimétisme – qui se perdrait presque dans la catatonie de la répétition, mais en attendant, à la limite, le choc de la différence. L'événement est donc ce choc qui bouleverse les équivalences en « faisant dire » le « fantasme » qui circule dans les séries; dans le cas de l'exemple de Warhol, donc, dans ce « visage singulier, *sans épaisseur*⁴⁴ ». Pour Foucault, fantasme et événement ne se rencontrent cependant pas dans un moment originaire de la pensée, mais ils fonctionnent, à partir de ce texte sur Deleuze, comme disjoints.

« L'événement, c'est ce qui manque toujours à la série du fantasme [...]. Déguisement donc de la répétition, masques toujours singuliers qui ne recouvrent rien, simulacres sans dissimulation, oripeaux disparates sur nulle nudité, pure différence. Quant au fantasme, il est "en trop" dans la singularité de l'événement⁴⁵. »

La pensée est alors pensée de l'événement (manquant) *et* du fantasme (en excès)/penser c'est dire le fantasme *et* l'événement. C'est en ces termes que la philosophie de *Logique du sens* s'oppose à la philosophie comme connaissance (qui fonctionne en faisant dériver l'événement du concept), et à la philosophie comme critique (qui recherche l'origine du fantasme dans sa confrontation avec la réalité). Il faudrait ajouter alors que la pensée de Deleuze énonce, pour Foucault, un « foisonnement de l'impalpable ». *Logique du sens*, par la temporalité oscillante qui lui est propre, fonctionnerait, selon Foucault, dans la « matérialité incorporelle » d'une philosophie du fantasme qui ne cherche pas derrière celui-ci une vérité de deuxième degré (en le traitant comme *symptôme*), mais qui n'essaie pas non plus de relier les excès superficiels du fantasme dans un réseau à traiter comme objet unitaire (en le traitant comme *phénomène*). C'est pourquoi Foucault indique *Logique du sens* comme étant à la fois « le livre

44. *Ibid.*, p. 962 (nous soulignons).

45. *Ibid.*, p. 952.

le plus éloigné de la *Phénoménologie de la perception* » et « le plus insolent des traités de métaphysique ». Dans le compte rendu des deux ouvrages de Deleuze, Foucault présentait le travail de Merleau-Ponty de 1954 comme l'ouvrage dans lequel le corps se trouvait lié au monde par tout un « réseau de significations originaires » qui arrivaient en lumière à partir de la perception même des choses. *A contrario*, *Logique du sens* montrerait le travail par lequel sur la surface des corps, se projettent et se disposent toute une série d'incorporels qui, en les découpant et en les sectionnant, dessinent « cruellement » la topologie qui prétend instituer « l'organisme comme centré⁴⁶. »

8.3 L'image et le même

Revenant au texte sur le diptyque, on a vu que dans l'exercice bizarre de ces pages manuscrites, de ce Foucault déguisé en Deleuze, c'est le rapport instauré entre les deux plans par cette « ligne médiane et vide⁴⁷ » qui est interrogé. Foucault observe le caractère remarquablement photographique du plan de gauche : la partie de gauche « se donne comme ratée – comme une série d'épreuves photographiques qui serait mal sortie⁴⁸ », mais il revient bientôt sur cette acception. Pour parler de « raté » on devrait se référer à une norme ou à une « valeur médiane » – à un équilibre –, alors que parmi les figures vaguement photographiques du plan gauche du diptyque, il n'y aurait, d'après ces notes, que des écarts d'intensité.

« Chaque visage est issu d'un tirage différent : épreuve singulière⁴⁹. »

La grille d'analyse « sur la mise en série », que Deleuze exposait dans *Logique du sens*, selon laquelle « la forme sérielle elle-même renvoie aux paradoxes de la dualité », semble alors être transposée à la lettre dans cet exercice du regard qui se dégage à partir de la « sensation

46. *Ibid.*, p. 947.

47. M. Foucault, *Manuscrit autographe, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*, p. 7.

48. *Ibid.*, p. 5.

49. *Ibid.*, p. 6.

qui dépareille ». Une contemplation dans l'exercice de laquelle pourrait, dans une limite imprévisible, s'illuminer la multiplicité.

Parmi les deux plans du diptyque, il y a, selon Foucault, l'opposition que peuvent entretenir des « portraits d'affiche » qui « mettent en avant sur des modes divers le visage de Marilyn » et des photographies qui par contre font « reculer » le visage en mettant en avant, pour le jeu des écarts d'intensité, le « côté double ». « Double », qui, dans cet exercice de description-contemplation, est indiqué comme le couple « image, reproduction ⁵⁰.

De cette opposition des deux séries découlent deux façons de dire la temporalité du diptyque : une première indique, dans le partage de la ligne au milieu, la différenciation entre un « présent qui se fixe à chaque fois et un passé qui s'éternise ⁵¹ ». La ligne serait alors la ligne du « temps qui se déroule en ligne droite, le temps vide de la mort ⁵² ».

Cette première façon de dire le rapport d'opposition entre les deux séries se trouverait à certains égards, en adhésion avec plusieurs interprétations actuelles du tableau de Warhol, selon lesquelles les contrastes de couleurs entre les deux panneaux ne seraient qu'une métaphore de la discordance entre l'image éclatante de la star et sa disparition. Les portraits de la partie gauche seraient alors un monument, tandis que les séries des figures noircies ou effacées de la partie droite du tableau signaleraient l'absence de leur propre objet : le lent oubli faisant suite à la mort de l'actrice ou la dégradation de son image de diva du cinéma ⁵³. Ce déchiffrement linéaire de la temporalité de la succession pourrait probablement être impliqué par ce regard lecteur qui, en parcourant le diptyque de gauche à droite, serait bientôt tenté, par une sorte d'impatience, de reconnaître un renvoi ultérieur, de symptomatologiser les éléments picturaux du tableau (les contrastes des couleurs), où ses éléments formels (la charnière). Une autre possibilité concernant cette première façon de dire l'opposition des deux séries pourrait être cependant de voir la succession comme le rapport que la série de gauche

50. *Ibidem*.

51. *Ibid.*, p. 7.

52. *Ibidem*.

53. Cf. T. Crow, "Saturday Disasters :Trace and Reference in Early Warhol" A. Michelson (ed.), Andy Warhol, MIT Press, 2001 ; E Shanes, *Warhol. The Life and Masterworks*, Parkstone International, Temporis collection, 2012.

entretient avec la série de droite. En ce sens, les deux séries pourraient bien être successives l'une à l'autre en se révélant toutefois simultanées par rapport à ce que Deleuze appellerait leur *instance*⁵⁴. Foucault formule alors une deuxième hypothèse. Suivant cette deuxième façon de dire la temporalité du diptyque, on pourrait voir dans les visages – surgissant comme des événements singuliers « à partir de couleurs sorties au hasard » : « la répétition qui se dit de la différence (la répétition masquée, fardée qui se dit de la différence déplacée) » ; et indiquer alors – à la gauche de ces visages – « ces photographies claires et obscures, pilées et voilées » comme : « la différence qui se dit de la répétition⁵⁵ ».

Revenons donc à présent plus précisément sur le texte de Deleuze de 1969 et sur les lois regardant la « mise en série » et cherchons à mieux expliquer toute cette terminologie. Comment fonctionnait ici la différence ?

Les développements en séries que Deleuze retrouve dans la littérature de Lewis Carroll relèvent de quatre procédés : « deux séries d'événements à petites différences internes, réglées par un étrange objet » ; « deux séries d'événements à grandes différences internes accélérées, réglées par des propositions ou du moins par des bruits, des onomatopées » ; « deux séries de propositions à forte disparité, réglées par un mot ésotérique », et enfin « des séries à forte ramification, réglées par des mots-valises, et constituées au besoin par des mots ésotériques d'un type précédent⁵⁶ ». Avant d'analyser ces procédés à travers les exemples offerts par Carroll, Deleuze donnait les lois de construction des séries. Dans *Logique du sens*, il reconnaissait dans la « régression indéfinie » le paradoxe dont tous les autres dérivent, et s'attachait à la forme nécessairement sérielle de celle-ci. La régression indéfinie, comme paradoxe du sens, y était notamment illustrée à travers l'épisode de la rencontre d'Alice avec le cavalier (*The white Knight*) qui se trouve dans le huitième chapitre de *L'autre côté du miroir*⁵⁷.

Dans le dialogue de Carroll, le cavalier propose à Alice de lui chanter une chanson pour

54. Cf. G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*

55. M. Foucault, *Manuscrit autographe, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*, p. 4.

56. G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, pp. 57-62.

57. L. Carroll, *Through the looking glass : And what Alice found there*, Rand, McNally, 1917 ; tr. fr. : *De l'autre côté du miroir*, Fondcombe, Paris, 2011.

la reconforter. Deleuze rapporte un extrait du dialogue :

« Le nom de la chanson est appelé Yeux de morue. » – « Oh, c'est le nom de la chanson ? » dit Alice. – « Non, vous ne comprenez pas dit le cavalier. C'est ce que le nom est appelé. Le vrai nom est : le Vieil, vieil homme. » – « Alors j'aurais dû dire : est-ce ainsi que la chanson est appelée ? » corrigea Alice. – « Non, vous n'auriez pas dû : c'est tout autre chose. La chanson est appelée Voies et moyens ; mais c'est seulement ce qu'elle est appelée, vous comprenez ? » – « Mais alors, qu'est-ce qu'elle est ? » – « J'y viens, dit le cavalier, la chanson est en réalité Assis sur une barrière⁵⁸. »

En parcourant à l'inverse la série, à partir de « ce que la chanson est » (n. 1) : « Assis sur une barrière », et jusqu'à « ce que le nom de la chanson est appelé » (n. 4) : Yeux de morue », Deleuze indiquait quatre noms dans la classification de Carroll :

« Le nom comme réalité de la chanson [n. 1] ; le nom qui désigne cette réalité [n. 2], qui désigne donc la chanson, où qui représente ce que la chanson est appelée ; le sens de ce nom [n. 3], qui forme un nouveau nom ou une nouvelle réalité ; le nom qui désigne cette nouvelle réalité [n. 4], qui désigne donc le sens du nom de la chanson, ou qui représente ce que le nom de la chanson est appelé⁵⁹. »

Deleuze remarque plusieurs fois que Carroll limite volontairement la série. Le dialogue étant l'exemple d'une progression qui allant de la chose à son nom et du nom au nom qui en désigne le sens, peut se prolonger indéfiniment. On retrouve le schéma de base de la sérialité dans le rapport entre n. 2 (« le nom qui désigne cette réalité », c'est-à-dire « Voies et moyens ») et n. 3 (« le sens de ce nom », autrement dit « Vieil, vieil homme »). Ce schéma, dans le dialogue d'Alice avec le cavalier, est compliqué à cause de deux facteurs : 1. La chose (la chanson) est traitée comme étant elle-même un nom ; 2. Le sens du nom qui la désigne est lui-même un nom. Cependant, même en s'arrêtant au couple n. 2 – n. 3, on reconnaît, dans

58. Cf. G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 42.

59. *Ibidem* ; les crochets sont ajoutées par nous suivant la numération de Deleuze.

le dialogue d'Alice avec le cavalier, une régression à deux termes : l'un est le nom et l'autre est le nom qui en désigne le sens. Pour Deleuze la « régression à deux termes est la condition minima de la prolifération indéfinie⁶⁰ ».

L'exemple de ce dialogue est choisi par Deleuze, car il illustre de façon privilégiée l'hétérogénéité propre aux deux termes une fois que l'attention est accordée à leur alternance. Il ne s'agit pas d'une pure progression de degré, car pour proliférer dans l'enchaînement – pour passer du nom à son sens qui sera désigné par un autre nom – il faut bien, comme le dira la duchesse à Alice, « trouver la morale » : « prendre soin du sens »⁶¹ – en mettant en rapport deux différentes natures. La forme sérielle est donc, pour Deleuze, nécessairement « rapport de l'hétérogène ». La première loi de construction de la série est alors la suivante :

« La forme sérielle se réalise nécessairement dans la simultanéité de deux séries au moins⁶². »

Cette courte incursion dans le texte de Deleuze éclaire le champ d'application de certaines des notions qu'on a retrouvées dans l'analyse-contemplation de Foucault. Foucault approche le diptyque de Warhol en tant que « mise en série ». Le regard « dépareillant », qui se prépare dans la contemplation du diptyque, fonctionne à partir de l'hétérogénéité de la forme sérielle comme opposition des deux plans et comme alternative à leur synthèse par l'indication du rôle de médiation de l'élément de la charnière. Foucault retrouve, en effet, d'abord l'opposition des deux plans comme irréductibilité d'une droite et d'une gauche ; symétrie qui serait introduite par l'épaisseur de cette mince ligne vide. Mais en déplaçant l'attention vers le rapport que les deux séries entretiennent l'une avec l'autre, il indique le caractère différent des « portraits d'affiche » et des « photographies⁶³ ».

Cette différence révèle alors, pour Foucault, le rôle de l'élément du sourire, « couverture sur les dents » circulant dans les deux séries. Ce sourire, dont le début du texte soulignait

60. *Ibid.*, p. 43.

61. L. Carroll, *Alice's adventures in wonderland* (1865) ; tr. fr. : *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Librairie Hachette, Paris, 1910.

62. *Ibid.*, p. 50.

63. M. Foucault, *Manuscrit autographe, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*, p. 4.

l'ambiguïté : son caractère de « manque » sur des « dents d'une blancheur de dentifrice⁶⁴ », se donnerait comme invariant : « le centre, ce point zéro », constante prétendue du diptyque – mais il viendrait jouer différemment dans les deux plans, ou mieux il viendrait à jouer leur différence même, étant *signifiant* dans le plan de gauche et *signifié* dans celui de droite.

Ce sourire figé et fardé est donc « signifiant excédentaire⁶⁵ » du plan de gauche, dont l'excès renvoie à un signifié absent. Dans la série à droite, circulant entre ces photographies que Foucault indiquait comme « ratées », il est un « signifié auquel manque un signifiant⁶⁶ ». Un signifié dont les « ratages » des photos, au lieu de le fixer, conservent la fluidité en empêchant l'articulation. L'effet de sens, qui se déploierait dans les renvois entre les deux séries n'est alors autre que le *fantasme*, que Foucault fait sauter pour le faire courir sur une tout autre série, une autre régression orale :

« Les dents, la bouche.
 Les dents la bouchent,
 l'aidant la bouche.
 L'aide en la bouche.
 Laides en la bouche.
 Laid dans la bouche⁶⁷. »

La série du diptyque se révèle alors comme non-sens, dans la coextensivité du « sens d'un sourire et non sens de la répétition⁶⁸ » et du « sens de la répétition et non sens d'un sourire⁶⁹ ».

On pourrait suivre ce fantasme tout comme Alice suit l'objet brillant « jusqu'à la plus haute étagère », il nous renverrait alors à l'introduction de la *Grammaire logique* de Brisset⁷⁰

64. *Ibid.*, p. 1.

65. *Ibid.*, p. 8.

66. *Ibidem*.

67. J.-P. Brisset, *La science de Dieu : ou Création de l'Homme*, Paris. Chamuel Éditeur, 1900. Cité d'après M. Foucault. Le fragment est cité aussi bien dans le texte sur le diptyque que dans le compte rendu des deux ouvrages de Deleuze.

68. M. Foucault, *Manuscrit autographe, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*, p. 9.

69. *Ibidem*.

70. M. Foucault, *Sept propos sur le septième ange*, dans *Dits et écrits, op. cit.*, pp. 881-892.

où Foucault mentionnait la préface de Deleuze à *Le Schizo et les langues* de Wolfson⁷¹ ; mais ne courait-il pas déjà plutôt dans le texte sur Deleuze, dont ce court essai sur les visages de Marilyn pourrait être traité comme tout à fait « simultané⁷² » ? Et l'ouvrage de Deleuze, dont l'article de Foucault était, en effet, le compte rendu, ne renvoyait-il pas, concernant la mise en série, à l'essai de Foucault sur Roussel⁷³ ? ... n. 1 ; n. 2 ; n. 3...

Mieux vaut alors suivre le conseil de la duchesse et faire « tourner le monde » en se mêlant de nos affaires : les images. Concernant la spécificité du texte de Foucault sur Warhol, on devrait sans doute mettre en cause l'arbitraire de cette analyse d'une série d'images à travers la grille deleuzienne (notamment illustrée par l'exemple d'une série de propositions). Mais il nous semble qu'une telle objection serait mal placée pour deux raisons. En premier lieu, il faut noter que le terme d'image (qu'indiquerait, dans le cas de la terminologie de cet exercice, un processus d'uniformisation ou de centralisation des éléments sériels⁷⁴) ne se trouve, dans le texte sur le diptyque, qu'en relation au couple « même-double » (image-reproduction). Image n'est pas « fantasme⁷⁵ ». Par ailleurs, le couple image-reproduction, comme on vient de le voir, est l'aspect qui serait mis en relief par les écarts d'intensité du plan de droite du diptyque en rapport aux visages du plan de gauche. L'image n'est donc pas non plus un objet de l'analyse, ni une constante qui se présenterait inchangée dans les

71. L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1970.

72. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, dans *Dits et écrits*, op. cit., pp. 945-967.

73. M. Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit.. En 1985 encore, Deleuze relance ce jeu de renvois : « Pour ceux qui s'intéresseraient à cet aspect, l'analyse de la poésie de Roussel par exemple et du thème du double, ceux-là, vous pourriez joindre une préface ultérieure de Foucault à un autre inventeur de langage insolite, cette fois il s'agit d'une préface qu'il a faite à la réédition d'un livre bizarre, Jean-Pierre Brisset, auteur également du début du XX^e siècle, inventeur du langage et d'une interprétation du langage très très bizarre, livre intitulé "Grammaire logique", la Grammaire logique de Brisset. Foucault le préface..., Éditions Tchou, Foucault le préface et revient sur Roussel et essaie d'analyser ce qu'il présente comme des procédés de langage. Il considère trois, trois procédés de langage à la frontière d'une littérature insolite et de ce qu'il appelle, de ce que Foucault appelle une incertaine folie, c'est-à-dire : est-il fou, est-il pas fou ? Les trois procédés, c'est le procédé de Roussel, dont il reprend l'analyse, le procédé de Brisset, qu'il analyse, et le procédé d'un américain, là, tout à fait actuel, d'un américain contemporain qui s'appelle Wolfson et qui s'était inventé un traitement spécial du langage. » G. Deleuze, *Foucault – Les formations historiques. Année universitaire 1985-1986*. Cours de Gilles Deleuze du 22 décembre 1985 – 1 Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University), URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=403

74. Pour le concept deleuzien de « pensée sans image » voir : P. Verstraeten, *De l'image de la pensée à la pensée sans image*, dans *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, op. cit. pp. 65-94.

75. Cette équivalence, dans le cadre de l'analyse de *Theatrum philosophicum*, est faite par J. J. Tanke, dans le chapitre « Anti-platonisme », dans *Foucault's philosophy of art*, op. cit.

deux séries. Dans la description, on a, en effet, plutôt affaire à des visages et à des rangées, à des colonnes, à des rectangles, à des figures, à des plans, etc. En second lieu, il nous semble que la variabilité de la nature des éléments de la série, dans l'optique de *Logique du sens*, ne pose pas de problème. L'approche deleuzienne, dans l'ouvrage de 1969, vise à dégager les implications des procédés constitutifs du sens et du non-sens à travers l'analyse d'une série de paradoxes. Dans la série sur la régression indéfinie, la nature des éléments concernés par l'enchaînement est explicitement donnée comme contingente : « nous pouvons considérer deux séries des choses ou d'états des choses ; ou bien deux séries d'événements ; ou bien deux séries de propositions, de désignations ; ou bien deux séries de sens ou d'expressions⁷⁶ ». En revanche, c'est la construction sérielle en tant que telle qui doit suivre des lois précises. Pour Deleuze, la loi de la constitution des séries concernant leur simultanée est qu'« elles ne sont jamais égales. L'une représente le signifiant et l'autre le signifié ». Mais qu'est-ce qu'il faut entendre par signifiant et signifié dans la terminologie de la *Logique du sens* ?

« Nous appelons "signifiant" tout signe en tant qu'il présente en lui-même un aspect quelconque du sens ; "signifié", au contraire, ce qui sert de corrélatif à cet aspect du sens, c'est-à-dire ce qui se définit en dualité relative avec cet aspect⁷⁷. »

De ces deux raisons et de cette définition s'ensuit donc que le recours à la grille de la « mise en série » pour la contemplation des constitutions sérielles de Warhol n'est pas arbitraire, dans la mesure où, dans la mise en séries, on doit avoir affaire, pour au moins l'une des deux séries, à des signes. En ce sens on pourrait affirmer que dans l'exercice en question, dans cette contemplation-analyse, c'est une herméneutique du non-sens qui est adoptée, une sémiotique paradoxale.

Pour qu'une dimension propre à l'image puisse se présenter à nouveau, il faudra que la série Deleuze et la série Foucault soient disjointes dans l'abandon de cette analyse herméneutique des mécanismes de la production de sens, en gardant, comme instance commune

⁷⁶. G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 51.

⁷⁷. *Ibidem*.

de leur disjonction, une notion de « force » de matrice nietzschéenne. Pour Deleuze il s'agira alors d'une torsion qui impliquera le signe, et qui déterminera le passage d'une logique du sens à une logique de la sensation⁷⁸; pour Foucault (comme on le verra dans le prochain chapitre), il sera question de l'irruption, dans l'actualité, des « droits de l'image ».

78. G. Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Éditions de la différence, 1981; Cf. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Dans, avec, contre les pouvoirs des images

9.1 L'image traversée

Dans un entretien de 1972¹, interrogé sur le rapport entre ses travaux et son engagement au sein du Groupe d'information sur les prisons (GIP²), Foucault répondait par l'évocation d'un tableau de Frans Hals : *Les Régentes*.

« Ce que j'ai étudié dans *l'Histoire de la folie* avait quelque chose à voir avec ce phénomène singulier de la société occidentale qu'au XVII^e siècle on a appelé le "renfermement". Je crois que l'un des tableaux les plus bouleversants qui aient jamais été peints en Occident, c'est *Les Régentes*, de Frans Hals, une peinture extraordinaire sur laquelle Claudel a dit de fort belles choses. Elle se rapporte à une pratique très originale, qui fut, en un certain sens, une invention géniale de l'époque classique³. »

Le tableau, daté vers 1664, représente cinq dames habillées en noir avec de larges cols rabattus blancs tombant sur les épaules. Leurs têtes couvertes par d'étroits bonnets, elles sont réunies autour d'une table couverte de velours foncé. Les deux dames sur le devant de la scène sont assises respectivement au-devant de la table (à la droite du tableau) et au coin de la table (vers la gauche). Les trois dames derrière la table se tiennent, par contre, debout. Ce sont les quatre régentes composant le conseil d'administration de l'hospice des vieillards

1. M. Foucault, *Le grand renfermement*, dans *Dits et écrits*, op. cit., pp. 1164-1174.

2. Cf. *infra*, chap. 7, note n° 2.

3. *Ibid.*, p. 1164. Foucault fait référence au tableau de Hals aussi dans un entretien de 1971 pour une télévision néerlandaise, voir F. Elders et L. Claris (éd.) Michel Foucault Freedom and Knowledge : a hitherto unpublished interview, Elders Special Productions BV, Amsterdam, 2012.

de Haarlem et l'intendante de cette même institution. Cette dernière, à l'extrémité droite du tableau, tient les yeux plutôt baissés et se tient respectueusement à l'écart par rapport au demi-cercle formé par le groupe des quatre dames, auxquelles elle semble apporter des billets. Les visages du groupe sont tous tournés vers le devant. Les yeux des deux régentes assises et ceux de la régente debout au milieu de la longueur de la table se dirigent droits vers nous, qui regardons la scène, alors que le regard de la deuxième régente à partir de la gauche, la plus âgée du groupe, est légèrement tourné vers sa droite et apparaît fixe, figé, comme catatonique. Un livre et un objet en métal, probablement des clés, sont posés sur la table, qui reste vide au milieu. Le trousseau de clefs se trouve tout proche de la main gauche de la première régente à la gauche du tableau qui, assise, porte son bras allongé vers la table, où elle pose sa main fermée. Le volume se trouve, par contre, sous l'avant-bras droit de la régente assise au-devant de la table, à la droite du tableau. Derrière le groupe, un drap (du même velours foncé qui recouvre la table) couvre le coin supérieur gauche du tableau. À sa droite, sur le mur de la pièce, est accroché un tableau représentant un paysage fluvial au crépuscule. Une lumière faible venant de gauche, dont la source n'est pas identifiable, baigne uniformément cette scène d'intérieur qui reste pourtant dans la pénombre. Les cinq figures représentées présentent toutes des pupilles grandes et noires.

Dans son texte, *Introduction à la peinture hollandaise*⁴, Claudel évoquait le souvenir de sa visite au musée de Haarlem, installé dans le bâtiment restauré de l'ancien hospice qui accueille, encore aujourd'hui, le musée Frans Hals⁵. Il mentionnait, à propos de ce lieu, le « charme dangereux entraîné par une sorte d'inclination occulte ». En commentant le tableau des *Régentes* et son pendant masculin, *Les régents* – exposés dans la même chambre du musée – le poète s'arrêtait sur la réduction des couleurs de la palette de Hals au blanc et au noir :

4. P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, dans *L'œil écoute, Œuvres complètes de Paul Claudel*, tome 17, Gallimard, Paris, 1960. Le texte, publié dans le recueil *L'œil écoute* en 1946, parut pour la première fois dans *La revue de Paris* en février 1935. Il avait été prononcé en novembre 1933 à La Haye pour une conférence sur la peinture hollandaise. Cf. M. Lioure, « Claudel et la Hollande », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1977, n° 29. pp. 325-339.

5. Cf. H. P. Baard, *Frans Hals et les portraits collectifs de Haarlem dans le Musée municipal*, traduit du hollandais par J. Stals, De Erven F. Bohn, Haarlem, 1949.

« ce noir et ce blanc de Frans Hals qui ne sont pas la négation alternative de la lumière et de l'ombre, mais leur affirmation positive, la qualité matérielle de l'une et de l'autre ». Concernant le groupe des *Régentes*, il nous introduisait dans le bureau du conseil de l'hospice comme dans une sorte de limbes, une zone liminale entre la vie et la mort, et plus terrifiante de cette dernière.

« Ni dans Goya ni dans Le Greco il n'y a rien d'aussi magistral et d'aussi effrayant, car l'enfer même a moins de terreurs pour nous que la zone intermédiaire⁶... »

Dans cet écrit de critique d'art, Claudel adoptait une approche qui a été qualifiée d'« anthropologique »⁷, faisant jouer une réflexion sur le rapport de l'homme aux caractères morphologiques de la région hollandaise avec une réflexion sur la pensée spéculative, l'économie maritime et les pratiques financières et du travail.

6. P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, dans *L'œil écoute, Œuvres complètes de Paul Claudel, op. cit.*, p. 29.

7. E. Kaës, « Critique d'art et genre littéraire : l'"introduction à la peinture hollandaise" de Paul Claudel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2/2011 (vol. 111), p. 369-385.

FIGURE 9.1 – Frans Hals, *Portrait de groupe des régentes de l'hospice de vieillards* (1664), Frans Halsmuseum, Haarlem.

« ... Tous les comptes sont réglés, il n'y a plus d'argent sur la table, il n'y a plus que ce livre définitivement fermé dont le plat a le luisant de l'os et la tranche de feu rouge de la braise. [...] Nous avons affaire à une espèce de tribunal féminin dont ces guimpes et ces manchettes qui isolent et qui soulignent sévèrement les masques et les mains accentuent le caractère judiciaire. Il a pris session non pas devant un crucifix mais au-devant d'un tableau représentant le rivage obscurci d'un fleuve funèbre. [...] Mais comment décrire cette émanation phosphorescente, l'aura vampirique, qui se dégage de ces cinq figures, comme d'une chair, et je serais presque tenté de dire, s'il était possible, comme d'une âme qui

se décompose⁸ ? »

Dans sa description des personnages, le poète s'arrêtait sur l'aspect de masque du visage de la régente assise à la droite du tableau ; sur l'apparence « saponifiée » et le sourire « atroce » de celle du milieu, ainsi que sur l'aspect squelettique, affecté ou dur des mains et des gestes du groupe. Pour ajouter un ultérieur élément d'horreur et d'anxiété, Claudel nous suggérait que la fiche portée par l'intendante pourrait bien être imprégnée de notre nom. Possibilité qui se faisait bientôt certitude suite à l'observation du personnage du coin supérieur droit du portrait du groupe des Régents : « ce vieillard là-haut, qui, discrètement, comme la tourière en face, sa commère, apporte notre nom⁹ ». L'essai consacré aux souvenirs de la Hollande s'articulait sur trois niveaux, correspondants à trois modalités de passer au-dedans : se laisser introduire, être pris, ou être appelé par la peinture. Le poète invitait le lecteur à se faire réceptif, à se laisser porter par la passivité envers une peinture qui attire. Son excursion se démarquait dès le début des « cadres tout faits » pour l'œil qui organisent les souvenirs à distance, elle privilégiait l'ouïe sur la vue : l'oreille devait pourtant contempler les silences et l'œil le suivre dans les vides. Si les paysages hollandais nous introduisaient dans la nature de ces régions et les scènes d'intérieur nous faisaient habiter les maisons de leurs habitants dans le quotidien, le dernier groupe de tableaux lançait, selon le poète, un appel spirituel. C'est à ce dernier groupe qu'appartiennent les deux tableaux de Hals. Notre comparution inéluctable devant le sinistre jury n'était pourtant que le prélude pour un passage : le paiement d'une « obole ». Le mot de « valeur » prenait, d'ailleurs, tout au long de ce texte, l'acception d'intensité du ton pictural aussi bien que celle d'abstraction financière, soulignant la vocation commerçante propre aux Pays-Bas ; alors que les eaux fluviales de la région devenaient, sous la plume de Claudel, une toile disponible « à toute chose pour s'y présenter en projection », faisant résonner le caractère « photographique » de la peinture hollandaise. Les deux tableaux de Hals s'adressaient, selon Claudel, à quelque chose comme une âme. Les cinq

8. P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, dans *L'œil écoute, Œuvres complètes de Paul Claudel, op. cit.*, pp. 29-30.

9. *Ibid.*, p. 30.

figures nous infligent une amende au nom de leur autorité judiciaire ou de « quelque chose de plus implacable que la justice, qui est le néant¹⁰ ».

À l'occasion de l'entretien cité ci-dessous, où Foucault évoquait le texte de Claudel, le philosophe indiquait trois types de civilisations : les civilisations exilantes, celles massacrant et les sociétés qui « enferment ». Ces dernières se caractérisent par une certaine rareté et leur apparition dans l'histoire est liée à des enjeux économiques et politiques. L'émergence de la pratique de l'enfermement était présentée, déjà dans *Histoire de la folie*, comme liée à l'apparition des normes sociales corrélatives au développement de l'appareil d'État et aux modes de production capitalistes. D'après Foucault, la pratique de l'enfermement ne se rencontre, en Occident, qu'à partir de l'âge classique et son établissement définitif comme forme punitive se situe au tournant du XIX^e siècle. Son histoire recoupe un terrain d'analyse qui est commun tantôt aux recherches sur l'histoire de la mise à l'écart de la folie par la société occidentale, tantôt aux enquêtes sur l'histoire du système pénitentiaire qui préoccupent le philosophe au moment de l'entretien. L'analyse historique des technologies punitives occupera la recherche liée à l'enseignement de Foucault au Collège de France à partir de 1971¹¹ et jusqu'à la publication de *Surveiller et punir*. L'évocation du chef-d'œuvre de la peinture néerlandaise a donc affaire à la découpe de ce terrain d'analyse qui se présente, en 1972, comme plus vaste et ayant en son centre la pratique de l'enfermement dans le contexte des processus de marginalisation exercés par une société.

Dans la nouvelle édition d'*Histoire de la folie*, publiée la même année, la reproduction en noir et blanc du tableau de Hals apparaîtra en belle page, après le grand titre¹². La découverte de cette édition donnera à Gary Shapiro l'occasion d'attirer l'attention sur le rôle de l'écriture et de la publication comme pratiques matérielles comportant la présentation et l'arrangement visuels. Tout en rappelant l'importance du nombre de reproductions ac-

10. *Ibidem*.

11. Cf. M. Foucault, *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France (1971-1972)*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 2015.

12. <http://www.edition-originale.com/fr/sciences-humaines/philosophie/foucault-histoire-de-la-folie-1972-53110>

compagnant l'édition de *Surveiller et punir*, le philosophe américain soulignera pourtant que la fréquence, dans la pratique foucauldienne, des références à des artefacts visuels ou à des structures architecturales représentant ou intégrant un regard malveillant soit bien loin d'impliquer une connotation globalement négative de la visibilité¹³.

En conclusion de l'analyse des textes foucauldien consacré à l'art plastique, dans ce chapitre on cherchera à signaler le déplacement du plan d'interrogation des recherches sur la peinture et la visibilité liées à l'analyse archéologique jusqu'à l'approche adoptée par Foucault dans trois écrits fort connus, parus dans des catalogues d'exposition et consacrés à certains artistes contemporains et parfois amis du philosophe. Tout en invoquant le statut particulier de ces essais, il s'agira, en somme, de les mettre en relation avec les axes les plus généraux de la réflexion foucauldienne qui leur est contemporaine, afin d'indiquer l'enjeu de tensions entre une certaine conception « archaïque » du regard fonctionnant dans les images des dispositifs disciplinaires et la restauration, au niveau de l'archéologie des rapports entre peinture et photographie, des « droits des images ». En reprenant les fils des nombreuses indications faites en conclusion des chapitres précédents, il sera question ici de situer les difficultés ouvertes par la problématisation des pratiques de l'image dans l'actualité, dans le cadre d'une réflexion qui, en renouvelant ses considérations sur l'irréductibilité des images aux discours, à partir grosso modo de la première moitié des années soixante-dix, acquiert la forme d'un discours critique avec un statut « d'appel ». Un discours qui se fait sollicitation à la participation aux « jeux des images » à partir de la réappropriation furtive des moyens et des techniques alimentant leur production, manipulation et mise en circulation ; une réflexion qui s'inquiète face aux dangers d'un art et d'un savoir esthétiques souverains et repliés sur eux-mêmes.

13. G. Shapiro, « Foucault as illustrator : The case of Frans Hals », dans *Archeology of vision, op. cit.*, pp. 12-19. Un des arguments de Shapiro c'est que la critique de Claudel, et donc le renvoi de Foucault, serait liée à une interprétation du tableau de Hals désormais dépassée, selon laquelle le peintre aurait caractérisé négativement les personnages du tableau par vengeance, ayant été, lui aussi, un habitant de l'hospice. Bien que cette conviction ait pu sans doute être répandue à l'époque de l'écrit de Claudel, son texte sur la peinture hollandaise n'y fait pas référence explicite. La traduction devant le « tribunal féminin » est, dans le texte du poète, moins la transposition d'un élément biographique (réel ou fictif) du peintre, que la mise en scène et la description d'un topos anthropologique, voire d'une condition existentielle.

Forte des études sur le savoir pictural qui s'étaient attachées à dénouer les rapports complexes entretenus historiquement, en Occident, entre le savoir et le visible, la réflexion foucauldienne sur les images qui guide ces textes désigne désormais ces dernières en termes de lignes de fuite, mouvements, accélérations et traversées des dispositifs. La dimension propre des images se trouve alors indiquée dans les parcours inattendus de leur circulation, dans leur capacité à faire passer des forces, par la valorisation de leur unicité et la fascination des techniques et des jeux qui relancent l'insolente liberté de leur démultiplication.

Si Picasso, en regardant en dehors de l'espace enfermé des « images sans âge des musées », ouvrait sa fenêtre sur la Méditerranée, on dirait que Foucault, en mobilisant le musée/bibliothèque de l'archéologie du savoir pictural, retrouve plutôt des amis avec lesquels il s'engage à fabriquer un armement audiovisuel pour des luttes communes.

9.2 La visite, la fenêtre et les murs

La force de fuir est un texte écrit par Foucault au sujet de l'exposition « Prisonniers » qui eut lieu à la galerie Maeght en 1973. Il s'agit d'une exposition personnelle de Paul Rebeyrolle, peintre français qui, comme Foucault, est actif dans le Groupe information sur les prisons. L'exhibition montre une série de dix toiles figurant « des chiens en grillagés ». Les liens entre les observations du philosophe au sujet de la visite de l'exposition et une actualité qui voit éclater, en France (et, dans un contexte fort différent, aux États-Unis), des révoltes de prisonniers, sont donnés d'emblée dans le texte. Les années immédiatement successives à Mai 68 se signalent par une série d'événements qui imposent la problématisation des institutions pénales en faisant, en même temps, de la prison un lieu de lutte et d'émergence de nouveaux sujets politiques.

Si pour Foucault, dans la série des peintures de Rebeyrolle, on n'a pas affaire à une institution ou à une localisation géographique précise, mais à « la prison », en dépit de sa généralité, c'est bien la prison comme telle qui se présente, en 1973, comme un enjeu crucialement politique.

« La prison – Jackson en a porté témoignage – est aujourd’hui un lieu politique, c’est-à-dire un lieu où naissent et se manifestent des forces, un lieu où se forme de l’histoire, et d’où le temps surgit¹⁴. »

L’abstraction de l’enfermement, telle qu’elle traverse la série des peintures de Rebeyrolle, n’est pourtant pas dégagée par une mise à distance ; une thématization de la prison par la concaténation de la série des toiles. Dans sa tension avec les éléments non picturaux collés sur les toiles, le figuratif ne se transmute pas, par la succession des images, en une narration ou une allégorie (comme cela a été le cas dans le traitement de la série des *Ménines* de Picasso¹⁵). C’est un aspect de la pratique sérielle du peintre français mise en évidence aussi par Sartre, qui quelques années auparavant écrivait : « Une toile ne parle pas. Quand elle discourt, le peintre fait de la littérature. Rebeyrolle n’en fait jamais¹⁶. »

Les toiles de la série des *Prisonniers* sont réalisées en matériaux mixtes incluant – outre à une matière picturale parfois très pâteuse – des morceaux de grillage en fer, des matériaux filamenteux, des bâtons et des planches de bois. *Les Prisonniers* sont des chiens au poil hirsute enfermés dans des cellules barrées et clôturées par des grilles. Le sol de la cellule d’enfermement, telle qu’on la trouve répétée au long de la série, est d’une couleur mate comme le sable et la terre ; un mur noir occupe tout le reste de toile. Au milieu du mur, une fenêtre recouverte de blanc et clôturée en grillage laisse parfois entrevoir, derrière elle, un coin bleu. Dans la toile appelée *La torture*, trois barres en bois supplicient le corps du chien jeté au sol de la pièce. Le premier bâton, pointu, transperce le corps de l’animal à la verticale et se recouvre de sang. Un jet de sang coule aussi de la bouche du chien, formant une ligne rouge parallèle au sol.

Dans la toile titrée *Les Prisonniers*, deux chiens dressés s’étirent vers le haut en direction de la fenêtre, qui est pourtant en grillagée et barrée par deux bâtons verticaux solidement

14. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Derrière le miroir*, n° 202 : Rebeyrolle, mars 1973, pp. 1-8 ; repris dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1269.

15. La mise en récit des métamorphoses des motifs figuratifs était poursuivie par Foucault, dans la préparation du scénario sur la série des *Ménines* de Picasso (cf. *Infra*, chap. 6).

16. J.-P. Sartre, « Coexistence », dans *Derrière le miroir*, n° 187, octobre 1970 ; repris dans *Paul Rebeyrolle, Peintures 1968-1978 : (Paris) Grand Palais 11.6. – 13.8.1979*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 1979, p. 28.

attachés juste au-dessus des leurs têtes.

Le texte de Foucault, considéré par certains critiques comme l'un de textes les plus intensément politiques du philosophe, relance la réflexion sur la forte connexion entre histoire et peinture. Question qui était traitée, dans son versant méthodologique, comme on l'a vu, dans le cadre des cours à Tunis. Cette reprise ne se produit pourtant pas sans un déplacement d'importance. La peinture se trouvait alors évoquée comme lieu des « grands épisodes de la culture occidentale », dans le cadre de l'analyse historique des rapports entre les phénomènes culturels et les pratiques des images. Son étude était donnée comme terrain privilégié pour l'analyse de l'introduction, en Occident, d'une configuration régissant les rapports entre le savoir et le visible. Dans notre analyse, on a montré comment, de la confrontation des recherches sur la peinture avec la configuration de l'analyse archéologique (telle qu'elle avait établi ses unités discursives à partir de *L'archéologie du savoir*), surgissait la tension concernant la « formation des choix stratégiques ». Le rapport entre le savoir et le visible, dans la tension irrésolue résultant de l'irréductibilité du voir au dire, avait été, d'ailleurs, envisagé, dans les domaines et pratiques de savoirs spécifiques, comme une relation productive tout au long des recherches archéologiques.

Or, la reprise de la question des rapports entre peinture et histoire se trouve indiquée, dans ce texte, par l'intervention d'un troisième élément : la notion de « force ». La « force » intervient, dans le discours foucauldien sur la peinture, comme puissance productive de l'histoire, traversant tantôt le discours tantôt les pratiques picturales.

« La peinture a au moins ceci de commun avec le discours : lorsqu'elle fait passer une force qui crée de l'histoire, elle est politique¹⁷. »

On pourra alors bien dire que dans les écrits des années soixante-dix, « l'espace pictural devient politique¹⁸ ». Cela ne revient pas à dire que la configuration des rapports entre les savoirs et les visibilitées ne pointait pas une dimension clairement politique dans l'analyse des

17. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1268.

18. M. Malandra, *Michel Foucault e le immagini. Tre contributi per un'archeologia del figurativo*, dans *Materiali Foucaultiani*, vol. I, n° 2, 2012, p. 210 (notre traduction).

rapports entre le discursif et le non-discursif ; mais cela revient au constat que la productivité propre à une telle dimension, à partir de l'analytique du pouvoir, sera définie expressément comme politique. On comprendra alors l'importance de ne pas faire du « pictural » une instance qui serait marquée par une fonction constante, une continuité historique. L'exposition dans laquelle Foucault nous introduit ne nous interpelle pas grâce à un fonctionnement qui serait le propre de la peinture, qui « rappelle sans cesse au spectateur que *le spectacle de la représentation le regarde et l'engage*¹⁹ ». Comme on l'a constaté à partir des recherches archéologiques sur la modernité picturale, il n'y a pas quelque chose comme une unité « tableau » anhistorique et transversale, mais des pratiques des images qui, dans leur rapport avec des savoirs spécifiques, ont fonctionné historiquement en rapport, et parfois en opposition, à différentes fonctions sujets.

Dans l'exposition des *Prisonniers* – qui est une des séries que Rebeyrolle qualifiait de « politiques » – on n'est sûrement pas regardants/regardés, en même temps accueillis et rejetés par un espace de la représentation qui, avec un écart minimal, se dévoile en tant que jeu autonome. Mais on ne se trouve pas non plus mis à l'épreuve par notre regard et dépaysés ; dans « l'enchantement et le malaise²⁰ » qu'on éprouve autour d'un tableau où le spectacle est invisible. Dans la série des *Prisonniers*, les éléments picturaux et matériaux – dont on suit les tensions et les dynamiques d'action/réaction au long de la série – sont figurés ou attachés sur la toile de façon à ne rien laisser à l'illusionnisme pictural. Il ne s'agit pas d'une pratique picturale qui, attaquant les techniques et les percepts esthétiques avec lesquels le système représentationnel nous avait donné une place irrécusable et une scène, se donne comme refus et comme désubjectivation. Le spectacle n'est pas invisible, il est complètement absent ; entièrement rejeté par une peinture qui retrouve, par l'intensité déflagrée par le passage entre les images de la force d'évasion ces chiens engrillagés, l'emblème des luttes politiques montrant l'intolérable du régime carcéral. Selon Foucault, la peinture de Rebeyrolle est explicite et énergétique, elle a refusé le spectacle et s'est « rabattue volontairement de l'esthétique et

19. *Ibid.*, p. 209 (nous soulignons, notre traduction).

20. M. Foucault, *La peinture de Manet*, *op. cit.*

des puissances de l'enchantement sur la politique – la lutte des forces et du pouvoir²¹. »

L'exposition a lieu dans une chambre peu spacieuse, avec des fenêtres opacifiées. Les toiles y sont disposées de façon à entourer le visiteur, l'enserrer entre elles. Au centre de la préface de Foucault ne se trouvent pas tant les tableaux mêmes, mais plutôt l'effet de leur disposition dans l'espace expositif. Le texte suggère qu'une fois entrés, nous nous retrouvons nous-mêmes investis par l'irruption qui traverse les toiles et qu'on ne peut pas maîtriser. Le visiteur est « entouré » par les toiles, dans un espace exigü et soigneusement fermé qui exhibe pourtant l'enfermement en tant que possibilité diffuse.

Cela recoupe aussi une torsion importante dans la position de la problématisation des technologies disciplinaires qui préside aux enquêtes foucauldienne. Comme on l'a vu, dans l'entretien de 1972, Foucault faisait fonctionner l'enfermement dans la généralité et l'arbitraire des processus de marginalisation exercés par les mécanismes sociaux. La différenciation de ces processus permettait le partage entre sociétés exilantes, massacrant et enfermant²². Dans le texte pour le catalogue, on n'a pas affaire à l'enfermement comme phénomène à analyser dans sa généralité de mécanisme historique qui serait plus ou moins endémique à une certaine formation sociale, donnant raison de sa classification, mais à la généralisation de la prison comme possibilité qui se présente pour « nous ». Comme le souligne Tanke²³, les premières phrases du texte sur *Les prisonniers* ne manquent pas de rappeler les textes militants du GIP. Le manifeste du groupe débutait notamment par l'incise :

« Nul de nous n'est sûr d'échapper à la prison. Aujourd'hui moins que jamais²⁴. »

Les mots de Foucault, dans la préface du catalogue, introduisent le visiteur dans l'espace de l'exposition en lui imposant cette même incertitude :

21. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1270.

22. Cf. M. Foucault, *Le grand renfermement*, dans *Dits et écrits*, *op. cit.*, pp. 1164-1174; voir aussi : M. Foucault, *La société punitive, Cours au Collège de France. 1972-1973*, Gallimard, Paris, 2013; L'attitude ironique de Foucault envers cette classification qui est pourtant récurrente pendant la période en question (cf. M. Foucault, « Je perçois l'intolérable », dans *Dits et écrits*, vol. I, pp. 1071-1072) semble mettre en évidence son caractère instrumental.

23. Cf. J. J. Tanke, *Foucault's Philosophy of Art*, *op. cit.*

24. J.-M. Domenach, M. Foucault, et P. Vidal-Naquet, (Manifeste du G.I.P.), dans M. Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1042.

« En prison à votre tour, comme les chiens que vous voyez se dresser et buter contre les grillages²⁵ ? »

Il faudrait pourtant faire attention à ne pas mal comprendre cette généralisation. La diffusion de la potentialité du carcéral par l'extension du grillage policier avait été identifiée par le GIP, au début des années soixante-dix, comme une mesure politique sans précédent. Une telle propagation, comme Foucault s'empresse de le préciser après la visite de la prison d'Attica en 1972, n'est pas dégagee de l'idée selon laquelle, au fond, chacun, en tant qu'il subit et reproduit les contraintes de tout une série de mécanismes de contrôle social, aurait l'expérience de la prison et du pouvoir qui y est exercé. Le dispositif carcéral, dont l'histoire sera l'objet de l'analyse de la quatrième partie de *Surveiller et punir*, est dénoncé, dans les actions du GIP, comme exercice brut du pouvoir. La situation dont est issu le GIP est caractérisée par deux facteurs déterminants : l'ample participation aux actions militantes caractérisant l'après Mai 68 et l'expérience vécue de l'emprisonnement de la part d'un certain nombre d'activistes. La critique anti-carcérale française de ces années – dont l'histoire sera signée par la naissance du CAP²⁶ en 1972 – se lie donc aux mouvements critiques de 1968 selon une « trame complexe²⁷ ». La politisation de la question carcérale est issue de l'enjeu du statut de « prisonnier politique » qui engage la réactivation de la prison comme front de lutte²⁸. Les batailles politiques menées au sein des prisons dans les premières années soixante-dix sortent, cependant, bientôt du cadre circonscrit des actions entreprises par les militantes des organisations maoïstes (réputées comme individus subversifs de l'ordre social par l'État et reléguées par le biais de mesures judiciaires visant à dessouder les mouvements actifs d'opposition). Ces luttes font de la prison un foyer de contestation qui interpelle l'opinion publique à propos des conditions de vie et de détention de tous les prisonniers. Le quotidien

25. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1269.

26. Le Comité d'action des prisonniers est fondé par Serge Livrozet en novembre 1972. Il réunit détenus et ex-détenus et prend le relais du GIP.

27. Cf. G. Salle, Mettre la prison à l'épreuve. Le GIP en guerre contre l'« Intolérable ». *Cultures & conflits*, n° 55, 2004, pp. 71-96.

28. Les revendications concernant le statut de « prisonnier politique » ont notamment comme antécédent, en France, les luttes des prisonniers algériens du FLN. Cf. A. Kiefer, Chap. 1 : État des lieux des années 50-60, dans Michel Foucault : le GIP, l'histoire et l'action, Ph. D. diss., Université de Picardie Jules Verne d'Amiens, 2003.

de l'emprisonnement est porté à la visibilité et le système pénal en résulte remis en cause dans son ensemble. Avec la révolte de la prison de Toul en décembre 1971, le système d'enfermement est attaqué par ceux qui le subissent et une vague de mutineries se répand dans les prisons françaises²⁹.

Pendant la même période, les communiqués et les revendications des prisonniers de la prison d'Attica, dans l'état de New York (où en septembre 1971, quelques jours après l'assassinat du militant du Black Panther Party George Jackson par un gardien, les prisonniers avaient organisé une révolte), avaient rendu évident que le carcéral traverse l'intégralité du corps social par toute une série de systèmes de relais et d'appui. Selon les mots de Foucault, qui visitera la prison en 1972, la visite de l'établissement « précipite » une nouvelle question. Cette problématique, et la redistribution méthodologique de l'analyse historique qui s'ensuit, ne sont pas sans liens avec la réflexion sur la généralité de la prison qui est développée dans le texte du catalogue. Dans l'entretien qui suit la visite, Foucault développe une réflexion au sujet du double système de barreaux de la prison :

« L'endroit où les détenus passent entre dix et douze heures par jour, l'endroit où ils se considèrent chez eux est une épouvantable cage à animal d'environ un mètre et demi sur deux, entièrement fermée de barreaux d'un côté. L'endroit où ils sont seuls, où ils dorment et où ils lisent, où ils s'habillent et pourvoient à leurs besoins est une cage pour animal sauvage. C'est là que réside toute l'hypocrisie de la prison. On soupçonne le représentant de l'Administration qui guide la visite de glousser intérieurement. On l'entend presque se dire, et nous dire, quelque chose comme : "Vous nous avez confié ces voleurs et ces meurtriers parce que vous les considérez comme des bêtes sauvages ; vous nous avez demandé d'en faire des moutons dociles, de l'autre côté de ces barreaux qui vous protègent ; mais il n'y a aucune raison pour que nous, gardiens, représentants de la loi et de l'ordre, instruments de votre morale et de vos préjugés, ne les considérions pas

29. Cf. A. Guérin et M. Perrot, *Prisonniers en révolte : quotidien carcéral, mutineries et politique pénitentiaire en France (1970-1980)*, Agone, 2013.

aussi, à votre invitation, comme des bêtes sauvages. Nous sommes comme vous. Nous sommes vous. Et, donc, dans cette cage où vous nous avez enfermés avec eux, nous rétablissons entre eux et nous le rapport d'exclusion et de pouvoir que la grande prison instaure entre eux et vous. C'est vous qui nous les avez désignés comme des bêtes sauvages ; à notre tour, nous leur transmettons le message. Et lorsqu'ils l'auront bien appris derrière leurs barreaux, nous vous les renverrons [...]” C'est seulement par l'action collective, l'organisation politique, la rébellion que les détenus pourront échapper à ce système de dressage³⁰. »

La prise de parole est située. La confrontation entre les recherches historiques sur les technologies punitives et les écrits militants de cette période, indique, à cet égard, une fracture qui donnera lieu à un déplacement de l'analyse se vérifiant grosso modo au milieu des années soixante-dix. Une redéfinition qui a été indiquée comme le passage d'un point de vue extérieur ou descriptif à une « posture stratégique³¹ ». La préface au catalogue de 1973 – ce court essai consacré à une pratique picturale crûment contestataire – a, en ce contexte, une position singulière. Si l'exposition impose au visiteur le constat que le dispositif carcéral nous implique tous, en même temps, Foucault relie la force de la vibration de cet acte de peindre qui s'abat sur la toile à la force des *chiens* en tant qu'« animaux d'en bas ». Si le pouvoir vient d'en haut, la force des prisonniers est, par contre une force terrestre qui se fait rage. L'agitation qui passe entre les toiles de Rebeyrolle est le fusionnement des forces politiques des nouvelles subjectivités qui se forment dans les révoltes carcérales au moment même où Foucault écrit. Une telle force de rébellion ne se trouve pourtant pas capturée dans les tableaux. Elle ne passe entre les tableaux de la série de Rebeyrolle que pour s'en échapper. C'est la raison pour laquelle la série ne raconte pas. La succession des toiles n'est pas « capture » d'un mouvement, mais résonance de sa fuite.

« La série de tableaux, au lieu de raconter ce qui s'est passé, fait passer une

30. M. Foucault, *À propos de la prison d'Attica*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, pp. 1396-1397.

31. Cf. B. Zitouni, « Michel Foucault et le groupe d'information sur les prisons : comment faire exister et circuler le savoir des prisonniers », *art. cit.*

force dont l'histoire peut être racontée comme le sillage de sa liberté³². »

La mise en rapport des termes de tableau et de série – l'exploitation de leurs possibles modes de combinaison et d'opposition – jouait, comme on l'a vu, un rôle important dans l'analyse archéologique des pratiques des images. De *Les mots et les choses* à *L'archéologie du savoir*, le tableau était lui-même une « série de séries » : *l'espace du tableau* composait, dans une même figure, la tabularité des configurations des formations discursives de l'âge classique et des dispositions du regard propres aux différents savoirs. Dans l'analyse du texte de la préparation pour le scénario au sujet des *Ménines* de Picasso, on a mis en évidence de quelle manière la série est considérée, par Foucault, en 1970, en termes de montage : juxtaposition d'images fixes pouvant indiquer, dans leur succession, des mouvements. Avec la musicalisation de la peinture, la série devenait alors le lieu d'un ensemble de métamorphoses. Enfin, toujours au sujet du rapport entre tableau et série, l'exercice de contemplation du *Diptyque Marilyn* mettait en évidence le rôle de la figure de la « série de séries indéfinie » comme grille d'analyse pour la lecture de l'œuvre sérielle de Warhol de 1962. Le processus même de « mise en série », relevait alors, dans ce dernier cas, d'une pratique picturale non affirmative qui, par sa répétition, dégage des différences et ouvre à la multiplicité.

Dans ce texte pour le catalogue de l'exposition de 1972, la série prend encore une autre acception : la sérialité est ici conçue comme lieu de transit. La forme ne présente pas, par ses distorsions, les effets d'une force qui n'est pas figurée (comme dans le maniérisme³³), car la force qui fait l'histoire passe d'un tableau à l'autre ; elle est « fusionnée », selon Foucault, par un acte de peindre qui se transmet du peintre à la toile et d'une toile à la suivante. L'histoire de cette force défile en dehors des toiles, où elle se fera alors « sillage » d'une liberté. La préface au catalogue de l'exposition nous invite à observer, selon les dimensions de la verticalité et de l'horizontalité, les rapports d'action/réaction entre les éléments figuraux

32. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1269.

33. On utilise ici le concept de maniérisme selon la définition qu'en donne Deleuze dans son cours de 1981 : « Le maniérisme c'est exactement l'effet que nous fait une figure, que nous fait une forme, une forme visible, lorsque l'on ne voit pas la force invisible qui s'exerce sur elle. ». G. Deleuze, *La peinture et la question des concepts*, Cours 15 du 7 avril 1981 ; transcription : Damien Houssier, URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=216

(les chiens et les fenêtres) et les bâtons en bois collés irrémédiablement (au sens strict) sur la surface des toiles.

« Quand les chiens sont couchés, les bâtons sont droits, [...] mais quand le chien se dresse, le bois s'allonge et devient barre³⁴. »

Comme dans la conférence sur Manet, l'impératif est le même : « regardez ». Les fenêtres représentées dans les toiles ne donnent sur aucun dehors ; elles sont, dans leur blancheur, le « blason de l'impuissance ». Ces carrés nous fixent à un « ici » sans dehors ; ils ne sont pas des ouvertures dans les murs, mais des « yeux sans regard » qui pénètrent leurs surfaces. L'impuissance des fenêtres est celle des seuls moyens de la peinture face à un pouvoir nu et immobile. Le pouvoir est, par contre, extérieur aux fenêtres comme les bâtons en bois, collés aux toiles par une colle puissante et qu'on ne peut pas détacher sans écraser la toile.

« Le bâton, qui est extérieur à la peinture, qui, avec sa raideur misérable, vient se coller à elle, pénètre l'ombre et le corps jusqu'au sang. La fenêtre représentée, elle, avec les seuls moyens de la peinture est incapable en revanche d'ouvrir sur aucun espace. La raideur de l'un appuie et souligne l'impuissance de l'autre : ils s'entrelacent dans le grillage³⁵. »

C'est la raison pour laquelle, pour Foucault, la force – « tremblement difficilement contenu » – à son irruption, ne prend pas la voie de la fenêtre, mais « fend le mur d'en haut en bas ». La fenêtre – figure par excellence du système de représentation classique ainsi que motif privilégié de cet illusionnisme pictural renversé par la modernité manetienne – acquiert ici la valeur de la représentation au sens politique. La dimension représentationnelle est celle d'un réformisme impuissant, qui ne fera rien d'autre, au bout du compte, que de s'entrecroiser dans le grillage du pouvoir.

« Dans la lutte des hommes, rien de grand n'est jamais passé par les fenêtres, mais tout, toujours, par l'effondrement triomphant des murs³⁶. »

34. M. Foucault, *La force de fuir*, dans *Dits et écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 1270.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

La verticalité (indiquée, dans le texte, non pas comme dimension de l'espace ou dimension du tragique, mais comme la dimension du pouvoir plus rigide : bâton vertical suppliciant le corps, verticalité de la sentinelle du Condamné, mort debout de la « pendaison légère »), se renverse, grâce au bouleversement provoqué par l'irruption de cette force non maîtrisable, et se transmute en dimension de l'ouverture d'un espace où il n'y a plus de dedans. Le renversement se fait par un « bond » qui fait pivoter la surface et renverse tous les signes et les valeurs.

Ce rabattement des enchantements de la peinture sur la physique du pouvoir, est celui d'une critique qui, interpellée par les mailles du dispositif carcéral, insiste sur l'intolérable politique de la représentation et se méfie de l'utilité analytique de son concept³⁷. L'analyse historique insiste sur les « principes pratiques » et les « constitutions effectives »; les liens d'actualité sur la matérialité et la physique du pouvoir : « pour qu'on puisse avancer, pour qu'on puisse faire tomber les murs³⁸ ». Dans leur croisement, la critique se fait lieu de passage et résonance de l'organisation de nouvelles subjectivités politiques, de nouvelles figures du politique.

9.3 Les droits des images

Le refus de l'image comme « capture » et l'insistance sur la caractérisation des traversées des images en termes d'évasion est le trait principal aussi des essais que Foucault écrit pour les expositions du peintre Gérard Fromanger et du photographe Duane Michals. La sérialité – notion dont on vient de résumer les déplacements dans les écrits des années soixante-dix au sujet de la peinture – est, dans le premier des deux textes, d'entrée de jeu, la dimension propre à la photographie selon la définition d'Ingres. Foucault s'appuie sur la définition donnée par le peintre français – considérée traditionnellement comme emblématique de l'hy-

37. Toutes les références à la « représentation » du cours de 1972-1973, (M. Foucault, *La société punitive*, op. cit.) distingueront le niveau « représentatif » du niveau de « constitution effective ».

38. M. Foucault, *Je suis un artificier*, dans P. Droit, *Michel Foucault. Entretiens*, op. cit., p. 92.

pocrisie de la peinture face à la photographie³⁹ – selon laquelle la photographie « peut être résumée en une série d'opérations manuelles ». C'est, en ce sens, que, dans les opérations successives de Fromanger, le récit essaiera de retrouver l'événement transitant sur l'image. *La peinture photogénique*⁴⁰ est le titre du texte qui sort à l'occasion de l'exposition *Le désir est partout*. L'axe d'interrogation autour duquel s'articule cette courte analyse historique des rapports entre peinture et photographie n'est pourtant pas celui de leurs rapports respectifs avec la science ou à la technique, mais celui du croisement des séries pratiques de la photographie et de la peinture dans le rapport de l'image avec la fête (croisement qui se donne lui-même, dans la multiplicité des artifices qu'il ouvre, comme fête de l'image). Dans le cours tunisien sur la peinture, Foucault mentionnait la possibilité d'une analyse historique concernant les changements des liens, à partir du Quattrocento, entre la représentation et la fête; dans le texte sur la *peinture photogénique*, il indique, par contre, la simultanéité, au XIX^e siècle, de l'austérité académique du réalisme pictural et de la fête des déguisements de l'image photographique. Entre les opérations picturales et celles photographiques, la fête de l'image est alors, dans ce texte de 1975, ce qui rapproche les jeux des peintres et des amateurs de la fin du XIX^e siècle des expérimentations du pop art et de l'hyperréalisme. Au centre de l'essai, ne se trouve en effet pas tellement l'analyse des opérations d'hybridation en tant que telles – pourtant inventoriées avec une attention non dénuée de fascination – mais l'exaltation du mouvement comme dimension propre des images; mouvement dont ces techniques variées sont un facteur d'accélération.

39. En 1862, Jean-Auguste-Dominique Ingres avait signé avec Puvis de Chavannes, Eugène Isabey et d'autres peintres, une pétition, dite « la pétition des 26 », contre « toute assimilation pouvant être faite de la photographie à l'art ». Le peintre se servait pourtant, dans sa pratique, souvent de photographies et faisait reproduire ses toiles par des photographes.

40. M. Foucault, *La peinture photogénique, Le désir est partout*. Fromanger, Paris, Galerie Jeanne Bucher. Février 1975, pp. 1-11; repris dans *Dits et écrits*, vol. I., pp. 1575-1588.



FIGURE 9.2 – Gérard Fromanger, *La révolte de la prison de Toul* (1-2), (1974–1974).

Dans les deux textes évoquant les rapports entre peinture et photographie, le plaisir des images naît alors, non pas tant de la capacité des images d’être « ressemblantes » aux choses, mais, magrittiennement, de leur propriété de les trahir; trahir les choses et trahir d’autres images. Le désir des images est satisfait par leur capacité à s’évader du réalisme comme rapport austère de l’image au réel « morne et oppressif⁴¹ », comme identité de l’image à soi-même en tant qu’image « captive ». Cette attitude des images sera aussi l’axe thématique du texte que Foucault écrira à l’occasion de la rétrospective du photographe Duane Michals⁴². Le travail photographique de Michals se propose, selon Foucault, de néantiser la « fonction oculaire » qui prétendait à la photographie d’être capture sur le vif et fixation du mouvement.

« La métaphore du regard, longtemps, a capté la pratique du photographe et lui a imposé une loi : être un œil, un œil impeccable et impérieux qui prescrit aux autres ce qu’ils auraient dû voir⁴³. »

41. G. Deleuze, « Le froid et le chaud » (1973), repris dans, *L’Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 349.

42. M. Foucault, *La pensée, l’émotion*, dans Michals (D.), *Photographies de 1958 à 1982*, Paris, musée d’Art moderne de la ville de Paris, 1982, pp. III-VII; repris dans *Dits et écrits*, vol. II, *op. cit.*, pp. 1062-1069.

43. *Ibid.*, p. 1065.

Dans la courte archéologie de la photographie qui offre le texte sur Fromanger, l'immobilité est imposée à la photographie à partir du développement d'un « droit à l'image » qui définira la contrefaçon pour la punir, en déterminant, en même temps, un statut d'appropriation, de circulation et de conservation aux images photographiques pourvues d'un auteur. Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, le système juridique et institutionnel opérera un partage – sans cesse varié depuis lors – entre la photographie comme art et une photographie relevant d'un processus mécanique de « reproduction du réel ». L'instauration de cette dernière justifiera la fonction « probatoire » des photographies dans les procès et dans les dispositifs cliniques⁴⁴. La prise de vue venait s'entrecroiser, dans le système de l'enquête judiciaire, avec la fonction disciplinaire et individualisante de la garde à vue.

Le « principe de surveillance universelle et constante » se rencontre, dans les recherches de Foucault sur le pouvoir disciplinaire, à partir du cours sur *La société punitive*. Dans la leçon du 10 janvier 1973, Foucault fait référence aux « Leçons sur les prisons » de Nicolaus Heinrich Julius⁴⁵, concernant l'appareil judiciaire et pénal. La leçon reprend la thèse du professeur de droit criminel, indiquant, à l'époque moderne, le renversement d'une architecture – et donc d'une civilisation – du spectacle (beaucoup d'hommes qui se mettent en cercle pour regarder quelque chose) en une architecture/civilisation de la surveillance (peu d'hommes ou un seul qui regarde simultanément une multitude d'hommes). Ce renversement étant attribué à l'émergence de l'État comme instance anonyme de surveillance.

Le thème de la surveillance continue et individuelle, dans son rapport à l'architecture des institutions d'enfermement, se serait cependant présenté à Foucault à partir de ses re-

44. Cf. E. Mengual, « Évolution du droit à l'image », dans *Photographie. Entre réel et reproduction, Actes du IV^e Congrès de la photographie haute résolution (Bourges 2008)*, disponible en ligne, URL : <http://www.galerie-photo.com/evolution-droit-image.htm> 1; Du même auteur, « Expertise et photographie. De l'utilisation de l'image dans l'instruction et le procès pénal », *Prospective et stratégie*, 1/2012 (Numéros 2-3), pp. 139-148. URL : <http://www.cairn.info/revue-prospective-et-strategie-2012-1-page-139.htm>. En rapport à la notion de « fonction probatoire » et à l'analyse du rôle de la photographie dans le dispositif clinique du XIX^e siècle notre référence est le travail de Didi-Huberman sur l'iconographie photographique de la Salpêtrière. Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.

45. N. H. Julius, *Leçons sur les prisons présentées en forme de cours au public de Berlin, en l'année 1827*, chez F. G. Levrault, 1831.

cherches sur la clinique et le savoir médical⁴⁶, en ne se reliant, dans l'histoire des théories des institutions, au nom de Bentham qu'à partir des analyses sur l'émergence de la forme-prison. La notion de « panoptisme pangraphique », sera aussi un outil fondamental du cours de l'année suivante sur le pouvoir psychiatrique, indiquant la fonction du pouvoir disciplinaire de *projeter* « derrière la singularité somatique, comme son prolongement ou comme son commencement, un noyau de virtualités, une psyché⁴⁷ ».

À ce droit à *l'image*, Foucault oppose donc, dans ce texte en hommage à Fromanger, un droit *de l'image*. L'anti-platonisme de l'image magrittienne, que la pratique sérielle de Warhol avait porté à son paroxysme, dans sa mise en échec de la référencialité, rencontre – ici – la réflexion sur les potentialités de fuite du « panoptisme » comme fixation de l'identité par le regard continu.

Dans l'essai sur la peinture photogénique, Foucault soulignera comment le xx^e siècle disqualifiera les images à travers une double opération. D'une part, la production d'images comme série d'opérations devient une affaire de technicien. Elle est absorbée par les laboratoires ; d'autre part, le savoir esthétique et la pratique picturale se replient toujours plus sur le côté art, disqualifiant, comme indigne, le côté image-spectacle et faux-semblant.

« Les professionnels de la photo se sont repliés sur l'austérité d'un "art" que les règles internes doivent retenir du délit de copiage. La peinture, de son côté a entrepris de détruire l'image, non sans dire qu'elle s'en affranchissait⁴⁸. »

Rejetée par l'art, la force d'enchantement du faux-semblant aurait alors migré dans d'« autres images » : les images commerciales et politiques, par rapport auxquelles l'esthétique et la technique nous avaient laissés sans pouvoir. En termes deleuziens on pourrait peut-être dire

46. Cf. M. Foucault, *L'œil du pouvoir*, dans *Dits et écrits*, vol. II, pp. 190-206.

47. Le « panoptisme pangraphique » est alors défini comme une des propriétés fondamentales du pouvoir disciplinaire, qui « épingle exactement la fonction-sujet sur le corps ». Leçon du 21 novembre 1973 dans M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, Seuil/Gallimard, Paris., pp. 41-63. Concernant la tension entre la posture de Foucault dans les écrits sur la photographie et le principe du « panoptique pangraphique » des recherches sur le pouvoir disciplinaire, voir : O. Irrera, « La photographie et l'attitude critique du regard », dans *Ce que Michel Foucault fait à la Photographie*, sous la direction de Philippe Bazin, Setrogran, 2016, pp. 23-35.

48. M. Foucault, *La peinture photogénique*, dans *Dits et écrits*, vol. I., *op. cit.*, pp. 1575-1588.

que dépourvus du mouvement de la sensation nous nous étions consignés au « sensationnel⁴⁹ ». Dans un entretien de la même année, en parlant de la peinture, Foucault évoquait son goût pour la peinture de Tobey. Il confiait avoir réalisé son rêve en achetant un tableau de ce peintre considéré un pionnier de l'expressionnisme abstrait américain.

« J'étais là-dedans, convaincu que je n'en sortirais pas. Et puis il y a eu les hyperréalistes. Je ne m'étais pas très bien rendu compte de ce qui me plaisait en eux. C'était sans doute lié à ce qu'ils jouent sur la restauration des droits de l'image. Et cela après une longue disqualification⁵⁰. »

Le pop art et l'hyperréalisme fonctionnent, en ce sens, pour Foucault, comme l'indice d'une « transhumance autonome » de l'image qui se moque du sérieux d'une peinture conçue comme art pur et souverain. On pourrait alors se demander si ce n'est pas cette réflexion sur la restauration des droits de l'image qui résonne, avec les distinctions du cas et du vocabulaire, dans le constat que Deleuze développera dans *Logique de la sensation* :

« Il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration. Mais n'y a-t-il pas une autre voie, plus directe et plus sensible⁵¹ ? »

Le rapprochement n'est pas arbitraire, si l'on considère le fait que la « restauration » dont parle Foucault, et qui se manifeste dans la transmission d'un plaisir qui « fait sauter aux yeux l'incroyable jansénisme que la peinture nous avait imposé pendant des dizaines d'années⁵², est loin d'être une restauration de « l'objet » (pictural ou photographique). Dans la pratique de l'hyperréalisme comme dans l'incitation foucauldienne à retrouver le jeu des images et à y prendre part, la capture se relèvera toujours comme capture d'une image.

L'incitation à jouer « dans, avec, contre les pouvoirs des images » trouve, alors, la clé de sa portée politique dans le refus perpétuel de l'autorité des formes constituées⁵³. Le rejet des

49. Cf. G. Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit.

50. M. Foucault, *À quoi rêvent les philosophes ?*, dans *Dits et écrits*, vol. I, op. cit., p. 1574.

51. G. Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 14.

52. M. Foucault, *À quoi rêvent les philosophes ?*, dans *Dits et écrits*, vol. I, op. cit., p. 1575.

53. M. Foucault, *La peinture photogénique*, dans *Dits et écrits*, vol. I, op. cit., p. 1578.

prescriptions d'une esthétique sacrifiant les images sur l'autel de l'art et la remise en question du formalisme, dans sa parenté à la monotonie de la succession régulière de l'écriture, nous indiquent un champ d'action où beaucoup de travail reste à faire.

Les enjeux des combats pertinents de la production et la circulation des images sont d'autant plus cruciaux qu'ils engagent un spectre de pratiques allant de l'analyse historique des conditions de possibilité des techniques et des savoirs donnant lieu à une sensibilité, jusqu'aux luttes s'opposant à l'institution de la fixation oculaire assujettissante par l'appropriation furtive des moyens et des processus collectifs de subjectivation. Ce champ s'ouvre par le basculement de l'image. Image qui n'est pas saisie du mouvement ou capture d'une vitesse, mais qui, dans son extension intrinsèquement plurielle, fait du mouvement la dimension de sa propre déprise.

Conclusion

Les nombreux déplacements de plan d'interrogation que ce travail retrace et cherche à articuler sont susceptibles de donner l'impression de la fragmentarité. Mais si, d'un côté, ce qu'on a tenté de restituer ce sont, en effet, les implications et les enjeux d'une série de « pratiques discontinues » (soit philosophiques soit picturales), sans aucune prétention d'exhaustivité; de l'autre, il faut souligner que l'intérêt de notre étude n'a pas été d'en tracer la cohérence ou l'organicité en termes de dynamiques se mouvant dans un ensemble systématique, ou entièrement systématisé. Ce que nous nous sommes proposé est plutôt de désigner à partir de la recherche de Michel Foucault, et de situer, dans la conjoncture de leur naissance, un certain nombre de questions dans l'espace desquelles, et dans la tension irrésolue desquelles, une analyse ou un diagnostic du rôle politique et des possibilités critiques des pratiques des images puisse avancer. Une analyse ou un diagnostic qui prétendrait non seulement décrire avec efficacité les effets subjectivants des techniques et des technologies s'articulant différemment avec les différents domaines culturels et se cristallisant dans les artefacts visuels; mais aussi pointer la valeur productive des multiples pratiques de résistance et désassujettissement à travers lesquelles ces techniques se donneraient (au sens strict) à nos yeux, et qui ont fait que ces technologies ont une histoire signée par la discontinuité. Expliquer ou valoriser les problématiques afférentes aux images comme pouvant envisager ou présenter la recherche du philosophe – de son exorde et jusqu'au milieu des années soixante-dix – sous une nouvelle lumière, nous intéresse donc secondairement. Ou pour être plus clair, cela nous intéresse à l'intérieur des limites dans lesquelles la fonction d'amalgame de tel nom auctorial peut être fonctionnelle à la mise en lumière de difficultés concernant des

« conditions d'acceptabilité » et des « lignes de fragilité d'aujourd'hui⁵⁴ » qui ne seraient pas investies et ne se donneraient pas de façon privilégiée dans une dimension discursive. Bref, si en explorant les souterrains où s'enfonçait fébrilement le propos foucaldien, on a essayé de saisir non pas le lieu d'origine d'un discours, mais le paysage parcouru par un regard, c'est parce que l'on voulait voir ça avec nos propres yeux.

54. Cf. M. Foucault, *Histoire de la sexualité, vol. I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Bibliographie

(textes cités)

0.1 Textes de Michel Foucault

Ouvrages publiés de son vivant

- 1 M. FOUCAULT, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF, 1954.
- 2 ———, *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- 3 ———, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1962.
- 4 ———, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963.
- 5 ———, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- 6 ———, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- 7 ———, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- 8 ———, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- 9 ———, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- 10 ———, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.
- 11 ———, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- 12 ———, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Recueils et textes posthumes

- 13 M. FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*, Bulletin de la société française de philosophie, Paris, Armand Colin, 84 (1990).
- 14 —, *Dits et écrits (Vol. I, 1954-1975 et Vol. II, 1976-1988)*, Paris : Quarto Gallimard, 2001.
- 15 —, *La peinture de Manet*, La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault un regard, Paris, Éditions du Seuil, (2004).
- 16 —, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009.
- 17 —, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, EHESS, 2011.
- 18 —, *Les Ménines de Picasso; Archives de Michel Foucault; Sur Manet*, Cahier de L'Herne 95 : Michel Foucault, Paris, L'Herne, (2011).
- 19 —, *La grande étrangère : à propos de littérature*, Paris, EHESS, 2013.
- 20 R. PAUL DROIT, *Michel Foucault, entretiens*, Paris, Odile Jacob, 2004.

Cours au Collège de France

- 21 M. FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique : cours au Collège de France (1973 - 1974)*, Paris, Seuil / Gallimard, 2004.
- 22 —, *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II : cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Seuil / Gallimard, 2009.
- 23 —, *Leçons sur la volonté de savoir : cours au Collège de France (1970-1971)*, vol. 1, Paris, Seuil / Gallimard, 2011.
- 24 —, *La société punitive : cours au Collège de France (1972-1973)*, Paris, Seuil / Gallimard, 2013.

- 25 —, *Théories et institutions pénales : cours au Collège de France (1971-1972)*, Paris, Seuil / Gallimard, 2015.

Inédits

- 26 L. BINSWANGER ET M. FOUCAULT, *Korrespondenz Michel Foucault / Ludwig Binswanger*. Binswanger-Archiv, Sanatorium "Bellevue", Kreuzlingen : 1857-1980, Universitätsarchiv Tübingen - Signatur : 443/57.
- 27 M. FOUCAULT, *Le cubisme*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.
- 28 —, *Magritte [1967]*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.
- 29 —, *Manet*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.
- 30 —, *Peinture et géométrie : Texte sur la peinture du Quattrocento rédigé en Tunisie*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.
- 31 —, *Picasso ; Les Menines*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.
- 32 —, *Warhol - 1970 : Manuscrits autographe de 9 pages inédites, étude sur les visages de Marilyn Monroe par Andy Warhol*. Fonds Michel Foucault, Boîte LIII, "La Peinture" Manuscrits et notes autographes.

0.2 Textes et ouvrages critiques sur Michel Foucault

- 33 S. ALPERS : Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas. *Representations*, (1):31-42, 1983.

- 34 D. ARASSE : Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers les Ménines. *L'Herne*, 95:264–267, 2011.
- 35 P. ARTIÈRES, J.-F. BERT, P. LASCOUMES, P. MICHON, L. PALTRINIERI, J. REVEL et J.-C. ZANCARINI : "Surveiller et punir", de Michel Foucault : regards critiques 1975-1979. Imec, Presses universitaires de Caen, 2010.
- 36 P. ARTIÈRES, P. CHEVALLIER, P. MICHON, M. POTTE-BONNEVILLE, J. REVEL et J.-C. ZANCARINI : Les " Mots et les Choses " de Michel Foucault : regards critiques 1966-1969. Presses universitaires de Caen, 2009.
- 37 P. ARTIÈRES, L. QUÉRO et M. ZANCARINI-FOURNEL : *Le Groupe d'information sur les prisons : archives d'une lutte, 1970-1972*. IMEC, 2003.
- 38 E. BASSO : *Michel Foucault e la Daseinsanalyse : un'indagine metodologica*. Milano, Mimesis, 2008.
- 39 E. BASSO : À propos d'un cours inédit de Michel Foucault sur l'analyse existentielle de Ludwig Binswanger (lille 1953–54). *Revue de Synthèse*, 137(1-2):35–59, 2016.
- 40 E. BASSO : Foucault entre psychanalyse et psychiatrie «reprenre la folie au niveau de son langage». *Archives de Philosophie*, 79(1):27–54, 2016.
- 41 E. Basso et J.-F BERT : *Foucault à Münsterlingen. A l'origine de l'Histoire de la folie*. Paris, EHESS, 2015.
- 42 T. BOLMAIN : Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez foucault. *Sens Public*, 2010.
- 43 R. BOUBAKER-TRIKI : Les aventures de l'image chez michel foucault. *L'image : Deleuze, Foucault, Lyotard, Paris, Vrin*, 1997.
- 44 R. BOUBAKER-TRIKI : Foucault en Tunisie. *M. Foucault, La Peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*, ed. M. Saison (Paris, Éditions du Seuil, 2004), p. 51–64, 2004.

- 45 R. BOUBAKER-TRIKI : Notes sur Michel Foucault à l'université de Tunis. *Rue Descartes*, (3):111–113, 2008.
- 46 S. CATUCCI : La pensée picturale. *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy-juin 2001*, p. 126 – 144, 2004.
- 47 D. CHATEAU : De la ressemblance : un dialogue Foucault-Magritte. *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Paris, Vrin*, 1997.
- 48 D. CHATEAU : La formation discursive en esthétique. *Foucault, M. La peinture de Manet. Paris : Editions de Seuil*, p. 127–138, 2004.
- 49 M. COMETA et S. VACCARO : *Lo sguardo di Foucault*, vol. 38. Milano, Meltemi Editore srl, 2007.
- 50 M. DE CERTEAU : Le rire de Michel Foucault. *Le débat*, 4(41):140–152, 1986.
- 51 T. DE DUVE : "Ah! Manet..." Comment Manet a-t-il construit Un bar aux folies Bergères. *Foucault, M. La peinture de Manet. Paris : Editions de Seuil*, p. 95 –112, 2004.
- 52 D. DEFERT : L'altra scena della pittura. *Aut aut, Foucault e la «Storia della follia»*, p. 17 – 23, 2011.
- 53 G. DELEUZE : Les formations historiques. Année universitaire 1985-1986, cours du 22 décembre 1985. Transcription : Annabelle Dufourcq, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.
- 54 G. DELEUZE : Les formations historiques. Année universitaire 1985-1986, cours du 22 octobre 1985. Transcription : Annabelle Dufourcq, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.
- 55 G. DELEUZE : Foucault - Le Pouvoir. Année universitaire 1985-1986, cours du 22 avril 1986, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.

- 56 G. DELEUZE : *Foucault*. Paris, Les Editions de Minuit, 1986.
- 57 G. DELEUZE : Qu'est-ce qu'un dispositif? In *Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale, Paris 9,10,11 janvier 1988*, p. 185 –195. Paris, Seuil, 1989.
- 58 D. ERIBON : *Michel Foucault*. Paris, Flammarion, 1989.
- 59 D. ERIBON : *Foucault*, 3. ed. Paris, Flammarion, 2011.
- 60 D. ERIBON : L'ébauche d'un chapitre sur Foucault Magritte et Manet, URL : <http://didiereribon.blogspot.ch/2013/12/foucault-magritte-klee-manet.html>, 2013.
- 61 F. GROS : *Foucault et la folie*. Paris, PUF, 1997.
- 62 H. GUIBERT : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie : roman*. Paris, Gallimard, 1990.
- 63 J.-L. HONG : *Le jeu de Foucault : le problème épistémologique et éthique de la "fiction"*. Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2015.
- 64 M. IACOMINI : *Le parole e le immagini : saggio su Michel Foucault*. Macerata, Quodlibet, 2008.
- 65 C. IMBERT : Les droits de l'image. *Michel Foucault, La peinture de Manet, Suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, p. 147–163, 2004.
- 66 O. IRRERA : La photographie et l'attitude critique du regard. *Ce que Michel Foucault fait à la Photographie, Setrogran*, p. 23–35, 2016.
- 67 A. KIÉFER : *Michel Foucault : le GIP, l'histoire et l'action*. Thèse de doctorat, Université de Picardie Jules Verne d'Amiens, 2003, 91–92, 2006.
- 68 N. LEFÈVRE et J. REGARD : *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible? : actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, ENS Fontenay-Saint-Cloud*. SEMA LiDiSa. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

- 69 P. MACHEREY : Aux sources de "L'Histoire de la Folie" : Une rectification et ses limites. *Critique*, (471- 472):37–40, 1986.
- 70 M. MALANDRA : Michel Foucault e le immagini. Tre contributi per un'archeologia del figurativo. *Materiali Foucaultiani*, 1(2):205–223, 2012.
- 71 D. MELEGARI : Il mormorio e la Carne. Un confronto tra Merleau-Ponty e Foucault su visibile, linguaggio e storia. *Mnemosyne*. <http://mnemosyne.humnet.unipi.it/index.php?id=255>, 2005.
- 72 D. MELEGARI : Lampi di possibili tempeste. Arte e letteratura nel Foucault degli anni Settanta. *ENTHYMEMA*, (7):335–359, 2012.
- 73 L. PALTRINIERI : Archeologia della volontà. una preistoria delle lezioni sulla volontà di sapere. *Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, 2(1):100–135, 2014.
- 74 J. REVEL : *Foucault, le parole ei poteri*. Roma, Manifestolibri, 1996.
- 75 J. REVEL : *Le vocabulaire de Foucault*. Paris, Ellipse, 2002.
- 76 J. REVEL : *Foucault, une pensée du discontinu*. Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2010.
- 77 J. REVEL : *Foucault avec Merleau-Ponty : ontologie politique, présentisme et histoire*. Philosophie du présent. Paris, Vrin, 2015.
- 78 J. REVEL : Sur l'introduction à Binswanger (1954). *Michel Foucault : lire l'oeuvre*, p. 51–58, Paris, Editions Jérôme Millon, 1992.
- 79 P. SABOT : La littérature aux confins du savoir : sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault. In *Sur les "Dits et Ecrits"*. Lyon, ENS Éditions, 2003.
- 80 P. SABOT : L'expérience, le savoir et l'histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault. *Archives de philosophie*, 69(2):285–303, 2006.

- 81 P. SABOT : Foucault et Magritte : du calligramme au simulacre. <http://philippesabot.over-blog.com/article>, 2010.
- 82 P. SABOT : Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault. *mf/materialifoucaultiani*, 1(1):17–35, 2012.
- 83 J. R. SEARLE : "Las Meninas" and the Paradoxes of Pictorial Representation. *Critical inquiry*, 6(3):477–488, 1980.
- 84 M. SERRES : Géométrie de la folie. *Mercur de France*, (1188):683–696, 1962.
- 85 A. SFORZINI : *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*. Thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2015.
- 86 G. SHAPIRO : *Archaeologies of vision : Foucault and Nietzsche on seeing and saying*. University of Chicago Press, 2003.
- 87 J. SNYDER : "las Meninas" and the Mirror of the Prince. *Critical inquiry*, 11(4):539–572, 1985.
- 88 J. SNYDER et T. COHEN : Reflexions on " Las Meninas" : Paradox Lost. *Critical Inquiry*, 7(2):429–447, 1980.
- 89 C. SOUSSLOFF : Foucault on painting. *History of the Human Sciences*, 24(4):113–123, 2011.
- 90 C. SOUSSLOFF : Michel Foucault et la peinture. [http ://www.college-de-france.fr/site/john-scheid/guestlecturer-2015-05-12-14h30.htm](http://www.college-de-france.fr/site/john-scheid/guestlecturer-2015-05-12-14h30.htm), mai 2015.
- 91 L. STEINBERG : Velázquez'" Las Meninas". *October*, (19):45–54, 1981.
- 92 C. TALON-HUGON : Manet ou le désarroi du spectateur. *M. Foucault, La Peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*, ed. M. Saison (Paris, Éditions du Seuil, 2004), p. 65–79, 2004.
- 93 J. J. TANKE : *Foucault's philosophy of art : a genealogy of modernity*. Continuum Int., 2009.

- 94 B. ZITOUNI : Michel Foucault et le groupe d'information sur les prisons. *Les Temps Modernes*, (4):268–307, 2007.

0.3 Textes et ouvrages sur la peinture

- 95 Catalogue de la collection, Museu Picasso de Barcelone.
<http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/cataleg.html>.
- 96 Catalogue des œuvres, Musée d'Orsay. www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/.
- 97 *René Magritte - Catalogue Raisonné*. Anvers, Fonds Mercator/Menil Foundation, 1992.
- 98 L. B. ALBERTI : *De la statue et de la peinture*. Paris, A. Levy, 1868.
- 99 É. ALLIEZ : *L'œil-cerveau : nouvelles histoires de la peinture moderne*. Paris, Vrin, 2007.
- 100 S. ALPERS : *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1990.
- 101 G. APOLLINAIRE : *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques (1913)*. Genève, Ed. Pierre Cailler, 1950.
- 102 D. ARASSE : *On n'y voit rien*. Paris, Folio, 2005.
- 103 G. BATAILLE : Lascaux : ou, La naissance de l'art : la peinture préhistorique. *Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 9, 1979*.
- 104 G. BATAILLE : Manet (1955). *Oeuvres complètes, 9:103–167, 1979*.
- 105 E. BOSCH : Bataille sur Manet, le jeu de l'indifférence. *Georges Bataille : actes du colloque international d'Amsterdam, 21 et 22 juin 1985, (30), 1987*.
- 106 P. BOURDIEU : *Manet : une révolution symbolique : cours au Collège de France, 1998-2000, suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris, Seuil, 2013.

- 107 A. CHASTEL, P. MOREL et G. COGEVAL : Entretien avec André Chastel. *Revue de l'Art*, 93(1):78–87, 1991.
- 108 T. COUTURE : *Méthode et entretiens d'atelier*. Paris, Typ. de L. Guérin, 1867.
- 109 T. DE DUVE : Intentionality and Art Historical Methodology : A Case Study. *Nonsite*, 6, Inten 2012.
- 110 A. C. Q. DE QUINCY : *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris, Jules Didot, 1823.
- 111 L. de VINCI : *Traité de la peinture*. Paris, Impr. de J. Langlois, 1651.
- 112 E. DELACROIX : *Journal de Eugène Delacroix ... : 1823-1850*. Journal de Eugène Delacroix. E. Plon, Nourrit et cie, 1893.
- 113 G. DELEUZE : La peinture et la question des concepts. Cours du 07/04/81, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. transcription : Damien Houssier, 1981.
- 114 G. DELEUZE : La peinture et la question des concepts. Cours du 31/03/81. *In transcription* : Cécile Lathuillère, URL : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>, 1981.
- 115 G. DELEUZE : *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Editions de la Difference, 1996.
- 116 P. DELLA FRANCESCA : *De la perspective en peinture : Ms Parmensis 1576*. In *Median Res*, 1998.
- 117 L. DEMONTS : Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, 61:1–20, 1919.
- 118 G. di SAN LAZZARO : *Klee : la vie et l'oeuvre (1958)*. Paris - Genève, Fernand Hazan, 1988.
- 119 L.-E. DURANTY : *La nouvelle peinture (1876)*. Éditions du Boucher, 2002.
- 120 T. DURET : *Histoire des peintres impressionnistes : Pissaro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Guillaumin*. Paris, H. Heymann & J. Perois, 1878.

- 121 T. DURET : *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre : avec un catalogue des peintures et des pastels*. Paris, H. Floury, 1902.
- 122 P. FRANCASTEL : *L'histoire de l'art : instrument de la propagande germanique*. Paris, Librairie de Médicis, 1945.
- 123 P. FRANCASTEL : *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au cubisme (1951)*. Paris, Denoël, Coll. Médiations, 1977.
- 124 P. GAUGUIN : *Oviri écrits d'un sauvage*. Paris, Gallimard, 1974.
- 125 G. GEFFROY : *Claude Monet : sa vie, son temps, son oeuvre*. Paris, G. Crès, 1922.
- 126 A. Gleizes et J. METZINGER : *Du Cubisme (1912)*. Paris, Présence,, 1980.
- 127 C. GUICHARD : La signature dans le tableau aux xvii^e et xviii^e siècles : identité, réputation et marché de l'art. *Sociétés & Représentations*, (1):47–77, 2008.
- 128 C. GUICHARD : Du nouveau connoisseurship à l'histoire de l'art original et autographie en peinture. In *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 65, p. 1387–1401. Éditions de l'EHESS, 2011.
- 129 A. HENNION : La musicalisation des arts plastiques. *Images numériques. L'Aventure du regard*, p. 147–151, 1997.
- 130 C. IMBERT : Manet, effets de noir. *Letteratura e arte*, 6(6):1000–1008, 2008.
- 131 C. IMBERT : Manet, effects of black. *Paragraph*, 34(2):187–198, 2011.
- 132 P. KLEE : Schöpferische konfession. *Tribüne der Kunst und Zeit*, 13:28–40, 1920.
- 133 P. KLEE : Confession créatrice. *Le mouvement dans l'art contemporain*, 3(1):21–23, 1955.
- 134 G. KUBLER : Three Remarks on the Meninas. *The Art Bulletin*, 48(2):212–214, 1966.
- 135 G. KUBLER : The "Mirror" in Las Meninas. *The Art Bulletin*, 67(2):316–316, 1985.

- 136 M. LEIRIS : *Picasso : les Ménines, 22 mai 27 juin 1959, Catalogue No. 10*. Galerie Louise Leiris, Paris, 1959.
- 137 F. LESURE et P. FRANCASTEL : Archéologie et civilisation. *In Annales Histoire Sciences Sociales*, vol. 7. PERSEE Program, 1952.
- 138 J. LICHTENSTEIN : *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion-Pere Castor, 1989.
- 139 M. LORBLANCHET : L'origine de l'art. *Diogène*, (2):116–131, 2006.
- 140 R. MAGRITTE : Les mots et les images : choix d'écrits. *La révolution surréaliste*, 12:32–33, 1929.
- 141 R. MAGRITTE : *Écrits complets*, vol. 1-2. Paris, Flammarion, 1979.
- 142 E. MÂLE : *L'art religieux de la fin du moyen âge en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration ; 265 gravures*. Paris, Colin, 1908.
- 143 S. MALLARMÉ : Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet. *Œuvres complètes, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry (Paris, Éditions Gallimard, 1945)*, p. 695–700, 1874.
- 144 S. MALLARMÉ : The Impressionists and Edouard Manet (1876). *The New Painting : Impressionism 1874-1886*, 1986.
- 145 A. MALRAUX : *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*. Paris, A. Skira, 1947.
- 146 A. MENGONI : Lo sguardo plastico di Picasso. *Fra parola e immagine : metodologia ed esempi di analisi*, Milano, Mondadori Università, 2008.
- 147 M. MERLEAU-PONTY : *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- 148 M. MERLEAU-PONTY : Le doute de Cézanne. *Sens et non-sens*, 1996.
- 149 Y. MINH : Le point de vue du miroir. Computer graphic analysis of the Velasquez's painting, url : <http://www.noomuseum.net/>. vidéo en ligne, juin 2008.

- 150 M. d. MONTIFAUD : L'exposition du Boulevard des Capucines. *L'Artiste*, 7:307–313, 1874.
- 151 E. MOREAU-NÉLATON : *Delacroix, raconté par lui-même : étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc*, vol. 1. Paris, H. Laurens, 1916.
- 152 G. MORELLI : *De la peinture italienne*. Paris, Lagune, 1994.
- 153 R. MORTIMER : Manet's Un Bar aux Folies-Bergere. *Edouard Manet, "Un Bar aux Folies-Bergere" in the National Gallery, London (London, nd)*, 1944.
- 154 M. PARK : *Ambiguity, and the engagement of spatial illusion within the surface of Manet's paintings*. Thèse de doctorat, College of Fine Arts, UNSW, 2001.
- 155 H. PLATTE : *Les impressionnistes : traduit de l'allemand*. Paris, Arthaud, 1962.
- 156 J. REWALD : Extraits du journal inedit de Paul Signac, II, 1897-1898'. *Gazette des Beaux-Arts*, 39:265–84, 1952.
- 157 G. ROQUE : La couleur réfléchie. *Études françaises*, 24(2):53–68, 1988.
- 158 G. ROQUE : *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*. Paris, Gallimard, 2009.
- 159 J. SABARTES : *Picasso : Les Ménines et la vie*. Paris, Cercle d'art, 1958.
- 160 N. G. SANDBLAD : *Manet : Three studies in artistic conception*, vol. 46. Lund, CWK Gleerup, 1954.
- 161 J.-P. SARTRE : "Coexistence". *Rebeyrolle : Peintures 1968-1978; Grand Palais; 11.6.-13.8. 1979 Paris*, 1979.
- 162 E. SHANES : *Warhol*. Temporis collection. Parkstone International, 2012.
- 163 P. SIGNAC : *Extraits du Journal inédit ...* Gazette des Beaux-Arts, 1949.

- 164 P. SIGNAC : *D' Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*. Paris, Hermann, 1964.
- 165 J. G. SULZER : *Allgemeine Theorie der schönen Künste : in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*. Weidmannsche Buchhandlung, 1794.
- 166 V. TEIXEIRA : *Georges Bataille, la part de l'art (la peinture du non-savoir)*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- 167 G. VASARI : *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*. Editore appresso i Giunti, 1568.
- 168 P. VAUDAY : *La décolonisation du tableau : art et politique au XIXe siècle : Delacroix, Gauguin, Monet*. Paris, Seuil, 2006.
- 169 L. VENTURI : *De Manet à Lautrec : Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*. Paris, Kossuth, 1953.
- 170 E. VÉRON : *L'esthétique*. Paris, Vrin, 2007.
- 171 P. WALDBERG : *René Magritte, L'hasard objectif*. Paris, De la Différence, 2009.
- 172 G. WILDENSTEIN : *Mélanges Henri Focillon*. Gazette des Beaux-arts, 1944.
- 173 É. ZOLA : *Écrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991.

0.4 Textes et ouvrages de critique de l'image

- 174 E. ALLOA : *Iconic Turn : A Plea for Three Turns of the Screw*. *Culture, Theory and Critique*, 50(3):228–250, 2016.
- 175 J. BAETENS : *Autographe/allographe (A propos d'une distinction de Nelson Goodman)*. *Revue philosophique de Louvain*, 86(70):192–199, 1988.
- 176 R. BARTHES : *Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français)*. *Communications*, 1(1):220–222, 1961.

- 177 R. BARTHES : Rhétorique de l'image. *Communications*, 4(1):40–51, 1964.
- 178 G. BERKELEY : Essai d'une théorie nouvelle de la vision. *Oeuvres choisies*, Paris, Leroy, 1, 1944.
- 179 G. BOEHM : Die Wiederkehr der Bilder. *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- 180 G. BOEHM et W. T. MITCHELL : Pictorial versus iconic turn : Two letters. *Culture, Theory and Critique*, 50(2-3):103–121, 2009.
- 181 J. BONNET : Erwin Panofsky : Cahiers pour un temps. Paris, Centre Georges Pompidou-Pandora éditions, 1983.
- 182 D. CHATEAU : *Sémiotique et esthétique de l'image : théorie de l'iconicité*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- 183 E. COUCHOT : *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*. Arles, J. Chambon, 1998.
- 184 D. COURVILLE : La naissance de l'espace moderne : Merleau-ponty et Panofsky sur la perspective linéaire. *Ithaque*, 7:21–46, 2010.
- 185 J. CRARY : *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*. Arles, J.Chambon, 1994.
- 186 H. DAMISCH : *L'origine de la perspective [1987]*. Paris, Flammarion, 1993.
- 187 G. DELEUZE : Le froid et le chaud (1973). *L'île déserte et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 344–350.
- 188 G. DIDI-HUBERMAN : *Invention de l'hystérie*. Paris, Macula, 1982.
- 189 G. DIDI-HUBERMAN : Atlas de l'impossible, Warburg, Borges, Deleuze, Foucault. *L'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 95:251–263, 2011.

- 190 G. DIDI-HUBERMAN : *Atlas, ou, le gai savoir inquiet*. Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- 191 E. FULCHIGNONI : *La civilisation de l'image*. Lausanne, Payot, 1969.
- 192 E. H. GOMBRICH : *Art and illusion : A study in the psychology of pictorial representation*, vol. 5. Phaidon London, 1977.
- 193 N. GOODMAN : *Languages of art : An approach to a theory of symbols*. Indianapolis, Hackett publishing, 1968.
- 194 M. A. HOLLY : Panofsky et la perspective comme forme symbolique. *Erwin Panofsky, Cahiers «Pour un temps»*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, p. 85–99, 1983.
- 195 M. JAY : *Downcast eyes : The denigration of vision in twentieth-century French thought*. University of California Press, 1993.
- 196 A. MALRAUX : *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*. Paris, A. Skira, 1947.
- 197 E. MENGUAL : Expertise et photographie. de l'utilisation de l'image dans l'instruction et le procès pénal. *Prospective et stratégie*, (1):139–148, 2012.
- 198 E. MENGUAL : Évolution du droit à l'image. *Photographie. Entre réel et reproduction, Actes du IVème Congrès de la photographie haute résolution*, Bourges 2008.
- 199 W. T. MITCHELL : *Iconology : Image, text, ideology*. University of Chicago Press, 1987.
- 200 W. T. MITCHELL : *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press, 1995.
- 201 E. PANOFSKY : Die Perspektive als "Symbolische form". "Vortrage der Bibliothek Warburg 1924-25", Leipzig, Berlin, 1927.
- 202 E. PANOFSKY : Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Literatur und bildende Kunst : ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatischen Grenzgebietes*, 1932.

- 203 E. PANOFKY : *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1967.
- 204 E. PANOFKY : *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les "arts visuels"*. Paris, Gallimard, 1969.
- 205 E. PANOFKY : *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. de l'all. par Guy Ballangé, préface de Marisa Dalai Emiliani. Paris, Minuit, p. 159, 1975.
- 206 G. PREVITALI : *Studi di iconologia. I Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, chap. Introduction, p. 19–32. Torino, Einaudi, 2009.
- 207 A. RIEBER : *Art, histoire et signification : un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*. Paris, L'Harmattan, 2012.
- 208 A. RIEBER : *Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky*. *Revue Appareil*. <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php>, 2013.
- 209 J.-P. SARTRE : *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard.
- 210 P. VERSTRAETEN : *De l'image de la pensée à la pensée sans image. L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997.
- 211 L. VINCIGUERRA : *Archéologie de la perspective : sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*. Paris, PUF, 2007.

0.5 Autres

- 212 A. ARTAUD : *Lettre à la voyante*. *La Révolution surréaliste*, 8(1):16–18, 1926.
- 213 G. BACHELARD : *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Corti, 1943.
- 214 R. BARTHES : *Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984.

- 215 G. BATAILLE : *Les Larmes d'éros. Oeuvres complètes : Articles. 1950-1961, Paris, Gallimard, 10, 1970.*
- 216 G. BATAILLE : *La Somme athéologique. Pts. 1-2, vol. 5. Paris, Gallimard, 1970.*
- 217 C. BAUDELAIRE : *Œuvres complètes. Paris, G. Le Dantec/Cl. Pichois, 1961.*
- 218 C. BAUDELAIRE : *Correspondance. Paris, Gallimard, 1973.*
- 219 S. BECKETT : *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989. Grove/Atlantic, Incorporated, 2007.*
- 220 C. BENEDETTI : *L'ombra lunga dell'autore : indagine su una figura cancellata, vol. 275. Milano, Feltrinelli Editore, 1999.*
- 221 J.-F. BERT : *Éléments pour une histoire de la notion de civilisation : la contribution de norbert elias. Vingtième Siècle. Revue d'histoire, p. 71-80, 2010.*
- 222 L. BINSWANGER : *Das Raumproblem in der Psychopathologie. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie, 145(1):598-647, 1933.*
- 223 L. BINSWANGER : *Traum und Existenz (1930). Ausgewählte Werke Band 3 Vorträge und Aufsätze, 1947.*
- 224 L. BINSWANGER : *Introduction à l'analyse existentielle. Paris, Les éditions de Minuit, 1989.*
- 225 L. BINSWANGER : *Le problème de l'espace en psychopathologie. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.*
- 226 L. BINSWANGER : *Rêve et existence. Paris, Vrin, 2012.*
- 227 M. BLANCHOT : *La Part du feu. Paris, Gallimard, 1949.*
- 228 M. BLANCHOT : *L'oubli, la déraison. La Nouvelle Revue Française, 106:676-686, 1961.*

- 229 F. BONICALZI : La verticalità dell'esistenza. I "sogni" di Bachelard e Binswanger. *Ludwig Binswanger : esperienza della soggettività e trascendenza dell'altro : i margini di un'esplorazione fenomenologico-psichiatrica*, Quodlibet, p. 623–638, 2006.
- 230 J. L. BORGES et G. CHARBONNIER : *Enquêtes : suivi de Entretiens avec Jorge Luis Borges*. Paris, Gallimard, 1992.
- 231 E. BOSCH : Bataille sur Manet, le jeu de l'indifférence. *Georges Bataille : actes du colloque international d'Amsterdam, 21 et 22 juin 1985*, (30), 1987.
- 232 P. BOURDIEU : Sur le pouvoir symbolique. *Annales*, p. 405–411, 1977.
- 233 P. BOURDIEU : The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism*, 2(2):11–24, 1985.
- 234 S. BRANT : *Narrenschiff*. Johann Bergmann de Olpe, Basel, 1497.
- 235 J.-P. BRISSET : *La science de Dieu : ou, La création de l'homme*. Paris, Chamuel, 1900.
- 236 L. CARROLL : *Alice's adventures in wonderland (1865)*; tr. fr. : *Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Paris, Librairie Hachette, 1910.
- 237 L. CARROLL : *Through the looking glass : And what Alice found there*, Rand, McNally, 1917; tr. fr. : *De l'autre côté du miroir*. Paris, Fondcombe, 2011.
- 238 E. CASSIRER : *Le philosophe des lumieres*. Fayard, 1966.
- 239 E. CASSIRER : *La philosophie des formes symboliques*. Paris, Les éditions de Minuit, 1972.
- 240 B. CERQUIGLINI : Vingt ans après. *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention*, (30):15–17, 2010.
- 241 R. CHAR : *Partage formel. Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1974.
- 242 F. COLLIN : *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris, Gallimard, 1971.

- 243 A. I. DAVIDSON : *L'émergence de la sexualité : épistémologie historique et formation des concepts*, chap. Styles de raisonnement : de l'histoire de l'art à l'épistémologie des sciences, p. 216–244. Paris, Albin Michel, 2005.
- 244 R. DEAZLEY, M. KRETSCHMER et L. BENTLY : *Privilege and Property : essays on the history of copyright*. Open Book Publishers, 2010.
- 245 G. DELEUZE : *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968.
- 246 G. DELEUZE : *Logique du sens*. Paris, Les éditions de Minuit, 1969.
- 247 F. DENUNZIO : F. denunzio, quel pensiero stupendo di cattedrali e manoscritti. F. Denunzio, Quel pensiero stupendo di cattedrali e manoscritti, il manifesto, 13.12.2012.
- 248 F. DEWOLF : Compte rendu de l'ouvrage de L. Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses universitaires du Mirail, 1998, L'Oeil de Minerve, <http://blog.ac-versailles.fr/oeildeminerve/index>.
- 249 D. DIDEROT et J. L. R. D'ALEMBERT : *L'Encyclopédie (1751)*. Paris, Hachette, 1985.
- 250 P. DURAND : *Crises : Mallarmé via Manet (de "The Impressionists and Edouard Manet" à "Crise de vers")*. Louvain, Peeters, 1998.
- 251 É. ESQUIROL : *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, vol. 1. Paris, chez JB Baillière, 1838.
- 252 S. FREUD : *L'interprétation des rêves, trad. I*. Paris, PUF, 1967.
- 253 C. GINZBURG : *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*. Paris, Gallimard, 1980.
- 254 A. GRÉSILLON et J. LEBRAVE : *Manuscrits-écriture : production linguistique*. Paris, Larousse, 1983.
- 255 L. GRODECKI : L'abbaye de Saint-Denis en France. *Critique*, LX(LX):723–734, 1953.

- 256 A. Guérin et M. PERROT : *Prisonniers en révolte : quotidien carcéral, mutineries et politique pénitentiaire en France (1970-1980)*. Marseille, Agone, 2013.
- 257 G. GUSDORF : *Les Sciences de l'homme sont des sciences humaines*, chap. Réflexions sur la civilisation de l'image. Faculté des lettres. Publications. Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1967.
- 258 J. HART : Erwin Panofsky and Karl Mannheim : a dialogue on interpretation. *Critical Inquiry*, 19(3):534–566, 1993.
- 259 M. A. HOLLY : *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press, 1985.
- 260 E. HUSSERL : *Recherches logiques : Éléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance*. 1. éd. 1963. Paris, PUF, 1963.
- 261 J. Institoris et H. SPRENGER : *Malleus Maleficarum. Le marteau des sorcières*, éd. A. Danet, Grenoble, J. Millon éditions, 1999.
- 262 É. JANICOT : *50 ans d'esthétique moderne chinoise : tradition et occidentalisme 1911-1949 (de la chute des Qing à la République Populaire)*, vol. 9. Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.
- 263 K. JASPERS : *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin : étude psychiatrique comparative (1953)*. Arguments. Paris, éditions de Minuit, 1970.
- 264 R. M. A. JOUFFROY : *Aube à l'antipode : carnets de bord tenus sous forme de notes analogiques expéditives*. Paris, Éditions du soleil noir, 1966.
- 265 N. H. JULIUS : *Leçons sur les prisons*. chez F. G. Levrault, 1831.
- 266 J. L. KOERNER : Introduction. *Aby Warburg, Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003.
- 267 D. MAINGUENEAU : Auteur et image d'auteur en analyse du discours. *Argumentation et analyse du discours, Université de Tel-Aviv*, (3), 2009.

- 268 B. MARCHAL : Mallarmé critique d'art? *Revue d'histoire littéraire de la France*, 111(2):333–340, 2011.
- 269 M. MERLEAU-PONTY : *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- 270 M. MERLEAU-PONTY : Le langage indirect et les voix du silence. *Signes*, Paris, Gallimard, p. 41–82, 1960.
- 271 M. MERLEAU-PONTY : *Le visible et l'invisible; suivi de Notes de travail*. Paris, Gallimard, 1964.
- 272 M. MERLEAU-PONTY : *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. : Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris, Belin, 2003.
- 273 R. MORTIER : *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, vol. 207. Genève, Librairie Droz, 1982.
- 274 E. PANOFSKY : *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Treasures*. Princeton : Princeton UP, 1946.
- 275 E. PANOFSKY : *Gothic Architecture and Scholasticism. An inquiry into the analogy of the arts, philosophy, and religion in the Middle Ages*. New York : New American Library, 1957.
- 276 E. PANOFSKY : *Architecture gothique et pensée scolastique. Précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*. Paris, Les éditions de Minuit, 1967.
- 277 T. PARIS : *Le droit d'auteur : l'idéologie et le système*. Paris, PUF, 2002.
- 278 B. REUDENBACH : Panofsky et Suger de Saint-Denis. *Revue germanique internationale*, (2):137–150, 1994.

279 G. SALLE : Mettre la prison à l'épreuve. le GIP en guerre contre l'"Intolérable". *Cultures et conflits*, (55):71–96, 2004.

280 A. SAUVAGNARGUES : *Deleuze et l'art*. Paris, PUF, 2015.

281 E. THIBAUT : La géométrie des émotions. *Bruxelles, Mardaga*, 2010.

282 T. TODOROV : Problèmes de l'énonciation. *Langages*, 17(17):3–11, 1970.

283 L. WOLFSON : *Le schizo et les langues*. Paris, Gallimard, 1970.

Table des matières

Introduction	9
I Images de l'Archéologie	23
1 L'image et le rêve : expression, espace et histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault	25
1.1 Rêve et imagination	25
1.2 Faire parler les images, en faire comprendre le langage : image et signification entre psychanalyse et phénoménologie	30
1.3 L'expression sans fondement, le problème de l'espace	35
1.4 Le style, ou l'image dans le registre de l'histoire	43
2 Archéologie, expérience, peinture	49
2.1 Images et expériences	49
2.2 L'atlas <i>Histoire de la folie</i>	51
2.3 L'énigme de la représentation comme forme d'analyse	68
2.4 Des archéologies autres : la peinture	81
II Pratiques des images et visibilité : de l'histoire de l'art au savoir pictural	87
3 « Peinture et géométrie », la représentation et le visible	89
3.1 La pratique picturale et les visibilités	89

<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	349
3.2 Les mots et les images, une bifurcation?	93
3.3 Perspectives, pour une archéologie de la peinture à l'âge classique	96
3.4 Culture des images et civilisation du visible	107
4 Les rapports complexes entre les mots et les images	119
4.1 La complexité et l'enjeu du savoir pictural : quelques incursions dans deux travaux de Panofsky	119
4.2 Logique visuelle, expérience picturale et matérialité	124
4.3 L'iconologie panofskienne en France : des « malentendus » persistants	132
4.4 Le problème de la forme et l'épistémologie de l'objet culturel	138
 III Transformations picturales et irréductibilité critique	 145
5 Manet, entre archive et liens d'actualité	147
5.1 « Le noir et la couleur »	148
5.2 Lire le manuscrit sur Manet : un double paradoxe	150
5.3 Un profane de bibliothèque : éléments de bibliographie du « livre impossible »	153
5.4 Fragments d'archive de la peinture moderne	156
5.5 Les noirs de Manet	171
5.6 Fêlure dans l'archive, fêlure de l'archive	180
5.7 Mallarmé et Bataille sur Manet, critique et exceptionnalité du présent	184
5.8 Diagnostic, matérialité et changement	195
 6 Picasso et les variations musicales	 209
6.1 La machine à écrire, le pinceau et la caméra	210
6.2 Les Ménines, « Olvidando a Velázquez »	212
6.3 La fonction auteur dans la peinture moderne	221
6.4 Le principe musical	233

7	Magritte ou le jeu défait (déployé) des mots et des images	241
7.1	La ressemblance et la différence dans <i>Les mots et les choses</i>	242
7.2	« La Ressemblance » : trois versions	246
7.3	L'ordre et le modèle	252
7.4	« Ceci n'est pas une pipe » : deux versions et trois variations	259
8	Klee, Kandinsky et Warhol : signes et non-affirmation	269
8.1	Le système commun	269
8.2	De la « série de séries » aux « différences sauvages » : le plat et la ligne	282
8.3	L'image et le même	289
9	Dans, avec, contre les pouvoirs des images	299
9.1	L'image traversée	299
9.2	La visite, la fenêtre et les murs	306
9.3	Les droits des images	316
	Conclusion	323
	Bibliographie	325
0.1	Textes de Michel Foucault	325
	Ouvrages publiés de son vivant	325
	Recueils et textes posthumes	326
	Cours au Collège de France	326
	Inédits	327
0.2	Textes et ouvrages critiques sur Michel Foucault	327
0.3	Textes et ouvrages sur la peinture	333
0.4	Textes et ouvrages de critique de l'image	338
0.5	Autres	341
	Table des figures	351

Table des figures

1.1	Schéma de la structure de l'indication	34
2.1	Sebastian Brant (1457–1521), <i>Narrenschiff</i> , 1499, Bâle, allemand. Source : reproduction d'une copie originale de 1499.	53
2.2	Stefan Lochner, <i>Le Jugement Dernier</i> (détail), (vers 1435), Wallraf-Richartz Museum, Cologne.	55
2.3	Jérôme Bosch, <i>Le Jardin des Délices</i> (panneau central), (entre 1490 et 1510), Museo National del Prado, Madrid.	56
2.4	Francisco de Goya, <i>Disparate desordenado</i> (nombre 7), <i>Los disparates</i> , (entre 1815 et 1823), Museo National del Prado, Madrid.	63
2.5	Georges de La Tour, <i>La Madeleine au miroir</i> , dite aussi <i>La Madeleine pénitente</i> ou <i>Madeleine Fabius</i> , (vers 1635-1640), National Gallery of Art, Washington.	65
2.6	Diego Vélasquez, <i>Las Meninas</i> (entre 1656 et 1657), Musée du Prado.	71
2.7	Schéma de la perspective des Ménines	73
3.1	Dans. L. B. Alberti, <i>De la statue et de la peinture</i> ; trad. du latin en français par Claudius Popelin, A. Lévy, Paris, 1868, p. 104.	99
5.1	Schéma du cercle chromatique de Chevreul, dans H. Platte : <i>Les impressionnistes</i> , B. Arthaud, Paris, 1962, p. 185.	165
5.2	Édouard Manet, <i>Bal masqué à l'opéra</i> (1873), National Gallery of Art, Washington.	177
5.3	Édouard Manet, <i>Un bar aux Folies Bergère</i> (1882), The Courtauld Gallery, London.	178
5.4	Édouard Manet, <i>L'Exécution de Maximilien</i> (1868), Städtische Kunsthalle, Mannheim.	190
6.1	Pablo Picasso, <i>Las Meninas</i> 17 août 1957, Museu Picasso de Barcelona.	214
6.2	Pablo Picasso, <i>Las Meninas</i> 15 septembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.	219

6.3	Pablo Picasso, <i>Las Meninas</i> 15 novembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.	220
6.4	Pablo Picasso, <i>Las Meninas</i> 17 novembre 1957, Museu Picasso de Barcelona.	220
6.5	Pablo Picasso, <i>El piano</i> , 17 octobre 1957, Museu Picasso de Barcelona.	236
7.1	René Magritte, <i>La Trahison des images</i> (1929), Los Angeles County Museum.	261
7.2	René Magritte, <i>Les deux mystères</i> , dans « Aube à l'Antipode ».	261
8.1	Paul Klee, <i>Mit der sinkenden Sonne</i> (1919), Kunstmuseum Bern.	275
8.2	René Magritte <i>Perspective. Le balcon de Manet</i> (1950), Musée des Beaux-Arts de Gand.	278
8.3	Édouard Manet, <i>Le Balcon</i> (1868-1869), Musée d'Orsay, Paris.	279
8.4	Andy Warhol, <i>Marilyn Diptych</i> (1962), Tate Gallery, London.	285
9.1	Frans Hals, <i>Portrait de groupe des régentes de l'hospice de vieillards</i> (1664), Frans Halsmuseum, Haarlem.	302
9.2	Gérard Fromanger, <i>La révolte de la prison de Toul</i> (1-2), (1974-1974).	318