

## **Le philosophe chez Vélasquez : l'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique des *Ménines***

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 20, Number 1-2, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072763ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1072763ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Dubreuil-Blondin, N. (1993). Le philosophe chez Vélasquez : l'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique des *Ménines*. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 20(1-2), 116–129.  
<https://doi.org/10.7202/1072763ar>

### Article abstract

This article compares Michel Foucault's analysis of Velazquez' *Las Meninas* and the critical production inspired by the approach of the philosopher with the more conventional interpretation of the work by specialists of Spanish painting. Examining in detail the diverging strategies of the “theoreticians” and the “scholars,” it attempts to map out the conceptual horizon as well as the methodological procedures of both camps.

One important point of divergence between the two groups is the result of Foucault's interest in the “apparatus” of the painting, as opposed to a concern for its narrative and symbolic content. This implies a passage from the “what” to the “how” of representation, from reference to self-reference and a privileging of structural functions over or before considerations of social status.

The study also considers some repressed elements in the Foucauldian approach, from gender relations to the pictorial treatment of the work.

---

# Le philosophe chez Vélasquez: L'intrusion de Michel Foucault dans la fortune critique des *Ménines*\*

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

---

## Abstract

This article compares Michel Foucault's analysis of Velazquez' *Las Meninas* and the critical production inspired by the approach of the philosopher with the more conventional interpretation of the work by specialists of Spanish painting. Examining in detail the diverging strategies of the "theoreticians" and the "scholars," it attempts to map out the conceptual horizon as well as the methodological procedures of both camps.

One important point of divergence between the two groups is

the result of Foucault's interest in the "apparatus" of the painting, as opposed to a concern for its narrative and symbolic content. This implies a passage from the "what" to the "how" of representation, from reference to self-reference and a privileging of structural functions over or before considerations of social status.

The study also considers some repressed elements in the Foucauldian approach, from gender relations to the pictorial treatment of the work.

---

## LES CIRCONSTANCES D'UNE INTRUSION

En novembre 1966, l'historien d'art Leo Steinberg reçoit un cadeau de sa collègue Annette Michelson alors en poste à Paris. Il s'agit d'une parution récente que la correspondante lui recommande "...not solely for what it may propose in its non-art-historical way concerning Velazquez, but simply because it is the work of one of the most interesting people now thinking and writing."<sup>1</sup> Ce penseur-écrivain, c'est le philosophe français Michel Foucault, dont le livre intitulé *Les mots et les choses*<sup>2</sup> s'inaugure par une réflexion sur *Les Ménines* de Vélasquez, un tableau jouissant d'une fortune critique particulièrement importante. Près de deux décennies plus tard, soit en 1983, le texte paraît s'être taillé une "certaine" place dans la littérature d'art, puisque Svetlana Alpers lui rend un vibrant témoignage dans le premier numéro d'une revue dont le nom lui-même affiche des connotations foucauldienne: *Representations*. S'intéressant à son tour à l'interprétation des *Ménines*, l'auteure se demande en effet pourquoi: "...the major study, the most serious and sustained piece of writing on this work in our time, is by Michel Foucault?"<sup>3</sup> Quant à Hubert Damisch, dont l'imposante étude sur *L'origine de la perspective*, publiée en 1987, s'ouvre et se clôt par une référence à Foucault et au tableau de Vélasquez, il peut soutenir que l'analyse du philosophe a maintenant conquis le statut d'un véritable "classique"<sup>4</sup>.

Le texte de Foucault s'est donc insinué dans une discipline dont il s'efforce largement d'ignorer les enjeux et les procédés les mieux établis. Essai liminaire à une étude que l'auteur définit comme une archéologie des sciences humaines (*Les mots et les choses* porte en fait sur l'épistémè classique), il se déroule d'un trait, sans notes et sans autre appui visuel, pour étayer la démonstration, qu'une simple reproduction en noir et blanc dissimulée à la toute fin du livre. Le chapitre consacré aux *Ménines* de Vélasquez a pour titre

"Les suivantes", une formulation vague qui défie les conventions les plus usuelles en histoire de l'art. Ces omissions ne sont pas fortuites. Foucault ignore la comparaison d'images parce qu'il néglige la recherche des sources et le repérage des influences si essentielles à nos habitudes d'analyse. Il se dispense aussi de faire référence à toute la tradition savante qui, d'Antonio Palomino jusqu'à George Kubler, en passant par Carl Justi, Francisco J. Sánchez Cantón, Charles de Tolnay, Ramiro de Moja, J. A. Emmens et beaucoup d'autres, a élaboré les grandes hypothèses interprétatives du tableau<sup>5</sup>. La seule information spécialisée qu'il veuille bien nous transmettre à propos des *Ménines*, et ceci avec des réserves argumentatives dont nous examinerons plus loin les motivations, concerne l'identité des personnages du tableau. Il a pu la prendre n'importe où: ces noms circulent depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire depuis que Palomino en a dressé la liste<sup>6</sup>. Foucault se permet aussi une petite référence anecdotique à Francisco Pacheco<sup>7</sup>, le maître de Vélasquez qui fut aussi son beau-père, et au conseil qu'il "avait donné, paraît-il", à son élève de faire sortir l'image du cadre. La rumeur suffit ici au philosophe qui se sent peut-être plus proche de l'artiste, théoricien de la peinture à ses heures<sup>8</sup>, que de tous les besogneux exégètes du tableau. Il n'est donc pas difficile d'imaginer que si le texte de Foucault sur *Les Ménines* avait été soumis à des revues d'histoire de l'art comme le *Burlington Magazine*, *La Gazette des Beaux-Arts* ou ... *RACAR*, il n'aurait sans doute pas été retenu!

Les spécialistes de Vélasquez, d'ailleurs, ont bien rendu à Foucault son indifférence: un grand nombre d'auteurs importants qui ont repris l'étude des *Ménines*, dans les années suivant la publication du livre *Les mots et les choses*, noms parmi lesquels il faut compter ceux de Jonathan Brown, Madlyn Milner Kahr, Steven N. Orso, Mary Crawford Volk, Bo Vahlne et John F. Moffitt<sup>9</sup>, semblent avoir purement ignoré, ou choisi de le faire<sup>10</sup>, la lecture du

Figure 1. Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656. Huile sur toile, 318 x 276 cm. Musée national du Prado, Madrid.



philosophe français. La barrière linguistique aurait ici peu d'incidence puisque ces historiens d'art, en très grande majorité anglophones, affichent un niveau d'érudition élevé; de toute manière, la traduction newyorkaise du livre de Foucault, *The Order of Things*, paraissait dès 1973, soit avant la publication de leurs travaux. La méconnaissance ou la résistance pourraient peut-être résulter du simple cloisonnement disciplinaire et de son impact sur le fonctionnement des réseaux savants. Mais elle tient surtout, nous le verrons, à des positions intellectuelles divergentes face aux bouleversements qui ont frappé les sciences humaines depuis plusieurs décennies, bouleversements dont Foucault s'est avéré à la fois l'un des grands agents et l'un des grands catalyseurs. Notre discipline historienne, qui a trouvé dans la pensée positiviste sa plus forte légitimation, hésite encore à réévaluer l'horizon de ses pratiques et à s'aventurer dans les paysages nébuleux de la "théorie".

Le texte consacré aux *Ménines* a néanmoins connu des retombées hors du champ spécialisé de la philosophie et rejoint la fortune critique de Vélasquez, si l'on en croit le recensement publié par RILA en 1987<sup>11</sup>, dans lequel au moins six publications se réclament de Foucault. Les réseaux dans lesquels son essai a rencontré une véritable audience affichent souvent, il ne faut pas s'en étonner, une forme de marginalité par rapport à l'institution de l'histoire de l'art. On trouve d'abord une réaction à Foucault dans les pages de revues interdisciplinaires comme *Representations*, produite avec la collaboration d'Alpers, ou comme le *Canadian Journal of Research in Semiotics* et *Critical Inquiry*. Les interlocuteurs, ici, sont un sémioticien, Pierre Boudon<sup>12</sup>, et des philosophes du langage, John R. Searle<sup>13</sup> et Ted Cohen auquel vient s'associer un photographe intéressé à des questions de perspective, Joel Snyder<sup>14</sup>. Des praticiens, mais aussi des critiques et des historiens de l'art contemporain se laissent interpeller par le travail de Foucault et par le défi des *Ménines*; *October*, une revue fortement identifiée aux productions artistiques modernes, publie d'autres études inspirées du philosophe; parmi elles, l'article de Steinberg auquel nous avons fait précédemment allusion et une réflexion de Douglas Crimp méritent d'être retenus<sup>15</sup>. Trois autres publications, des livres parus après le relevé de RILA, accordent un chapitre ou une partie importante de chapitre aux *Ménines*. Deux d'entre elles, celles de Damisch et de Victor I. Stoichita<sup>16</sup>, représentent la tradition intellectuelle de l'École des Hautes Études en sciences sociales de Paris, une tradition informée par la philosophie et l'interdisciplinarité. Interdisciplinaire, aussi, la pratique de la narratologue Mieke Bal<sup>17</sup>, oeuvrant dans le champ des *women studies*, à laquelle nous devons la troisième étude considérée ici<sup>18</sup>.

Aborder le dossier des *Ménines* donne donc accès à un espace conceptuel fort complexe, difficile à circonscrire dans sa totalité et structuré à partir de tout un système de positions qui rivalise de sophistication avec la construction même du tableau de Vélasquez. Il nous a semblé qu'examiner l'impact de l'approche de Foucault sur la fortune critique des *Ménines* nous permettrait de mieux saisir, à partir d'un cas exemplaire, certains des enjeux qui confrontent actuellement notre discipline. Ce n'est donc pas l'oeuvre de Vélasquez qui nous intéresse ici, une oeuvre dont la lecture a été tant de fois reprise que l'on devrait, suivant la précaution d'Hubert Damisch, s'excuser aujourd'hui d'y rajouter<sup>19</sup>. C'est plutôt la question théorique et méthodologique qui retient notre attention et la nature des déplacements qu'introduit dans nos pratiques d'analyse et d'interprétation l'arrivée dérangeante du philosophe. Cette question a déjà été abordée intelligemment par Alpers à laquelle nous emprunterons quelques arguments. Ses commentaires, éclairants dans leur principe, restent cependant assez brefs et assez généraux puisqu'ils servent d'introduction à sa propre lecture des *Ménines*. Bal s'intéresse aussi au problème en se concentrant d'une manière très pertinente sur certains points de théorie mais en ignorant dans l'ensemble les stratégies de l'interprétation savante. Quant au dossier RILA, il demeure d'abord descriptif dans son inclusion de la tradition foucauldienne qu'il classe parmi les approches philosophiques de l'oeuvre inaugurées une génération auparavant par Ortéga y Gasset. Il signale en passant que l'impact de Foucault a été surtout méthodologique et qu'il a été facilité par l'influence des théories linguistiques et du structuralisme. Pour toutes ces raisons, et parce que les travaux postérieurs de Damisch et de Stoichita apportent de nouveaux éléments au débat, il nous est apparu utile de revenir, encore, sur le terrain éminemment "ratissé" des *Ménines*. En comparant les stratégies et les visées des deux groupes que l'on pourrait désigner, en simplifiant à outrance pour les besoins de l'argumentation, comme le camp des "spécialistes" et le camp des "théoriciens", nous espérons dégager quelques repères pour nous orienter dans la mouvance actuelle des pratiques de l'histoire de l'art.

#### DES PERSONNAGES, UN DÉCOR, UN SCÉNARIO

Les grandes tendances interprétatives des *Ménines* que nous a livrées la tradition savante pourraient se résumer à quelques hypothèses générales correspondant grosso modo à des moments distincts de la fortune critique de l'oeuvre. Les commentaires les plus anciens envisagent en effet le tableau comme un simple portrait de groupe, conformément à sa désignation dans les inventaires royaux. Un premier docu-

ment de l'Alcázar de Madrid, daté du 20 septembre 1666, parle d'un "portrait de Madame l'Impératrice entourée de ses dames et d'une naine"<sup>20</sup>. Après 1734, un nouvel inventaire enregistre une "Famille de Monsieur le roi Philippe IV". Ce n'est qu'en 1843, alors que l'oeuvre s'inscrit au catalogue du Prado sous son nom actuel, que l'on commence à la traiter en scène de genre et à s'intéresser à son magistral réalisme visuel.

On demeure dans l'incertitude quant aux raisons qui ont pu motiver ce changement et attirer ainsi l'attention sur des figures ancillaires du tableau. Certains<sup>21</sup> l'attribuent à la description de Palomino alors que d'autres<sup>22</sup> y voient la trace possible, en plein XIXe siècle européen, d'un inconscient républicain naissant. La substitution n'en est pas moins efficace pour assurer le changement de catégorie, ce soi-disant portrait de groupe ne correspondant pas, ni dans le choix, ni dans la disposition des modèles, aux prototypes traditionnels du genre. Que cette hypothèse d'une scène croquée sur le vif, dont on rencontre le meilleur exemple dans les travaux de Justi<sup>23</sup>, ait trouvé sa formulation au moment où l'impressionnisme et le développement de la photographie mettent à l'ordre du jour l'instantané de la vision, n'a pas de quoi surprendre. Elle correspond d'ailleurs à la performance de l'artiste dans le rendu d'une scène exposée à la lumière, à l'apparente informalité des poses, au caractère d'action suspendue caractérisant la composition dans son ensemble et à l'exceptionnelle sollicitation que paraît exercer sur les personnages en représentation une instance située hors cadre, au devant de l'image. L'effet de réel se trouve renforcé par les prouesses de la perspective et le choix du format: les figures grandeur nature du tableau occupent un sol qui s'inscrit dans le prolongement du nôtre et demeurent étonnamment vivantes malgré leur mouvement arrêté. On ne s'étonnera pas, alors, que cette lecture "naturaliste" continue de recueillir ses adeptes: elle a par exemple motivé un auteur comme Moffitt<sup>24</sup> à imaginer qu'une sorte de machine à reproduire (littéralement un "photo-graphe" qu'il faudrait situer dans la famille du *velo* d'Alberti), a dû intervenir pour permettre une réalisation aussi brillante et aussi fidèle de la scène enregistrée.

C'est en se démarquant de cette approche jugée trop empirique que plusieurs exégètes, inspirés par Sánchez Cantón et de Tolnay, vont se concentrer sur la dimension symbolique ou allégorique des *Ménines*. Cette interprétation, en train de s'implanter au moment où paraît l'essai de Foucault, ira se confirmant par la suite, avec quelques variations, dans les travaux de Kubler, d'Emmens, de Brown, d'Orso, de Kahr et de Volk. Soutenant que l'interprétation de l'oeuvre, pour être adéquate, doit se formuler dans les termes de l'époque qui l'a produite, ces auteurs voient le

tableau de Vélasquez tantôt comme une vaste fable devant servir à l'éducation des princes, tantôt comme une campagne de promotion en faveur de la profession de peintre. Cette dernière lecture s'impose aujourd'hui comme la mieux argumentée. Dans un pays qui traite encore ses artistes en gens de métier, le fin lettré Vélasquez, que des contacts répétés avec l'Italie ont convaincu de la noblesse de sa pratique, réclame visuellement pour la peinture le statut d'art libéral. Ses motivations sont d'autant plus fortes qu'elles pourraient se combiner à des ambitions d'ordre personnel. Le courtisan Vélasquez aspire en effet à un ordre militaire d'élite que ne lui garantit pas automatiquement son lignage<sup>25</sup>. *Les Ménines* a donc pour fonction de le mettre en valeur, par l'ampleur des défis techniques, iconographiques et compositionnels qu'il s'est imposés. Transcendant la question des genres, ces interprétations s'appuient sur l'astuce d'une mise en scène qui permet à Vélasquez de réaliser, à l'aide du miroir du fond, de remarquables effets de coprésence: celle d'une princesse et de ses parents mais avant tout celle d'un peintre et de ses souverains. Pouvoir de la peinture et pouvoir politique vont ici de pair et s'exaltent mutuellement. Le tableau a tôt fait cependant de ne plus se suffire à lui-même dans l'établissement de ces rapports. En plus des documents écrits appuyant la démonstration (traités de peinture d'époque, règlements des guildes de Saint-Luc, généalogie de Vélasquez), les exégètes doivent convoquer toute une suite d'images orchestrant, sur le modèle des liens privilégiés unissant Apelle et Alexandre, la rencontre de l'artiste et du prince (scènes d'ateliers, galeries de tableaux, allégories de la peinture) dans un pacte de célébration réciproque.

Qu'elle s'oriente dans le sens du portrait, de la scène de genre ou de la représentation allégorique, la lecture savante des *Ménines* repose sur une triple opération d'identification qui touche les personnages, le décor et le scénario convoqués par l'oeuvre. L'identité des protagonistes, nous l'avons vu, n'a jamais fait problème, puisque nous la devons à Palomino, un témoin fiable de la première heure. La liste s'en trouve ainsi maintes fois reprise par les spécialistes de Vélasquez, qui la placent habituellement en début de commentaire, comme la référence obligée et le fondement même de la démarche d'interprétation. Les noms propres, dans cette série, s'avèrent d'entrée de jeu liés à des statuts officiels et à des fonctions bien réglées dont on va retrouver la description dans les protocoles de cour: une jeune Infante, Margarita Maria de Austria; des demoiselles d'honneur de la reine, les ménines María Augustina Sarmiento et Isabel de Velasco; des nains de la suite royale, Mari Bárbola et Nicolasio Pertusato; une duègne, chargée du service des dames d'honneur, Marcela de Ulboa; un personnage non

identifié (le seul) que l'on désigne comme un *guardadamas* ou escorte des dames; un peintre de cour qui est aussi un *apostador*, sorte de chambellan du roi, Don Diego Velásquez; des souverains, Philippe IV et son épouse, Maria Ana; un deuxième *apostador*, celui-ci rattaché au service de la reine et qui porte le même nom que l'autre sans que l'on ait pu définitivement établir un lien de parenté, José de Nieto Velásquez. À cet éventail de noms propres et de titres, tous renvoyant à l'entourage du palais, correspond une panoplie d'attributs (la croix de l'ordre de Santiago et le trousseau de clés portés par le peintre) et d'attitudes (les gestes de déférence des suivantes et l'irrévérence du bouffon taquinant le chien) assumant une dimension didactique ou apologetique qui renforce le *conceito* de l'oeuvre.

Il en va de même pour l'identification du décor où s'inscrivent les figures. Cette vaste salle, tapissée de peintures mais dépouillée de ses meubles et de ses candélabres, a pu paraître à certains comme une sorte de lieu imaginaire propice au déploiement de l'allégorie et à la performance perspectiviste. Pour la majorité, cependant, il s'agit bien d'un lieu réel, une grande pièce récemment réaménagée dans ce que l'on désignait comme les quartiers du prince<sup>26</sup>, une sorte de galerie située juste au-dessous de la salle des miroirs et de la salle octogonale des appartements royaux (avec lesquels elle communique par des escaliers), et probablement affectée au service des peintres de la cour, non loin des ateliers proprement dits. À ces murs lambrissés de tableaux (en majorité des copies de Rubens réalisées par Juan Bautista del Maso, gendre de Velásquez), l'enquête savante a tenté d'arracher son programme iconographique. Certains ensembles, notamment les deux tableaux qui ornent le mur du fond et qui représentent *Pallas et Arachné* faisant pendant au *Jugement de Midas*, viendraient appuyer la thématique des *Ménines*: quelques uns y voient un plaidoyer pour la noblesse des arts, d'autres une mise en garde contre la vanité humaine. Le commentaire, ici, s'éloigne encore du tableau pour s'enfoncer dans les inventaires et dans les vieux plans de l'Alcázar.

Envisagée dans ses aspects réalistes ou dans sa dimension symbolique, l'oeuvre ne prend toutefois son véritable sens, chez l'ensemble des auteurs de la tradition savante, que par la reconstitution du récit qui la fonde. Ce récit correspondrait au scénario d'une saynète (Alpers y fait allusion, empruntant le terme de *playlet* à Brown), l'équivalent de l'*istoria* à laquelle le théoricien Alberti accordait tant d'importance et à laquelle s'intéresse aujourd'hui l'iconographie<sup>27</sup>. Que la version définitive de ce scénario n'arrive pas facilement à se fixer, dans l'organisation des *Ménines*, à cause de l'immense toile retournée refusant de livrer son secret, que les acteurs semblent avoir perdu leur concentra-

tion, comme s'ils venaient d'oublier leur réplique en prenant subitement conscience d'être observés, aucune de ces difficultés n'a empêché les commentateurs de chercher l'histoire dans le tableau. Cette histoire aurait pour particularité de distribuer les rôles jusque sur l'avant-scène où nous avons le sentiment de nous trouver, avec les personnages réfléchis au miroir, dans cette portion de salle dont Moffitt a calculé exactement le nombre de baies manquantes, ou même jusque dans la pièce de la Torre Dorada qui lui sert d'antichambre. "Le peintre était en train d'exécuter un portrait des souverains lorsque l'Infante vint à l'atelier accompagnée de sa suite. Le roi et la reine, qui s'ennuyaient durant les séances de pose, trouvèrent le tableau si charmant qu'ils demandèrent à l'artiste de le fixer." / "Le peintre travaillait à un portrait de l'Infante et lui avait accordé un instant de repos, lorsque ses parents firent irruption dans la salle" / "Le peintre peignait...quelque chose, *Les Ménines*, peut-être?" Le scénario va se modifiant suivant le centre compositionnel (miroir, Infante, peintre) que retient l'analyste ou suivant les trompeuses séductions de la perspective: on voudrait le point de fuite au miroir ou sur la tête de la princesse, il se trouve plutôt à droite, dans la porte entrouverte où se découpe le bras d'un personnage secondaire, José de Nieto. L'interprète, ici, ne disposera jamais du texte fondateur, en l'occurrence un témoignage sur l'intentionnalité de l'artiste, permettant de fixer le récit du tableau.

En instituant cette béance, en créant ce facteur d'indécidabilité, l'image conçue par Velásquez atteint la discipline de l'histoire de l'art dans ses principes mêmes et dans ses procédés. (Il est tout à fait symptomatique, par exemple, que le miroir du fond soit le seul objet de la salle représentée n'apparaissant pas aux inventaires.) Loin de se laisser abattre, cependant, elle n'en est que plus motivée dans sa quête de l'interprétation définitive. Elle aura beau concéder, du bout des lèvres, que les lectures, comme les oeuvres, portent la marque de leur époque<sup>28</sup> et que le commentaire est sans cesse à reprendre au fil des générations<sup>29</sup>, on sent qu'il s'agit là plutôt de précautions rhétoriques destinées ultimement à légitimer l'apport de ceux qui les font. L'horizon de la recherche demeure cette signification englobante qui tiendra compte, sans restes, de tous les éléments du tableau. Le procès de vérité pourra toujours se dérouler, en attendant, sur quelque terrain sûr, comme cette démonstration entreprise par Moffitt "*In order to lay to rest the problem of the location of the setting of Velazquez's Las Meninas, in addition to working up a definitive and precisely measured reconstruction of the painter's field of vision...*"<sup>30</sup> Le langage de la science, dans sa transparence et son objectivité fantasmées, constitue aussi une sorte de terrain sûr pour l'exégète du tableau. Ainsi, la description de l'oeuvre n'aurait

jamais fait problème, depuis l'exercice de Palomino jusqu'aux élaborations de Brown. Elle fonctionne après tout dans l'évidence visuelle et ne doit pas compter, pour s'établir, sur le document absent. Si l'interprétation qui s'enclenche à partir d'elle se trouve en proie à des tâtonnements, c'est que la preuve se dérobe au grand désespoir du savant<sup>31</sup>.

## AU COEUR DU DISPOSITIF

C'est en empruntant de tout autres voies que va s'orienter le philosophe Michel Foucault dans son essai intitulé "Les suivantes". Ignorant d'emblée l'anecdote et ses significations, il va élaborer une bonne partie de son argumentation sans même avoir recours aux noms propres. Ils finissent par apparaître, dans une sorte d'aparté, à l'articulation des deux grandes divisions du texte, avec une mise en garde contre leur apparente simplicité. Ce que Foucault décrit longuement doit s'énoncer dans des termes génériques: "le peintre", "les personnages", "les modèles", "les spectateurs", puisque le discours vise l'exploration du rapport qui réunit ces instances dans le contrat de la représentation. Voilà le mot lancé et, avec le mot, le concept. La représentation nous introduit dans le régime épistémique propre au XVII<sup>e</sup> siècle qui s'inscrit sous le règne de la pure visibilité, une visibilité dont le tableau de Vélasquez orchestre triplement le triomphe. La performance s'effectue d'abord au niveau technique, le tableau se résumant à une spectaculaire apparition de figures baignées dans la lumière, puis au niveau thématique, à cause de la démultiplication des motifs (peintures, fenêtres, miroirs) faisant référence au domaine du voir. C'est cependant un niveau plus profond de l'organisation de l'image qui intéresse surtout le philosophe en tant que lieu où s'établit, dans ses principes mêmes, la représentation définissant le mode de visibilité de l'époque classique. À ce niveau, Foucault peut demander au tableau non pas ce qu'il représente, mais comment il se constitue en modèle de la représentation. L'interrogation se formule à partir de la situation de réciprocité instaurée par *Les Ménines* et de l'interchangeabilité virtuelle, dans cette zone non représentée mais d'autant plus puissante (puisqu'elle possède le pouvoir de méduser les figures en représentation), de toutes les parties impliquées dans le contrat: l'agent qui peint, l'agent qui pose, l'agent qui regarde. Les ambiguïtés et les paradoxes du tableau ne sont donc pas ici des obstacles à éliminer ou des énigmes à résoudre: ils participent au contraire à la définition même de la "re-présentation" qui ne peut s'accomplir, justement, qu'au prix d'un effacement de la présence: "...peut être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est l'essence manifeste, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit".<sup>32</sup>

Ce que propose le texte du philosophe à l'histoire de l'art équivaut donc à un changement de visée et à un changement de méthode. On y remarque d'abord le passage d'une science des contenus à une réflexion sur la structure qui rendrait l'oeuvre autonome (le tableau articule son propre système de significations en dehors de tout texte fondateur, y compris le "texte du monde") et autoréférentielle (le tableau se propose comme une représentation de la représentation). Que cette réflexion ait été produite au coeur des années soixante, alors que triomphaient les formalismes de tout acabit, n'a pas de quoi surprendre. Mais elle indique bien davantage que les traces d'une sensibilité d'époque. Même si elle peut nous apparaître comme une simple reprise, sur un mode plus abstrait, de l'interprétation la mieux acceptée du tableau (l'oeuvre de Vélasquez ne se propose-t-elle pas, historiquement, en tant qu'éloge de la peinture par la peinture?), elle opère à un tout autre registre de l'image que ne le fait l'enquête iconographique, en se concentrant sur ce que l'on pourrait appeler le dispositif de l'oeuvre (Foucault se garde bien, encore une fois, d'en fixer le nom propre), c'est-à-dire sur l'ensemble des instances permettant à la représentation de se constituer. Le terme dispositif, dont les connotations mécanistes nous rappelle qu'il a été en vogue chez les théoriciens de la photographie et du cinéma, a été acclimaté au discours de l'esthétique par un autre philosophe, Jean-François Lyotard<sup>33</sup>, quelques années après l'essai de Foucault. Fortement inspiré de concepts psychanalytiques, le dispositif lyotardien offre cette particularité de définir la représentation comme un processus plutôt que comme un système figé. Il désigne de l'énergie en perpétuelle reconversion, ce qui expliquerait peut-être cette fascination de Foucault pour tous les flux, sillons, lignes sagittales et pointillés circulant, au gré des regards, de part et d'autre de l'écran de projection de l'image.

Le fait que le dispositif corresponde fondamentalement, le terme le laisse entendre, à un système positionnel nous porte à interroger son rapport avec la composition qui intéresse au premier chef l'analyse savante. La composition se révèle d'emblée enfermée dans des paramètres beaucoup plus étroits que ceux régissant le dispositif et semble orientée vers des finalités différentes. Originant dans la vieille *dispositio* de la rhétorique classique (où elle a désigné tour à tour la préparation mentale des parties du discours et la place des mots dans la phrase), la composition concerne en effet la distribution des figures en regard de leur variété décorative et de leur contribution à l'intelligibilité et à l'efficacité du récit. Dans la pratique traditionnelle de l'histoire de l'art, la composition a donc gardé ce statut auxiliaire par rapport au sujet de la représentation. Elle a par conséquent tendance à exclure le spectateur comme partie pre-

nante du système (un fait d'autant plus curieux qu'un de ses premiers théoriciens et apologistes, Alberti, encourageait la présence d'admoniteurs pour guider le passage fictif du spectateur dans l'espace de l'image<sup>34</sup>). Alors que Foucault s'intéresse à cette fonction en tant que fonction ("le regard du peintre adressé hors du tableau vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs; en ce lieu précis mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse"<sup>35</sup>), l'approche savante se presse plutôt d'identifier des individus. Ces personnages, nous l'avons vu, s'avèrent indispensables au scénario et nous ramènent inévitablement à la figure du roi et de la reine (Brown parle d'une "*royal epiphany*" que Moffitt place au "*royal spot*"<sup>36</sup>). Le récit paraît alors exercer une sorte de pression réductrice sur la fonction, comme en témoigne l'escamotage ultime, chez certains interprètes, d'une des figures des souverains. Pour Vahlne, par exemple, cette scène-là concernerait essentiellement la reine puisque, à l'exception du peintre, elle met en représentation le personnel de sa suite<sup>37</sup>. Le scénario des *Ménines* impliquerait donc une mère commandant le portrait informel de son enfant. Insistant pour sa part sur la destination du tableau (l'oeuvre fut accrochée jusqu'en 1666 dans la *pieza del despacho de verano*, c'est-à-dire dans le bureau d'été de Philippe IV), Brown produit le scénario du roi: le tableau constitue "*a court play attended by many but intended for the king.*"<sup>38</sup> Si le souverain se trouve devant le tableau, c'est d'abord lui-même qu'il voit au miroir; s'il s'absente, *Les Ménines* peuvent redevenir un portrait de l'Infante avec une astucieuse référence à ses parents. Le spectateur, ici, est définitivement de trop. Brown commence par le refouler hors l'illusion et finit par lui imputer la perte d'efficacité du tableau: exposée au musée, aux regards de tous, l'oeuvre de Vélasquez aurait perdu aujourd'hui une grande partie de son impact initial.

Un dernier exemple, choisi parmi les figures iconographiquement secondaires, va nous permettre de bien saisir cette différence entre la fonction relevant de l'*istoria* et la fonction liée au dispositif. Dans l'embrasement de la porte ouverte, où se situe le point de fuite du tableau, se tient un personnage identifié comme José de Nieto, *apostador de la reina*, qui joue dans l'interprétation savante des rôles multiples: confirmer le scénario de l'épiphanie royale et aménager le passage des souverains dans l'espace de représentation (l'*apostador* est le dépositaire des clés et l'ouvreur de portes du palais; il se tient ici dans un escalier menant de toute évidence aux appartements royaux); assurer un surcroît de résonance à la symbolique de tableau (en tant que grand tapissier, il a partie prenante au débat qui oppose l'artisanat aux arts libéraux); produire un supplément d'éclairage pour que l'artiste y voie plus clair en travaillant

(par un juste retour de faveurs, la représentation de Nieto permet à Vélasquez de déployer à son profit quelques brillants effets de contre-jour). Dans le texte de Foucault, le personnage appartient moins au protocole de la cour espagnole qu'à celui de l'image dont il constitue l'un des éléments-clé: il en est à la fois la frontière (fonction topologique: puisqu'il vient d'un espace étranger à la scène qu'il clôt en se tournant vers nous); le témoin (fonction juridique: puisqu'il enregistre tout sans être lui-même vu et qu'il a seul accès à la preuve du tableau retourné); la figure incarnée, enfin (fonction rhétorique: puisque l'oscillation de son corps répète métaphoriquement "le mouvement instantané des images qui traversent la pièce, pénètrent le miroir, s'y réfléchissent et en rejaillissent comme des espèces visibles, nouvelles et identiques"<sup>39</sup>).

En effectuant ce type de déplacements, le philosophe n'a pas simplement ajouté sa propre variante à la fortune critique des *Ménines*. Il vient de transformer une entreprise d'herméneutique en une démarche d'épistémologie. Ce changement de visée affecte non seulement la conduite intellectuelle proprement dite mais il problématise aussi les procédés de l'écriture et son rapport à l'objet. Le langage possédant son propre régime de représentation, il ne peut que trahir ce qui s'origine dans le domaine du perçu. Voilà, entre autres, pourquoi Foucault se méfie des noms propres réducteurs si importants pour quiconque fonde l'interprétation sur une opération de *casting*:

Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau. Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. [...] on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit...<sup>40</sup>

La pratique savante de l'histoire de l'art ne s'inquiète pas plus, nous l'avons suggéré, de l'opacité du langage que de l'opacité fondamentale des images qu'elle se donne pour tâche de clarifier. C'est pourquoi elle s'est établie contre ces approches littéraires qui, dans certaines traditions comme la tradition française, ont parfois tendance à ramener l'opération de lecture à la production d'effets textuels mimant les effets visuels du tableau. On retrouve aujourd'hui des traces de ce beau langage, en français justement, dans le registre encore le plus capable de l'accueillir: celui des descriptions stylistiques, stylistiquement brillantes, sur le statut desquelles nous reviendrons à la fin de cet article. Mentionnons simplement ici, à titre d'exemple, le plaisir évident que prend Jacques Lassaing, dans sa monographie sur *Les Ménines*, à émuler le "superbe illusionnisme" du tableau en détaillant ses performances techniques<sup>41</sup>. Foucault,



de toute évidence, ne fait pas confiance au vocabulaire précieux et à la rhétorique ampoulée: "...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 syntaxe."<sup>42</sup> C'est donc encore par l'écriture, mais en opérant davantage au niveau de la phrase, dans la pratique de la proposition serrée, marquée de reprises et de retournements (ce qu'il désigne lui-même comme du langage "gris" et "anonyme"), que le philosophe s'occupe à penser "avec" *Les Ménines*: ainsi, à propos de cette instance paradoxale où s'origine la représentation: "Ce sujet même - qui est le même - a été éliidé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation."<sup>43</sup>

#### DANS LA SUITE DES "SUIVANTES"

L'histoire de l'art dira peut-être que les élucubrations de la philosophie ne la concernent pas et qu'elle n'y entend rien. Certains écrits produits dans le sillage de l'essai de Foucault, par des logiciens du langage et des pragmaticiens notamment, paraîtront lui donner raison. Ainsi en est-il de l'exercice d'"algèbre" auquel se livre Boudon en s'inspirant du texte "Les suivantes". La représentation au sens foucauldien se ramenant à un système de fonctions interchangeable trouve ici son équivalent dans une série d'équations abstraites. L'énigme maintes fois confrontée par les spécialistes de l'oeuvre: "Mais que peint Vélazquez dans les Ménines, le couple royal (dans le miroir) ou ce tableau qui s'appelle Les Ménines?" se voit alors traduite, sous la plume du sémioticien, en: "X X, Y ... [ [X', Y' [Y?]] X' ] Y"<sup>44</sup>. L'historien d'art ne trouve son compte, dans cette transposition au second degré (la formule/ d'un texte/ d'un tableau), qu'en ce qu'il se voit ramené à la structure de l'oeuvre comme première instance signifiante et à l'exigence d'assumer sa complexité au niveau de son propre discours. C'est aussi le but poursuivi par Searle qui explore le type d'énonciation paradoxale informant *Les Ménines*. Selon l'auteur, qui n'ignore pas complètement l'interprétation traditionnelle de l'oeuvre, la position de Foucault mérite d'être reprise et corrigée, les réflexions au miroir empêchant la représentation classique de fonctionner normalement (parce que le point de vue où le spectateur devrait remplacer le peintre se trouve livré à des tiers). Le tableau finit alors par se replier sur lui-même en une sorte de mouvement tautologique:

*What then is the picture of? Not just of a scene but of how the scene looked or could have looked to the royal couple. But what scene? Well, the scene that includes Velazquez*

*painting a picture of the scene. And what scene is he painting? Well, the scene that includes Velazquez...*<sup>45</sup>

Ces petits jeux de langage sont loin d'attirer le seul philosophe. On comprend que Bal, avec sa compétence de narratologue, s'y intéresse de près. Confronter une oeuvre autoréflexive comme *Les Ménines* risque selon elle d'entraîner le texte critique dans les purs effets de miroir ou dans la complaisance narcissique: le discours se trouve alors médisé par la tautologie (la représentation à propos de la représentation) et le sujet de l'énonciation laissé pour compte (l'autoréflexivité s'y réfère pourtant, en tant que concept général et à titre de structure spécifique opérant dans le tableau de Vélazquez). Bal croit que Foucault, Searle et Cohen n'échappent pas à cette mise à distance piégée. Il en irait autrement de Steinberg pour lequel le tableau exalterait le rôle fondamental de la vision dans l'exploration du monde sans négliger la question fondamentale de l'identité. Parce que *Les Ménines* se présente d'abord et avant tout comme une rencontre, une sollicitation entre deux parties,

*...the work of art becomes the alternate pole in a situation of reciprocal self-recognition. If the picture were speaking instead of flashing, it would be saying: I see you seeing me- I in you myself seen- see you seeing yourself being seen- and so on beyond the reaches of grammar.*<sup>46</sup>

Les exemples retenus nous permettent déjà d'entrevoir une des sources de différend entre la tradition foucauldienne et la tradition savante des *Ménines*. En tentant d'élucider le contenu de la représentation, cette dernière est portée à instrumentaliser l'oeuvre en la traitant comme la trace documentaire d'une situation ou d'un événement du passé (seule sa "beauté", c'est-à-dire sa valeur superlative en tant que réalisation de peinture, aurait le pouvoir de franchir sans s'altérer la distance historique). En la considérant au contraire selon son pur statut de dispositif, visuel et propositionnel, la réflexion issue de Foucault laisse aux *Ménines* toute son actualité et sa portée théorique: le tableau aide aujourd'hui à penser la représentation classique dans sa dimension structurale et idéologique; tout comme il aide à poser la question du sujet. Il n'est pas innocent que l'oeuvre s'organise autour d'un miroir problématique, motif lacanien par excellence, où vient s'effectuer la double opération de reconnaissance et de construction du "je". La psychanalyse rejoint ici la philosophie pour trouver dans *Les Ménines* de quoi nourrir la théorie contemporaine. La production artistique aussi, comme en témoignent les expériences vidéographiques effectuées par Juan Downey<sup>47</sup> à partir du tableau de Vélazquez, de l'essai de Foucault et du commentaire de Steinberg. Revivant, à quelques décennies

de distance, la fascination que l'oeuvre avait exercée sur Picasso, l'artiste en exploite à ses propres fins la richesse conceptuelle et la charge émotive: interroger la nature de l'art et celle du sujet désirant. Un petit épisode de la fortune critique des *Ménines* nous apprend que ces considérations psychanalytiques ne "sont pas d'époque" et qu'elles n'ont pas leur place dans l'interprétation du tableau. Un des spécialistes de Vélasquez, qui s'est aventuré sur cette pente hasardeuse, a reçu de sérieux avertissements. Opérant non pas à partir du dispositif de l'image mais se guidant, selon l'habitude de l'iconographe, sur les personnages en représentation, Milner Kahr (qui ramène l'astuce du miroir à une performance de composition baroque) s'intéresse plutôt aux dispositions psychiques du peintre. Coupable d'entretenir des ambitions artistiques et sociales, Vélasquez aurait inconsciemment choisi de se représenter devant des tableaux mettant en scène des humains orgueilleux punis par les dieux<sup>48</sup>. Signalant à l'auteur que le scénario des *Ménines* se déroule dans une "vraie" pièce du palais, Orso lui objecte que la psychanalyse "... at a remove of more than three centuries is risky..."<sup>49</sup> et qu'il existe des lectures bien plus convaincantes de l'oeuvre. Celle de Brown, par exemple, qui ne prise pas non plus l'hypothèse de Kahr: "*The post-Freudian view of the painting is anachronistic and inconsistent with a work of art that was so consciously planned.*"<sup>50</sup>

L'historien d'art pourra toujours soutenir qu'il n'entre ni dans ses attributions ni dans ses capacités d'utiliser un tableau comme opérateur analytique pour élaborer une théorie générale de la représentation, surtout quand elle est d'abord concernée par les dispositifs langagiers ou psychiques. Même lorsqu'il s'agit d'explorer un phénomène du passé comme la constitution de l'épistémè classique, l'objet du philosophe se distingue de ce qui intéresse au premier chef notre discipline: des représentations artistiques, c'est-à-dire dotées de caractéristiques et de traditions propres, situées dans l'histoire<sup>51</sup>. En ce sens il faut reconnaître que le texte de Foucault instrumentalise à son tour *Les Ménines* en l'emblématisant. Au lieu de considérer l'apport de la peinture en général -et de celle de Vélasquez en particulier- à l'élaboration du système du savoir, le philosophe s'en sert plutôt comme d'une sorte de frontispice à un livre dont il anticipe et illustre le propos sans y participer vraiment<sup>52</sup>. C'est pourquoi il nous semble que les retombées les plus intéressantes de la réflexion du philosophe se sont justement donné pour tâche de ramener, dans l'horizon foucauldien, les opérateurs spécifiques de la peinture. Cette activité de réappropriation, qui s'accompagne d'un retour de l'érudition et des compétences propres à l'histoire de l'art, diffère cependant des pratiques traditionnelles en ce qu'elle traite la représentation comme question et non comme sim-

ple cadre de référence à des contenus ponctuels, et en ce qu'elle accorde sa préférence au dispositif global de l'image plutôt qu'à sa simple constitution en récit.

Pour Steinberg, dont l'analyse annonce par certains aspects la problématique de Foucault, le tableau de Vélasquez est beaucoup plus que cette défense et illustration du métier de peintre si familière à l'idéologie du temps. Nous l'avons vu, c'est à une célébration de la vision et à une exploration du rôle qui lui est dévolu dans l'expérience cognitive que, selon l'auteur, *Les Ménines* devrait sa grande force théorique aussi bien qu'expressive<sup>53</sup>. Le tableau y arrive par une suite de stratégies dont Steinberg s'efforce de saisir le système, au lieu de se concentrer sur quelque motif privilégié comme beaucoup l'ont fait avant lui. La dispersion des centres d'intérêt (la toile comme objet physique, l'espace comme objet perspectif et la pièce comme objet d'expérience offrant chacun le sien), le dépouillement de la salle livrée à la seule scansion du regard, le regroupement des acteurs selon leur capacité plus ou moins grande d'embrasser des yeux la complexité de la scène (une série de quatre triades, la dernière comprenant les souverains et le spectateur), toute la structure de l'oeuvre fait des *Ménines* un tableau qui pense la représentation plutôt qu'il ne la sature d'un contenu anecdotique ou symbolique. Une attitude similaire anime l'étude de Stoichita qui explore la thématique de l'art au niveau du discours des *Ménines* plutôt qu'à celui de ses indices iconographiques particuliers. La mise en équation par encadrement des différentes modalités de l'image (les tableaux suspendus au mur trouvant leur pendant dans les fenêtres, le miroir et la porte du fond), la présentation de ses états-limite de part et d'autre de l'espace scénique (depuis l'immense support matériel retourné jusqu'à l'apparition lumineuse et évanescence réfléchie au miroir), tous ces éléments se combinent à un scénario de production à la première personne pour faire de l'oeuvre une magistrale peinture à propos de la peinture<sup>54</sup>. Alpers aborde sous un angle différent la question de la représentation formulée dans *Les Ménines*. Modifiant à son tour l'hypothèse de Foucault, elle suggère que la réciprocité s'établissant entre le monde et le spectateur n'est pas le fruit d'une absence, celle du sujet conscient, mais qu'elle résulte de l'ambition du peintre de confronter deux modes incompatibles de la représentation et de la visibilité: le premier, familier à l'Italie de la Renaissance, déploierait le monde sous le contrôle d'un regard souverain; le second, en usage dans les pays du nord, accueillerait le monde tel qu'il est absorbant le regardeur dans le spectacle<sup>55</sup>.

## LA PERSPECTIVE EN QUESTION

Au-delà de ces variantes interprétatives, qui semblent déjà ouvrir à la problématique de la représentation autant d'avenues que n'en avait tracées l'exégèse traditionnelle des *Ménines*, il est un terrain sur lequel se rencontrent, pour s'y démarquer, une grande majorité des commentateurs savants et théoriciens traitant du tableau: c'est celui de la perspective. La mise à jour des documents justifie cet intérêt général, Vélasquez s'étant révélé un familier des traités de peinture en circulation depuis Alberti et Barbaro jusqu'à Palomino<sup>56</sup> et une compétence en réaménagements architecturaux<sup>57</sup>. Mais il faut surtout l'attribuer aux suggestions de l'oeuvre elle-même, puisque jamais avant *Les Ménines* l'artiste ne s'était imposé de tels défis dans l'élaboration de la profondeur: les effets de récession accentuée que souligne le prolongement virtuel de la scène du côté du spectateur, l'enfilade des pièces marquée par des contrastes lumineux d'une grande subtilité, le dégagement exceptionnel de l'espace au-dessus des têtes qui permet aux éléments architecturaux d'offrir un contrepoint géométrique à la chaîne rythmique des personnages, tous ces aspects nous incitent à porter attention au cube scénique où vient s'inscrire la représentation. Cependant, c'est moins la virtuosité technique de la performance qui retient l'attention que la complexité voulue d'un système au coeur duquel s'est insinué un facteur d'indécidabilité. Foucault et Searle s'y sont laissés prendre après bien d'autres ayant confondu le point de projection corrélatif au miroir du fond et le point de vue perspectif correspondant au point de fuite du tableau.

Plusieurs options se présentent alors à la lecture, entre lesquelles l'expertise mathématique elle-même n'est pas complètement arrivée à trancher<sup>58</sup>. On sait que le spectateur du dispositif perspectif se voit déporté à droite de l'image (quelle que soit, d'ailleurs, la position choisie par les spectateurs réels devant *Les Ménines*), les orthogonales trouvant leur point de rencontre dans l'embrasure où se tient Nieto. Les analyses les plus poussées le placent non seulement hors scène mais aussi hors salle, la *pieza principal* s'offrant à lui à travers une autre ouverture qui correspond aux limites physiques du tableau. La position des souverains auxquels s'adressent vraisemblablement les regards est quant à elle moins certaine, puisque l'on débat encore pour savoir si le reflet au miroir se réfère à leur personne où à leur effigie peinte sur le grand tableau retourné<sup>59</sup>. Ils sont donc quelque part, à gauche du rayon centrique, dans la pièce où se tient la rencontre; à moins qu'ils ne se trouvent à côté du spectateur, faisant antichambre à la porte des *Ménines*. Quant au peintre, il faut l'imaginer simultanément "dans" et "devant" le tableau. Le traitement accordé à ces problè-

mes départage cependant, une fois encore, les textes inspirés de Foucault des études thématiques plus conventionnelles. Pour ces dernières, dans l'optique desquelles nous avons vu que la fonction de spectateur demeurait un élément négligeable, il importe d'abord que ces facteurs d'incertitude ne nuisent pas au récit. On choisira l'un ou l'autre scénario en ignorant les variables et en laissant l'histoire des styles faire le reste, l'écart entre les effets visuels du tableau et sa construction en perspective correspondant tout à fait aux libertés qu'affectionne l'illusionnisme baroque<sup>60</sup>. Pour la théorie, au contraire, ce flottement est capital car il permet de débattre du caractère paradoxal ou non paradoxal de toute représentation<sup>61</sup> et d'insister sur le pouvoir rhétorique du dispositif de l'image<sup>62</sup>.

C'est cependant dans l'étude de Damisch que la question de la perspective acquiert toute sa dimension théorique et qu'elle devient le lieu privilégié de l'autoréférence picturale, c'est-à-dire le moyen par lequel la peinture réfléchit sa propre spécificité, en retournant à ses conditions historiques d'émergence et à son mode d'inscription du sujet/spectateur. L'épistémè classique se nourrit de ce moment inaugural où, à l'aube de la Renaissance, la représentation s'est d'abord faite peinture avant d'être relayée par la philosophie. La figure de Nieto, dressée dans l'embrasure derrière les ménines, prend ici une importance que n'aurait pas reniée Foucault. Cet *alter ego* de l'artiste dont il partage le nom et dont le bras replié (dans un geste de peintre devenu un acte de dévoilement) accueille le point de fuite, cette source d'un regard qui inverse la trajectoire du rayon centrique (sa position répondant à celle du spectateur) pour venir rebondir en avant de l'image, s'inscrit en rappel d'un dispositif fondateur opérant lui aussi "porte à porte" et ne trouvant sa pleine efficacité que dans une vérification à rebours. Il s'agit de l'expérience de Brunelleschi, déployée entre le portail d'une cathédrale et celui d'un baptistère et soumise au jugement d'un oeil embusqué derrière le tableau<sup>63</sup>. Que cette lecture contraste avec l'approche iconographique, on en veut pour ultime preuve le commentaire d'André Chastel qui ramène la "figure dans l'encadrement de la porte"<sup>64</sup> à un autre genre de tradition: celle d'un motif d'origine religieuse, traversant la peinture italienne et la peinture flamande où il combine les effets compositionnels aux effets expressifs (effets épiphaniques, touchant au merveilleux; effets intimistes, suggérant une domesticité calme). Chez Vélasquez, qui semble opérer une sorte de synthèse personnelle des acquis antérieurs, le motif servirait surtout, si l'on en croit Chastel, à enrichir et à aménager le fond du tableau: somme toute un bien maigre résultat pour un imposant pedigree!

## AU SUJET DE QUELQUES "REFOULÉS"

Le dernier exercice de comparaison vient de le suggérer, c'est dans le traitement de la dimension historique que s'instaure une des grandes causes de différend entre les spécialistes de Vélasquez et les auteurs s'inscrivant dans la suite de Foucault. Pour les premiers, et l'on doit ici à Brown d'avoir confronté explicitement le problème<sup>65</sup>, les approches théoriques récentes, en dépit d'une originalité certaine, auraient le tort de se positionner trop facilement hors contexte en ignorant l'essentiel: ce qu'une oeuvre devait signifier pour son auteur et pour ses destinataires immédiats. Brown laisse entendre que le système de Foucault pêcherait par une sorte d'anachronisme délibéré en adressant à un objet du passé des interrogations issues du présent<sup>66</sup>. Après l'examen fastidieux que nous venons de nous imposer, nous nous sentons en droit de rectifier ce préjugé. L'analyse foucauldienne des *Ménines* et l'ensemble des études y compris les plus formalistes produites sur sa lancée, conservent comme horizon la question de la représentation classique, c'est-à-dire qu'elles visent un phénomène historiquement daté<sup>67</sup>. Datés, aussi, la mise au point du système perspectif qui permet à la peinture d'être partie prenante d'une problématique de la représentation et les retours critiques périodiquement effectués par les tableaux au dispositif d'origine<sup>68</sup>. Que ces travaux lui reconnaissent en plus une valeur opératoire dans la réflexion actuelle (il s'agirait alors davantage d'une "projection" que d'une "rétro-action", contrairement à l'opinion émise par Brown) ne fait que rajouter à l'intérêt de l'objet et du débat. L'importance accordée au dispositif de l'image nous apprend encore que la tradition foucauldienne préfère une histoire des structures à une histoire des contenus. Cette orientation, qui permet d'accorder à tout changement formel d'importance le statut d'un véritable événement, a pour résultat de traiter l'oeuvre comme un agent historique à part entière plutôt que comme un simple témoignage des préoccupations d'une époque. Ici, c'est moins à Foucault lui-même qu'il faut nous en référer (à cause de l'usage un peu particulier qu'il fait des *Ménines*) qu'aux historiens d'art travaillant dans son sillage.

Bien que les deux dynamiques demeurent ultimement incompatibles dans leur visée (nous pourrions dire dans leur philosophie, si l'histoire de l'art traditionnelle n'était pas encline à oublier qu'elle fonctionne aussi, implicitement, à partir de positions philosophiques) et dans leurs moyens, des croisements commencent à s'effectuer qui ramènent l'érudition historique au coeur du questionnement théorique. La rencontre se produit, entre autres, chez Stoichita auquel Norman Bryson rend hommage pour cet effort méritoire<sup>69</sup>. Une problématique de l'autothématisation vient

en effet recouper, dans son étude du tableau espagnol, une connaissance élaborée des sources iconographiques et des écrits d'époque. Il demeure cependant un secteur fort actif des approches critiques de la représentation qui se retrouvent plutôt à l'état embryonnaire dans le dossier des *Ménines*. Il s'agit du traitement de la dimension idéologique concernée prioritairement par les rapports de pouvoir inscrits à même le dispositif de l'image et ramenant dans le texte de l'oeuvre les enjeux du contexte. Étant donné ce que l'interprétation savante nous a appris de l'intentionnalité du tableau, on peut imaginer le profit qu'il y aurait à tirer de futurs rapprochements entre les deux traditions. L'essai de Foucault ne souffre pas, pour sa part, d'innocence politique puisqu'il place bien un roi et une reine au commandement de l'astucieuse machination du tableau<sup>70</sup>. Depuis, cependant, les deux camps intéressés à l'exégèse des *Ménines* continuent largement d'explorer chacun pour soi un système dominé par des questions stratégiques (historiques pour les uns, rhétoriques pour les autres) qui gagneraient à se recouper. Qu'on songe, par exemple, à l'intérêt que présentent pour la question du dispositif les tâches officielles incombant au duo d'*aposentadores* (*Velásquez y Velásquez*), dont les principales responsabilités à la cour concernaient l'ordre de circulation des personnes, l'attribution des places et le contrôle des lieux!

Dans cet espace gouverné par l'étiquette, où un peintre et une héritière du trône, occupant l'appartement d'un dauphin mort, sont placés sous la surveillance des figures légitimes de l'autorité, l'échiquier de la représentation se sature de connotations politiques auxquelles n'est pas étrangère une politique des sexes. Bal, après Alpers, a déjà concentré son attention sur l'ambivalence de cette petite princesse, image fragile du pouvoir, dont le peintre et les monarques semblent se disputer la paternité. Ce sont des hommes d'autre part, des courtisans ambitieux, qui bénéficient d'une situation privilégiée dans l'espace scénique: les deux chambellans ont seuls accès visuellement à cette toile retournée qui maintient dans l'incertitude toute entreprise d'interprétation de l'oeuvre. Les agents de la représentation foucauldienne, quand ils s'énoncent dans leur pure dimension théorique, se déclinent eux aussi au masculin: confrontant les deux Velázquez, de ce côté de l'image situé hors l'illusion, le philosophe a installé son spectateur, "celui qui voit" et qui paie ce pouvoir de sa propre disparition<sup>71</sup>. L'histoire de l'art comme pratique se révèle elle-même, dans le dossier des *Ménines*, livrée à ces jeux de positionnement qui masquent à peine les rapports de force: qui a formé qui, qui rend hommage à qui ou dénonce qui, qui a vu tel détail ou tel document, qui a formulé tel argument le premier, etc... On y trouve aussi quelques manipulations

apparemment inconscientes où la question des genres en peinture rejoint celle du *gender* tout court. Lorsque Vahlne définit le tableau comme un scénario appartenant à la reine, *Les Ménines* ne devient pas autre chose qu'une scène charmante<sup>72</sup> exaltant les relations mère-enfant. Quant à la dimension symbolique lourde, elle ne peut qu'habiter le scénario du roi établi par Brown.

L'approche de Foucault produit un autre refoulé significatif, dans la mesure où ce refoulement se calque sur le fonctionnement même de la représentation telle que définie par le philosophe. Il s'agit du travail de la picturalité, que l'analyse traditionnelle de l'oeuvre trouvait le moyen d'assumer, par moments, entre deux échappées vers l'iconographie. Tour à tour marque d'une écriture individuelle arrivée à pleine maturité ou exemple magistral du style baroque, la touche colorée du peintre participe à la fois au réalisme du tableau (elle permet de disposer les corps dans la lumière) et à sa dimension symbolique (elle est la preuve tangible d'une virtuosité qui n'a plus rien de la cuisine artisanale). Mais la constitution de l'oeuvre en récit a tôt fait de détourner l'attention du faire, comme en témoigne ce peintre en représentation dans *Les Ménines*, qui évite l'effort physique et les manipulations salissantes. Il en va de même pour le philosophe en représentation dans *Les mots et les choses*: Foucault s'abstient en effet d'élaborer sur ce qu'il nomme, lorsque son regard accroche, en passant, la palette et le pinceau du peintre, les "instruments matériels de la représentation"<sup>73</sup>. La représentation exige, justement, pour qu'elle s'accomplisse dans le système du philosophe, le sacrifice ultime de cette présence-là. On doit à l'historien d'art Michez Thévoz<sup>74</sup> d'avoir relevé l'indifférence de Foucault et de toute une lignée de théoriciens venus après lui, face à la question du pictural. Derrière l'appareil conceptuel élidant les traces du procès de production, se profile une autre machination qui appartient bien, celle-là, à l'idéologie de notre époque: il s'agit du dispositif muséal et de ses mises en représentation de l'art. Au Prado, les spectateurs sont invités à contempler *Les Ménines* à travers un miroir qui en exalte le vérisme et les performances illusionnistes tout en redoublant d'une manière astucieuse la construction du tableau. Ces effets réfléchissants s'accommodent mal des surfaces brouillées où la représentation s'élabore et s'enlise, tout à la fois, dans la tessiture des marques du pinceau. Nous devrions pourtant nous méfier des miroirs: le tableau de Vélasquez nous a appris à quel point ils pouvaient être piégés!

\* Je remercie mes collègues Johanne Lamoureux et Luis de Moura Sobral; la première pour sa lecture attentive et ses judicieux conseils; le second pour son aide dans quelques traductions.

- 1 Anecdote rapportée par Steinberg lui-même dans "Velázquez *Las Meninas*", *October*, XIX (hiver 1981), 45.
- 2 M. Foucault, *Les mots et les choses* (Paris, 1966).
- 3 S. Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*", *Representations*, I/1 (fév. 1983), 31.
- 4 H. Damisch, *L'origine de la perspective* (Paris, 1987), 392.
- 5 Parmi les références les plus citées sur le tableau jusqu'à la parution du texte de Foucault, mentionnons: A. Palomino, *El museo pictórico y Escala óptica* (Madrid, 1947, éd. originale 1715-1724); C. Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888); F. J. Sánchez Cantón, *Las Meninas y sus personajes* (Barcelone, 1947); D. Angulo, *Velázquez, Come compuso sus principales cuadros* (Séville 1947); C. de Tolnay, "Velázquez' *Las Hilanderas* and *Las Meninas* (an interpretation)", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV (1949); R. Moya, "El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas* de Velázquez", *Arquitectura*, III (janv. 1961); J. A. Emmens, "Les Ménines de Vélasquez. Miroir des princes pour Philippe IV", *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XII (1961); G. Kubler, "Three Remarks on the *Meninas*", *The Art Bulletin*, XLVIII (1966).
- 6 Nous reviendrons plus loin sur la liste de ces identifications. Signalons qu'elles n'ont jamais été contestées puisque Palomino avait rencontré Juan de Alfaro, élève de Vélasquez, et qu'il avait pu connaître personnellement quelques-uns des protagonistes du tableau. Voir à son sujet M. Crawford Volk, "On Velázquez and the Liberal Arts", *The Art Bulletin*, LX (1978), 69.
- 7 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 24. L'ironie veut qu'une erreur ou une coquille ait défiguré la seule référence d'auteur fournie par le texte: on lit en effet Pacheco au lieu de Pacheco!
- 8 F. Pacheco, *Arte de la Pintura* (Madrid, 1956; édition originale, 1649).
- 9 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* (Princeton, 1978); J. Brown, "In Detail: Velázquez's *Las Meninas*", *Portfolio*, III/1 (fév.-mars 1980); J. Brown, *Velázquez: Painter and Courtier* (New Haven, 1986); M. M. Kahr, "Velázquez and *Las Meninas*", *Art Bulletin*, LVII/2 (juin 1975); M. M. Kahr, *Velázquez: the Art of Painting* (New York, 1976); S. N. Orso, *In the Presence of the 'Planet King': Studies in Art and Decoration at the Court of Philip IV of Spain* (PhD diss., Princeton, 1978); S. N. Orso, "A Lesson Learned: *Las Meninas* and the State Portraits of Juan Carreno de Miranda", *Record of the Art Museum, Princeton University*, XLI/2 (1982); M. Crawford Volk, "On Velázquez and the Liberal Arts" (voir note 6); B. Vahlne, "Velázquez' *Las Meninas*: Remarks on the Staging of a Royal Portrait", *Konsthistorisk Tidskrift*, LI/1 (1982); J. F. Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656: the Meaning of the *Mise en Scène* of *Las Meninas*", *Art History*, VI/3 (sept. 1983).
- 10 Le nom de Foucault apparaît en note, chez Vahlne, sans plus de commentaires, parmi une longue liste d'auteurs ayant proposé des interprétations "autres" du tableau; Brown (1986) est le seul à notre connaissance à s'arrêter brièvement, pour le dénoncer, au type de lecture amorcé par le philosophe; nous reviendrons à ce différend dans la suite du texte.

- 11 A. Sedgwick Wohl, "News from RILA", *The Getty Art History Information Program*, V (fév. 1987). Nous remercions Adele Ernstrom de nous avoir signalé cette publication qui recoupeait en beaucoup de points, tout en l'élargissant, la liste que nous avions originellement établie.
- 12 P. Boudon, "Logique spéculaire et iconicité. Les *Ménines* de Velázquez", *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI;VII/3 (print.; aut. 1979).
- 13 J. R. Searle, "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", *Critical Inquiry*, VII/2 (hiver 1980).
- 14 J. Snyder et T. Cohen, "Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost", *Critical Inquiry*, VII/2 (hiver 1980).
- 15 D. Crimp, "The End of Painting", *October*, XVI (print. 1981).
- 16 V. Stoichita, *L'instauration du tableau* (Paris, 1993).
- 17 M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition* (Cambridge, 1991).
- 18 Etant donné l'impact intellectuel des écrits de Foucault, il est possible que certaines études nous aient échappé. Nous avons délibérément laissé de côté les allusions plus brèves qui ne rajoutaient pas d'éléments essentiels à notre propos. L'ouvrage de David Carrier, *Principles of Art History Writing* (Pennsylvanie, 1991), offre un bon exemple du statut exemplaire atteint par la récente fortune critique des *Ménines*; qu'une réflexion méthodologique en histoire de l'art naisse aujourd'hui sous la plume d'un philosophe ne fait d'autre part que confirmer le mouvement amorcé par Foucault.
- 19 H. Damisch, *L'origine de la perspective*, 388.
- 20 Nous empruntons ces renseignements sur les inventaires à J. Lassigne (qui a pu les prendre chez J. S. Cantón), *Les Ménines, Musée du Prado* (Fribourg, 1973), 15.
- 21 J. Lassigne, *Les Ménines, Musée du Prado*, 15.
- 22 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 88.
- 23 On la rencontre aussi chez Beruete, *Velázquez* (Paris, 1898); R.A.M. Stevenson, *Velázquez* (Londres, 1899); É. Faure, *Vélasquez* (Paris 1903).
- 24 J. F. Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656: The Meaning of the *Mise en Scène* of *Las Meninas*", 287.
- 25 Cet ordre est celui des chevaliers de Santiago dont le peintre porte l'insigne au cou. La croix fut rajoutée par une main inconnue (Palomino assure que ce fut par le roi lui-même) après la mort du peintre dont la campagne s'était avérée fructueuse. Vélasquez devint en effet chevalier en 1659, soit trois ans après l'exécution des *Ménines*.
- 26 *La pieza principal del cuarto del Principe* servait d'abord à l'héritier du trône Baltasar Carlos; elle fut remodelée après sa mort avec la participation de Vélasquez.
- 27 "Grandissima opera del pittore sarà l'istoria", Alberti, *De pictura*, réimpression sous la direction de C. Grayson (Rome, 1975), 58.
- 28 M. Milner Kahr, "Velázquez and *Las Meninas*", 227.
- 29 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 80.
- 30 J. F. Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656...", 272.
- 31 "Once we leave the realm of description, the road to understanding becomes lost in a thicket of speculation. There is, in fact, no substantial agreement about what the figures are doing or why they have been brought together. The earliest references to the painting provide no clues.", J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 88.
- 32 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 31.
- 33 J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, 1973), 237-280. Pour des considérations plus générales sur la question du dispositif, on consultera avec profit J. Aumont, *L'image* (Paris, 1990).
- 34 "E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere...", Alberti, *De pictura*, 72.
- 35 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 20.
- 36 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 92; J. F. Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656...", 285.
- 37 B. Vahlne, "Velázquez' *Las Meninas*", 22.
- 38 J. Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*, 303.
- 39 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 36.
- 40 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 25.
- 41 J. Lassigne, *Les Ménines, Musée du Prado*, 28: "Examinons la tête de l'infante, dont la chevelure blonde n'a aucune épaisseur, mais la légèreté de l'air lui-même, transparente comme une poussière d'or..."
- 42 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 25.
- 43 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 31.
- 44 P. Boudon, "Logique spéculaire et iconicité: les *Ménines*", 51.
- 45 J. R. Searle, "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", 488.
- 46 L. Steinberg, "Velázquez' *Las Meninas*", 54.
- 47 A. Sargent Wooster, "An Armory of Mirrors. Juan Downey's 'Looking Glass'", *Afterimage*, XI/1-2 (été 1982), 24-27. Les oeuvres inspirées de Foucault ont pour titre *The Maids of Honour* et *The Looking Glass*.
- 48 M. Milner Kahr, "Velázquez and *Las Meninas*", 244.
- 49 S. Orso, *In the Presence of the Planet King: Studies in Art and Decoration at the Court of Philippe IV of Spain*, 229.
- 50 J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 104.
- 51 Ce qui apparaît dans cette phrase comme une suite d'évidences équivaut plutôt à une prise de position qui ne peut trouver ici, faute de place et de temps, sa nécessaire argumentation. Les pratiques actuelles de l'histoire de l'art ont plutôt tendance à réviser aujourd'hui les paramètres de cet énoncé.
- 52 Voir à ce propos les remarques très pertinentes d'Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, 402.
- 53 L. Steinberg, "Velázquez' *Las Meninas*", 52-54.
- 54 V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, 267-275.

- 55 S. Alpers, "Interpretation Without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas* ", 36-37.
- 56 J. F. Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656...", 289. Le traité de Daniele Barbaro, *Prattica della prospettiva*, était paru à Venise en 1569.
- 57 En collaboration avec l'architecte de la cour Juan Gómez de Mora. Voir Moffitt, "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656...", 276.
- 58 Après les travaux de Ramiro de Moya ("El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas* ") et de Bartolomé Mestre Fiel dont fait état José Gudiol (*Velázquez 1599-1660*, traduit de l'espagnol par Kenneth Lyons (Londres, 1973), 289), ceux de Terry Fox, un dessinateur collaborant avec Moffitt ("Velázquez in the Alcázar Palace...", 283) essaient de fixer le schéma perspectif de la scène. Cela n'empêche pas Brown de mettre en doute ce genre d'entreprise, surtout que le nettoyage du tableau aurait révélé un *pentimento* dans le mur de droite (*Velázquez, Painter and Courtier*, 259).
- 59 Alors que le schéma perspectif situe la surface de ce tableau dans la trajectoire de réflexion du miroir, une série d'arguments divers militent encore contre cette hypothèse: la non existence d'un portrait du couple royal de la main de Vélasquez, l'ampleur du format de la toile par rapport aux conventions du genre et sa distance par rapport au miroir.
- 60 C'est l'argument de J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, 97.
- 61 J. Snyder et T. Cohen ("Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost") soutiennent qu'il n'y a pas de proposition paradoxale dans le tableau à partir du moment où l'on ne confond pas le point de fuite et le point de projection au miroir.
- 62 Ce que fait Steinberg ("Velázquez' *Las Meninas*", 52) en arguant pour le double-jeu du miroir, qui refléterait les souverains en personne tout autant que leur effigie peinte.
- 63 Un petite ouverture conique, aménagée à l'envers de la *tavoletta*, permettrait d'observer la réflexion de l'image au miroir.
- 64 A. Chastel, "La figure dans l'encadrement de la porte chez Vélasquez", dans *Fables, formes, figures* (Paris, 1978), 154. L'auteur glisse sur le rôle de metteur en scène du personnage (145) sans plus élaborer, faute d'opérateurs théoriques pour le faire.
- 65 J. Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*, 303.
- 66 "The approach to the painting through the application of post-structuralist and critical theory is intrinsically interesting, especially where it shows how contemporary ideas about art can be applied to works created in earlier periods. But its value for understanding the picture within a historical framework is intentionally limited."
- 67 C'est ce que fait remarquer D. Crimp ("The End of Painting", 79), en opposant la lecture de Foucault aux critiques qui, comme Richard Hennessy ("What's All This About Photography?", *Artforum*, XXVII/9, mai 1979, 22-25), se servent des *Ménines* pour célébrer les valeurs éternelles de la peinture.
- 68 M. Bal, qui examine *Les Ménines* en regard d'un autoportrait de Rembrandt (*L'artiste dans son atelier*, 1629), fait pour sa part remarquer que si l'intertextualité, favorisée par la méthode foucauldienne et par ses horizons autoréflexifs, paraît faire l'économie d'un rapport au contexte, c'est parce qu'elle fonctionne exclusivement à partir d'un système de positions qui ne peut être qu'historiquement spécifique (*Reading Rembrandt*, 256-257).
- 69 "Il s'agit d'un vrai modèle concernant la capacité actuelle de l'histoire de l'art à concilier ses méthodes traditionnelles avec l'ouverture qui lui est offerte par les nouvelles approches théoriques.", N. Bryson, citation inscrite sur la page couverture du livre de Stoichita, *L'instauration du tableau*.
- 70 Alpers s'intéresse pour sa part aux figures irrévérencieuses (de la cour et du régime de la représentation) que constituent les nains et les bouffons, figures venant déranger l'ordonnement des effigies royales: "Interpretation without Representation...", 39-40.
- 71 Sur les problèmes que pose l'approche du philosophe aux considérations féministes de la question du pouvoir, on consultera avec profit: *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*, ed. C. Ramazanoglu, New York, 1993.
- 72 B. Vahlne, "Velázquez' *Las Meninas*", 22.
- 73 M. Foucault, *Les mots et les choses*, 27.
- 74 M. Thévoz, *L'académisme et ses fantasmes* (Paris, 1980), 123-127.