

La représentation

La représentation décrite comme « épistémè » du XVIIe siècle

Roselyne Dégremont

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

Bibliographie :

Michel Foucault : *Les mots et les choses*, chapitre 1 : Les suivantes (Les Ménines de Vélasquez) ; chapitre 3 : Représenter ; Don Quichotte, l'ordre, le signe ...

Louis Marin : *Détruire la peinture*, DP, Champs Flammarion, 1977.

Le portrait du roi, éd de minuit, 1981

La représentation, Hautes Etudes, Gallimard Seuil, 1994.

Politiques de la représentation, Collège international de philosophie, éd Kimé, 2005.

Pierre Guénancia : *le regard de la pensée*, philosophie de la représentation, PUF, 2009.

« Je me représente la chose par l'idée : tels sont les trois pôles de la notion de représentation dans son effectuation : **moi** comme *res cogitans* ou sujet de la représentation ; le procès de représentation, relation **spéculaire** avec la chose, **l'idée** dans laquelle la chose est présente à la pensée. » Louis Marin, DP, p. 28.

Voilà le dispositif minimal.

Evidemment, il est si général en un sens qu'on peut, avec les stoïciens, considérer qu'existent en nos esprits des « représentations » (fantasiai), que nous avons la faculté de juger, dont nous devons bien user ; dont certaines sont « compréhensives » (fantasia kataleptiké) et

permettent de connaître, de constituer des savoirs du monde. En un autre sens, on peut, avec Schopenhauer, admettre comme axiome philosophique que pour chaque sujet, le monde est sa représentation : il y a un je pense, donc un moi, qui a des idées, idées qui sont signes des choses ou sont ce que nous sentons des choses (dont l'essence est autre ; Schopenhauer la nomme la volonté). Alors, il est un peu délicat de considérer comme le fait Foucault que le mot « représentation » est ce qui caractérise l'épistémé du 17^e s. chez nous. En quoi cette notion serait-elle plus spécialement descriptive d'une configuration temporelle, délimitée du savoir, et même des pratiques de l'art, puisque Foucault appuie son analyse sur *Les Ménines* et *Don Quichotte*, descriptive d'une vision du monde singulière? Déjà, cela ne peut s'entendre que par différence entre cette épistémé-là et celles qui la précèdent et lui succèdent ; et puis, il y a peu de chances aussi pour que la notion de représentation puisse se trouver « bloquée » seulement dans le seul dispositif de l'âge classique : peut-être est-ce *une dominante* significative d'une certaine vision du monde, mais comment ne se trouverait-elle pas aussi pleinement de droit présente, par exemple, dans l'art de peindre « avant » l'âge classique, ou après lui ? Devons-nous faire l'hypothèse qu'alors ce serait plutôt *en mineur* ?

Il faut laisser ces questions ouvertes. Ouvrir le dossier.

I. Le paradigme de Foucault. L'âge classique et la représentation.

A. Pourquoi et comment Michel Foucault avait-il proposé de caractériser « l'épistémé » classique par le mot représentation ? Son paradigme est éclairé par l'analyse du tableau *Les ménines ou Les suivantes* de Vélasquez (1656) : « *Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique et la définition de l'espace qu'elle ouvre.* » Le peintre donc, nous le comprenons grâce à l'image dans le miroir du fond, est censé, lui, peindre le roi et la reine : dont nous n'avons justement pas le portrait ; alors que nous avons celui des personnages de la cour qui sont dans l'atelier, et qui leur font face. Ainsi les sujets mêmes (le roi, la reine), modèles du peintre, sont quasiment invisibles [ou devinés dans le reflet] ; or ils devraient faire face au tableau et le voir, comme nous, spectateurs devant cette toile : le roi et la reine verraient le peintre, ses toiles, la princesse, les nains, etc... ; et le peintre leur faisant face (de fait : ainsi qu'au spectateur du tableau) – Or il faut bien que le peintre ait été à la place que nous, spectateurs du tableau, maintenant occupons pour qu'il puisse peindre cet atelier, le miroir sur le mur du fond, la porte, la lumière, les personnages, etc... que nous voyons : donc qu'il soit aussi l'homme invisible qui pose ses pinceaux sur cette toile : alors qu'il présente de lui-même un auto-portrait.

Nous sommes donc avec cette toile sans cesse en train de pratiquer des inversions de sens, puisque nous voyons le peintre s'auto-portraiter en peintre des rois, en son atelier (mur, fenêtre...) avec ses visiteurs ; nous ne voyons pas vraiment ceux qu'il peint – les modèles sont présents, reflétés en petit dans le miroir qui fait face - là encore nous devons retourner notre regard vers nous-mêmes, comme si nous étions à la place occupée par le couple royal. Mais aussi mentalement, nous nous donnons la place du peintre en train de peindre le tout : c'est encore un retournement : le peintre représenté par le peintre doit l'être par lui comme s'il se voyait dans un grand miroir : mais alors il ne verrait pas de face la princesse et les suivantes. Il faut donc qu'il y ait dans la représentation mentale que nous nous faisons du dispositif une coupure entre les autres personnages et le peintre à côté d'eux. (Il y a deux peintres : l'occulté en face de la toile ; le représenté sur la toile à gauche)

B. Donc il y a là, c'est vrai, *une représentation de la représentation* : toute en jeux de miroirs, en invisibilité des sujets et visibilité des objets et des personnages de la cour. Et reflets. C'est comme dans le monde en ombres, reflets, images, de la première section de la ligne de la République. On se rappelle la métaphore que Platon avait proposée pour présenter le peintre comme l'homme au miroir : « *pourvu que, un miroir à la main, tu consentes à le promener*

dans toutes les directions, tu auras vite fait de produire un soleil, avec ce qu'il y a dans le ciel, vite de produire une terre, vite de te produire toi-même, ainsi que tout le reste... » (R 10, 596d-e) Vite, à l'instant même dans le miroir tendu, car ce qui est devant se trouve reflété : est-ce pour autant que tout est « produit » ? : encore faut-il que le peintre pose sur une surface, mur ou toile, des tâches de couleur pour redoubler cette image reflétée... qui peut l'inspirer , qu'il peut recopier – comme des peintres maintenant travaillent à partir d'une photographie - . mais au fond, ce que Platon déjà désignait c'était un jeu de regards et visions complexe : le peintre peut préférer, à sa vision directe d'une personne ou d'un paysage (V1), leur image réfléchie dans le miroir (V2), qui en offre déjà un modèle réduit et comme « cadré » d'avance, et approché de lui ; aussi ce qu'il va poser comme ligne et couleurs sur la toile est comme une troisième vision (V3), que lui regarde aussi pendant qu'il la fait, et que le spectateur verra. Beaucoup de peintres ont installé cette vision intermédiaire entre leur vision naturelle et la vision du tableau. Par exemple, déjà à la Renaissance, les écrans perspectifs (Dürer) ou, au 17^e s, la *camera oscura* (Poussin). Ce qui se « présente » en V1, se « re-présente » en V2 ; et V2 est encore re-présentée sur le mur ou la toile : représentation de la représentation.

C. Où Michel Foucault voulait-il en venir ? Prenons son second exemple, le *Don Quichotte*, de Cervantes. Déployons le dispositif :

1. Dans le monde, il a existé des seigneurs, des chevaliers (ch), leurs chevaux, leurs exploits et défaites, leurs morts. (Ch 1 – monde 1)

2. Dans la littérature, depuis Chrétien de Troyes, il a existé Perceval, Lancelot, « le chevalier à la charette », « Yvain ou le chevalier au lion », le roi Arthur et les chevaliers de la Table ronde.... (Ch 2- monde 2) (in Livre 1, ou L1)

3. Si Don Quichotte avait vécu, il aurait été grand lecteur de Chrétien de Troyes et d'autres ; il aurait eu en tête ce monde passé des chevaliers, et il serait parti sur un fier coursier avec son valet défendre les jeunes filles, abattre ses rivaux, passer les gués en ferrailant, défendre son seigneur avec vaillance : il eût été un héros chevaleresque. (Ch 3- monde 3, obsolète, décalé du monde réel ; et de toute façon inexistant)

4 Mais Don Quichotte est un héros romanesque pitoyable (Ch 4) , sa monture est Rossinante, son valet est bedonnant, il se bat contre des moulins à vent : il agit dans un monde romanesque - monde 4, qui décrit comment le monde 3, s'il avait existé, aurait été un simulacre, une illusion permanente (un non-monde 1). C'est « le livre 2 » L2, qui égrène des signes ressemblants à ceux qu'avait développés le Livre 1, et en quelque sorte espère par là faire vivre le monde M1 . Le lecteur de Cervantès, se fiant à ce que Don Quichotte s'imagine faire, se représente en pensée ce même monde M1 qui a existé dans l'histoire, tel que les romans de chevalerie en donnaient une représentation (M2) – c'est l'équivalent de V2 pour le peintre ; l'image dans le miroir -.

Donc le Don Quichotte Ch4, est obligé de jouer la carte de la « semblance », semblance de livre en livre. *« Tous ces textes écrits, tous ces romans extravagants, sont justement sans pareils ; nul dans le monde ne leur a jamais ressemblé ; leur langage infini reste en suspens, sans qu'aucune similitude vienne jamais le remplir ; ils peuvent brûler tout et tout entiers, la figure du monde n'en sera pas changée. En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit fournir la démonstration et la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. »*

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

