

LES MÉNINES

ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez

LES MÉNINES

ou l'art conceptuel de Diego Vélasquez

Illustration de couverture
La Famille de Philippe IV, Sylvaine Brans
© IACC/BRANS

Xavier d'Hérouville

DU MÊME AUTEUR :

LE FABULEUX BESTIAIRE de FRANÇOIS-XAVIER d'HÉROUVILLE

Éditions Litt&graphie

ISBN : 978-2-9527725-2-8 / mars 2008

ON Y VOIT TOUT... de l'autre côté du miroir

Éditions Litt&graphie

ISBN : 978-2-9527725-0-1 / janvier 2007

À Amélie, mon âme jumelle

PROLOGUE

Que les puristes lacaniens me pardonnent d'avoir pris la liberté de chahuter quelque peu l'ordonnance du discours du maître du structuralisme... Je pense au final ne pas avoir trahi sa pensée, mais bien au contraire y avoir apporté un éclairage nouveau dont se dégage un souffle définitivement visionnaire et structurant.

DIX-HUIT MAI dix-neuf-cent-soixante-six. Vingt heure. 45, rue d'Ulm. École Normale Supérieure de Paris. Une bonne centaine d'affidés sont réunis dans l'amphithéâtre de la salle Dussane. La plupart ont rejoint deux ans plus tôt l'Association psychanalytique de France, noyau dur de l'École française de psychanalyse (future École freudienne de Paris).

Toujours aussi ponctuel, arrive alors l'homme tant attendu. La soixantaine grisonnante. Chevelure permanentée à la Henri Chapier. Lunaire. L'air goguenard. Yeux sombres, sourcils épais, à peine cachés derrière la vitrine de ses lunettes. Col mao, nœud papillon et veste en tweed oblige. Une odeur de havane persistante signe le passage de cet infulaphile éclairé. Ce personnage haut en couleurs et au physique reconnaissable entre mille se nomme Jacques Lacan. Depuis deux ans, il préside seul contre tous les séminaires de la toute nouvelle École française de psychanalyse. Il vient de publier ses *Écrits* aux éditions du Seuil. Ouvrage qui lui vaut en cette année dix-neuf-cent-soixante-six une célébrité qui a su – ô combien – se faire désirer. Mais après tout, le désir n'est-il pas un des piliers fondateurs de l'enseignement psychanalytique ? Quoi qu'il en soit, Jacques Lacan fait dorénavant parti des ténors du structuralisme, courant des sciences humaines inspiré du modèle linguistique de Ferdinand Saussure. Le structuralisme appréhende la réalité sociale comme un ensemble formel de relations dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations d'équivalence (similitudes)

ou d'opposition qu'il entretient avec les autres. Cet ensemble de relations forme un système ou structure. Aux côtés de Jacques Lacan, se trouvent – entre autres – Claude Lévi-Straus, figure de proue de l'anthropologie, Roland Barthes, représentant la sémiologie et Michel Foucault, la philosophie. La centaine d'affidés présents dans l'hémicycle ce soir-là sont pour la grande majorité de très jeunes étudiants. Ils imitent – pour ne pas dire : ils singent – le style du maître, s'habillent comme lui et parlent comme lui. Il y a dorénavant la psychanalyse lacanienne avec ses séances courtes, mais aussi la *Lancan's fashion attitude*. On peut parler à cette époque d'une véritable autocratie.

C'est donc dans ce contexte pré-soixante-huitard qu'en ce dix-huit mai dix-neuf-cent-soixante-six, Jacques Lacan prend la parole devant un auditoire entièrement acquis à sa cause :

– *Je reviendrais aujourd'hui encore sur ce support tout à fait admirable que nous a donné Les Ménines... Mais je voudrais tout d'abord saluer parmi nous la présence de Michel*

Foucault qui me fait le grand honneur de venir à ce séminaire...

Michel Foucault. La quarantaine rayonnante. Boule à zéro. Solaire. Un sourire à décrocher la lune. Yeux pétillants. Lunettes à grosses montures noires. Col roulé et blouson en cuir de rigueur. Invité surprise de Jacques Lacan, il est loin d'être là par hasard. Il vient en effet de publier *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* aux éditions Gallimard. Immense succès. Le premier chapitre de son ouvrage – *Les Suivantes* – s'ouvre sur une description magistrale du chef-d'œuvre de Diego Vélasquez : *La Famille de Philippe IV*, plus communément appelé *Les Ménines* !

La confrontation des deux maîtres du structuralisme – l'un représentant la pensée psychanalytique contemporaine, l'autre celle de la philosophie – s'annonce comme une joute oratoire titanesque. Le combat des chefs. Tiff contre Tondu. Le surréaliste contre le constructiviste. Lacan contre Foucault. Quelle affiche ! En cette belle soirée du mois de mai dix-neuf-cent-soixante-

six, on peut dire sans trahir la réalité que le Soleil a rendez-vous avec la Lune dans toute son acception métaphysique. Après les trois coups d'annonce du toujours très théâtral Jacques Lacan, le rideau s'ouvre sur le tout premier acte.

ACTE I

LES SUIVANTES

ou

les représentants du monde des représentations
selon Michel Foucault

LORS DE SON PRÉCÉDENT séminaire
– le onze mai dix-neuf-cent-soixante-six
– Jacques Lacan, déjà, évoquait l’analyse
du tableau des *Ménines* proposée par Michel
Foucault dans *Les Mots et les choses*. *Les Ménines*
de Vélasquez comme support iconographique de
son cycle d’étude sur la remise en question du statut
de l’objet par l’expérience analytique. S’appuyant
sur les lois de la construction perspective élaborées
par les maîtres de la Renaissance, Jacques Lacan
entend ainsi illustrer le rapport de la division du
sujet à ce qui spécifie – dans l’expérience analytique
– la relation proprement visuelle du monde, à savoir
un certain objet petit « a » :

– *Cet objet petit « a » que j’ai distingué du
champ de la vision comme étant la fonction du*

regard, comment ceci peut-il s'organiser dans l'expérience – l'expérience structurale – pour autant qu'elle instaure un certain type de pensée dans la géométrie, pour autant qu'elle est rendue sensible dans tout le fonctionnement de l'art, et spécialement de la peinture.

Après avoir exposé – référence explicite faite aux écrits d'Erwin Panofsky – les notions de point de fuite et de ligne d'horizon, premier pas de toute construction perspective, Jacques Lacan poursuit plus avant :

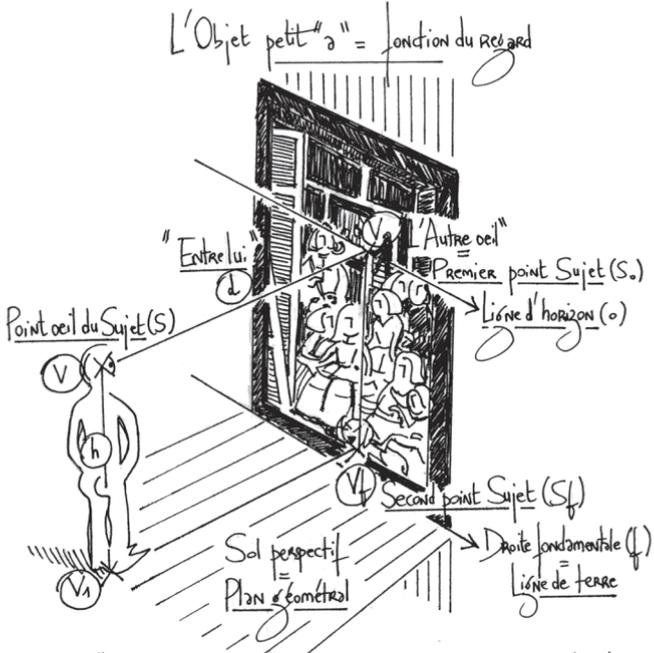
– À ceci, vous ai-je dit la dernière fois, tous ceux qui ont étudié la perspective ajoutent ce qu'ils appellent « l'autre œil », à savoir l'incidence dans la perspective de la distance de ce point S (point Sujet) au plan du tableau... Cette distance est arbitraire, elle est au choix de celui qui fait le tableau... Est-ce à dire que du point de vue de la structure du sujet – en tant que le sujet est le sujet du regard, qu'il est le sujet d'un monde vu – est-ce à dire que nous pouvons négliger cette partie du sujet, qu'elle ne nous apparaisse qu'en une fonction d'artifice ?... Alors que la ligne

d'horizon est structurale, que le fait que le choix de la distance librement est laissée à mon choix – moi qui regarde – je puisse dire qu'il n'y a là qu'artifice de l'artiste, que c'est à la distance où je me mets mentalement de tel ou tel plan, que je choisis dans la profondeur du tableau, que ceci soit en quelque sorte caduc et secondaire, et non pas structural ?... Ce second point dans la perspective se définit de la remarque que quelle que soit la distance du sujet provisoire – du point S qui est justement ce que nous avons à mettre en suspens (parce que caduc et secondaire, et non pas structural) et voir comment il rentre dans le tableau – que quelle que soit la distance de ce sujet au tableau, il y a quelque chose qui est simplement « l'entre-lui-et-le-tableau »... C'est là que nous devons trouver, non pas « l'autre œil » comme disent « les auteurs de perspective », mais « l'autre sujet » !

Dans l'amphithéâtre, quelques murmures discrets témoignent d'une certaine incompréhension face au discours lacanien pour le moins hermétique. Il y a plusieurs manières de ne pas comprendre. Il y a une manière – que la plupart

adoptent pour se rassurer – qui est de ressortir du séminaire en disant à son plus proche voisin : « Je n'ai rien compris du tout, mon vieux ! Et toi, tu as compris quelque chose ? », – « Moi non plus ! », dit l'autre. Eh puis on en reste là. L'autre manière – que seuls les plus pragmatiques mettent en œuvre – est de se mettre devant une feuille de papier et d'essayer de se faire un petit graphe à soi... Un petit schéma à soi (ill. 1).

– Ce sujet divisé est soutenu par une monture commune : l'objet petit « a », poursuit toujours aussi théâtral mais néanmoins magistral Jacques Lacan, l'objet petit « a », c'est ce qui supporte ce point S, ce que j'ai ici figuré par la menée de ce plan parallèle (entendez plan géométral ou sol perspectif)... Ce qui est élidé¹, c'est la fenêtre dans le rapport scopique de ce sujet au point S... Dans ce mur, il faut qu'il y ait une ouverture, une fente, une vue, un regard. C'est en tant que la fenêtre – dans le rapport du regard au monde vu – est toujours ce qui est élidé, que nous pouvons nous représenter la fonction de l'objet petit « a » ; la fenêtre, c'est-à-dire aussi bien la fente des



ill. 1 : "Il y a toujours 2 points Sujet (S_0 & S_1) dans toute structure d'un monde projectif (Jacques LACAN)"

paupières, c'est-à-dire aussi bien l'entrée de la pupille, c'est-à-dire aussi bien ce qui constitue cet objet le plus primitif de tout ce qui est de la vision : la chambre noire !

Et Jacques Lacan d'enchaîner, imperturbable, devant une assemblée littéralement hypnotisée, à présent abasourdie. La plupart, d'ailleurs, réfugiés dans la retranscription automatique des propos du maître, afin de mieux cacher leur totale déconnection du fil de la discussion dont leur entendement n'a jamais vraiment pu saisir toutes les subtilités de ses arcanes. Les voies lacaniennes comme celles du Seigneur sont impénétrables :

– Car c'est ceci que j'entends aujourd'hui vous illustrer par une œuvre dont je vous ai dit qu'elle avait été mise au premier plan dans telle production récente d'un investigateur dont le type de recherches n'est certainement pas très éloigné de celui dont ici, au nom de l'expérience psychanalytique, je prends la charge, encore que n'ayant pas la même base ni la même inspiration, j'ai nommé Michel Foucault et ce tableau de Vélasquez qui s'appelle Les Ménines !

Dans l'hémicycle, on entend à présent les uns tousser, les autres se moucher. Tout un chacun reprend son souffle à sa manière. Jacques Lacan est redescendu sur terre et leur parle enfin de choses tangibles. On sort alors fébrilement de sa serviette l'exemplaire des *Mots et des choses* acheté quelques jours plus tôt sur les conseils du maître. On feuillette l'ouvrage dûment annoté ou bien encore les fiches de lecture méticuleusement complétées.

Dans le premier chapitre entièrement consacré à l'analyse des *Ménines*, Michel Foucault tente de répondre à toutes les interrogations qui planent sur la composition de cette scène, comme autant de clefs susceptibles de nous ouvrir les portes de la compréhension de cette œuvre : que peint Diego Vélasquez sur le châssis dont nous ne voyons que le revers ? Que regardent les différents protagonistes de cette scène, ou plus exactement que sont-ils venus voir dans l'atelier du peintre ? Que signifie le miroir placé sur le mur du fond de la pièce dans lequel nous entrapercevons l'image fantomatique du Roi et de la Reine ? Si cette image est bien un reflet, où se trouvent-ils donc très concrètement ?...

Pour mieux saisir les bases de cette analyse, il nous faut reprendre quelques éléments structurels mis en exergue par Michel Foucault dans sa préface des *Mots et des choses* :

– *Entre le regard déjà codé et la connaissance réflexive, il y a une région médiane où règne une culture se décalant insensiblement des ordres empiriques qui délivre l'ordre en son être même, un certain ordre muet... Cette région médiane, dans la mesure où elle manifeste les modes d'être de l'ordre, peut se donner comme la plus fondamentale : antérieure aux mots, aux perceptions et aux gestes qui sont censés alors la traduire avec plus ou moins d'exactitude ou de bonheur ; plus solide, plus archaïque, moins douteuse, toujours plus « vraie » que les théories qui essaient de leur donner une forme explicite, une application exhaustive, ou un fondement philosophique.*

Ainsi soient les bases philosophiques du structuralisme...

– *C'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et*

théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir... Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie »... Cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans l'épistémè² de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du dix-septième siècle) et celle qui au début du dix-neuvième siècle marque le seuil de notre modernité... Ainsi l'analyse a pu montrer la cohérence qui a existé, tout au long de l'âge classique entre la théorie de la représentation et celle du langage, des ordres naturels, de la richesse et de la valeur. C'est cette configuration qui, à partir du dix-neuvième siècle, change entièrement ; la théorie de la représentation disparaît comme fondement général de tous les ordres possibles.

Eh puis nous entrons dans le vif du sujet avec le premier chapitre intitulé *Les Suivantes*. *Les Ménines* de Velázquez comme support iconographique de l'enquête archéologique qui, pour Michel Foucault, en ce milieu du dix-septième siècle montre la première grande discontinuité



dans l'épistémè de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique.

– *Le peintre est légèrement en retrait du tableau... Il fixe un point invisible, mais que nous, les spectateurs, nous pouvons aisément assigner puisque ce point, c'est nous-mêmes... En apparence ce lieu est simple ; il est pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent... Nous nous regardons regardés par le peintre.*

À ce stade de l'analyse, on peut dire, sans trahir la pensée de Michel Foucault, qu'il adhère parfaitement au concept lacanien du *facingness*³, dans le sens où, nous regardant à son tour, l'image pourrait faire de nous un tableau.

– *Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous*

sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même... Et la grande toile retournée à l'extrême gauche, obstinément invisible, empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards... Parce que nous ne voyons pas cet envers, nous ne savons pas qui nous sommes, ni ce que nous faisons. Vus ou voyants ?

À l'instant où nous croisons le regard du peintre représenté face à nous dans cette mise en scène, nous disparaissions comme foudroyés par son regard *gorgonesque*. Dématérialisés par ce pinceau aux allures de baguette magique qu'il tient en main tel un apprenti sorcier en pleine *fantasia*. Suivant la lecture de Michel Foucault, à la seconde où nous posons les yeux sur cette toile, nous serions littéralement élidés, pour laisser place au motif (modèle) du peintre qu'il semble s'activer à vouloir fixer sur le support qui lui fait face et qui nous tourne le dos.

– *Si bien que le regard souverain du peintre commande un triangle virtuel, qui définit en son*

parcours ce tableau d'un tableau : au sommet – seul point visible – les yeux de l'artiste ; à la base, d'un côté, l'emplacement invisible du modèle, de l'autre, la figure probablement esquissée sur la toile retournée.

Une authentique partie de *Cluedo* s'ouvre à nous. Qui est la victime, sous-entendu le motif ? Et où se trouve son corps ? Qui est l'assassin ? Le peintre autoportraituré ou bien nous, spectateurs ? Qui est vu et qui est voyant ? Qui est représenté, qui est en représentation et qui est élidé ? Et enfin, à qui profite le crime ? À Vélasquez, aux spectateurs, au motif inconnu ou aux suivantes ?

– À l'extrême droite, le tableau reçoit sa lumière d'une fenêtre représentée selon une perspective très courte ; si bien que le flux de lumière qu'elle répand largement baigne à la fois, d'une même générosité, deux espaces voisins, entrecroisés, mais irréductibles : la surface de la toile, avec le volume qu'elle représente (la pièce dans laquelle se trouvent le peintre et les suivantes), et en avant de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur (également site virtuel du motif)...

Cette fenêtre extrême, partielle, à peine indiquée, libère un jour entier et mixte qui sert de lieu commun à la représentation.

Notons tout de même au passage que cette lumière – trait commun de la représentation réelle et virtuelle – étonnamment, diffuse suivant une onde incidente droite par rapport à nous, spectateurs. En parfaite contradiction avec les règles métaphysiques de l'époque qui voulaient que les personnages représentés soient baignés par une lumière diffusée sur leur droite – celle de la main de Dieu – et donc suivant une onde incidente gauche par rapport aux spectateurs (Cf. *L'Atelier du peintre* de Jan ver Meer).

– Or, exactement en face des spectateurs – de nous-mêmes – sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux ; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier... Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir... De toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible ; mais nul ne le regarde... Dans la peinture hollandaise,

il était de tradition que les miroirs jouent un rôle de redoublement : ils répétaient ce qui était donné une première fois dans le tableau, mais à l'intérieur d'un espace irréel... Ici le miroir ne dit rien de ce qui a déjà été dit... Il ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente.

Soit dit en passant, une autre piste à suivre serait celle évoquée par André Chastel qui affirmait que *lorsque un peintre représente un tableau dans le tableau, celui-ci préfigure ni plus ni moins le scénario de la production du tableau où il se trouve ; mais n'anticipons pas sur la synthèse de la confrontation des deux titans du structuralisme.* Revenons à notre miroir. Miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est le plus perspicace de ces deux ténors des sciences humaines ?

– Ce qui se reflète en lui, c'est ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer, le regard droit devant eux... Le miroir assure une métathèse⁴ de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté dans le tableau et sa nature de représentation ; il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement

invisible (les figures que regarde le peintre ; mais aussi bien celles qui regardent le peintre)... *L'image doit sortir du cadre... Il suffirait de dire que Vélasquez a composé un tableau ; qu'en ce tableau il s'est représenté lui-même, dans son atelier, ou dans un salon de l'Escurial, ...*

Petite parenthèse à ce stade de l'analyse : en fait, nous nous trouvons bien à la Cour, mais dans la chambre de feu Baltasar Carlos, fils du roi Philippe IV d'Espagne et de la reine Elisabeth (sa première épouse) : à toutes fins utiles, notez bien ce point de détail dans un petit coin de votre mémoire mon cher Watson !

— ... *en train de peindre deux personnages que l'infante Margarita vient contempler, entourée de duègnes, de suivantes, de courtisans et de nains ; qu'à ce groupe on peut très précisément attribuer des noms : la tradition reconnaît ici doña María Agustina Sarmiento, là-bas Niéto, au premier plan Nicolaso Pertusato, bouffon italien. Il suffirait d'ajouter que les deux personnages qui servent de modèles au peintre ne sont pas visibles, au moins directement ;*

mais qu'on peut les apercevoir dans une glace ; qu'il s'agit à n'en pas douter du roi Philippe IV et de son épouse (sa deuxième épouse) Marianna... Il faut feindre de ne pas savoir qui se reflétera au fond de la glace, et interroger ce reflet au ras de son existence. D'abord il est l'envers de la grande toile représentée à gauche. L'envers ou plutôt l'endroit, puisqu'il montre de face ce qu'elle cache par sa position. Comme la fenêtre (située à l'extrême droite), il est un lieu commun au tableau et à ce qui lui est extérieur... Enfin, il jouxte une porte qui s'ouvre comme lui dans le mur du fond...

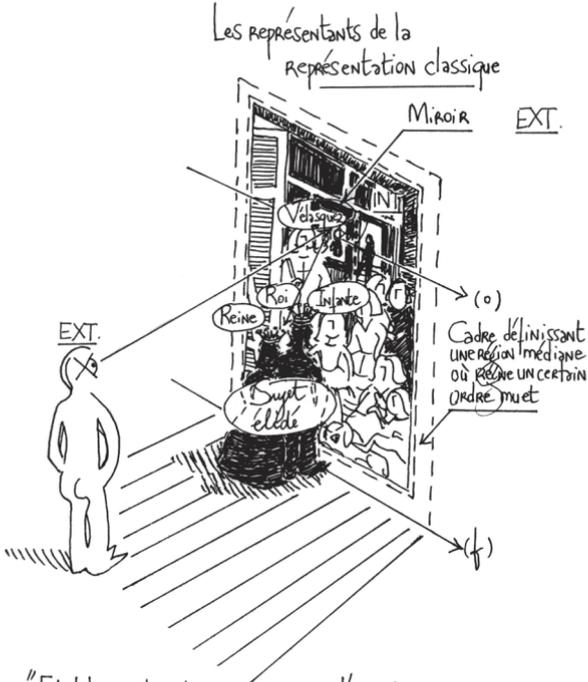
C'est là qu'intervient le « troisième homme », celui qui se trouve dans ce lieu de passage, campé dans les escaliers qui le caractérisent :

– Pas plus qu'au miroir, on ne prête attention à lui. On ne sait d'où il vient... Comme les images qu'on aperçoit au fond du miroir, il se peut qu'il soit un émissaire de cet espace évident et caché... Qu'y a-t-il enfin en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de

sa composition ? Quel est ce spectacle, qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'Infante, puis des courtisans et du peintre, et finalement dans la clarté lointaine du miroir ?

Et Michel Foucault de conclure sur sa théorie de la représentation qu'illustre en tous points à ses yeux le chef-d'œuvre de Vélasquez :

– Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé... Ce spectacle-en-regard, le premier coup d'œil sur le tableau nous a appris de quoi il est fait. Ce sont les souverains... C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit... 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... La disparition nécessaire de ce qui la fonde... Ce sujet même a été éliminé... Et libre enfin de ce



iii. 2 : "Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait,
la représentation peut se donner comme pure représentation"
(Michel Foucault)

rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

Quelques uns, toujours les mêmes d'ailleurs, ont eu l'intelligence de se faire un petit graphe à soi dans leur carnet de note... Un petit schéma à soi afin de mieux comprendre l'analyse conceptuelle des *Ménines* de Michel Foucault (ill. 2).

En définissant ce tableau comme une pure représentation, Michel Foucault nous ramène inéluctablement vers cette *région médiane où règne une culture se décalant insensiblement des ordres empiriques qui délivre l'ordre en son être même, un certain ordre muet*, qu'il se plaisait à définir dans sa préface des *Mots et des choses*. Et c'est sur ce concept de *représentation de la représentation classique* – de *pure représentation*, plus précisément – que Michel Foucault se retire virtuellement de la scène sous un tonnerre d'applaudissements. Jacques Lacan reste seul face à son public. Il reprend la main dans cette pièce à huis clos, dont il ouvre à présent le deuxième acte sous la forme d'un de ces longs monologues improvisés pour grands initiés qu'il affectionne tant. Branchez vos décodeurs !