

Les mots
et les choses

Une archéologie
des sciences humaines

© Éditions Gallimard, 1966.

Préface

Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assa-gissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innom-brables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela.

Qu'est-il donc impossible de penser, et de quelle impossibilité s'agit-il ? A chacune de ces singulières rubriques, on peut donner sens précis et contenu assignable; quelques-unes enveloppent bien des êtres fantastiques — animaux fabuleux ou sirènes; mais just-ement en leur faisant place à part, l'encyclopédie chinoise en localise les pouvoirs de contagion; elle distingue avec soin les animaux bien réels (qui s'agitent comme des fous ou qui viennent de casser la cruche) et ceux qui n'ont leur site que dans l'imaginaire. Les dangereux mélanges sont conjurés, les blasons et les fables ont rejoint leur haut lieu; pas d'amphibie inconcevable, pas d'aile griffue, pas d'immonde peau squameuse, nulle de ces faces polymorphes et démoniaques, pas d'haleine de flammes. La monstruosité ici n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination; elle ne se cache dans la profondeur d'aucun pouvoir étrange. Elle ne serait même nulle

part présente en cette classification si elle ne se glissait dans tout l'espace vide, dans tout le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres. Ce ne sont pas les animaux « fabuleux » qui sont impossibles, puisqu'ils sont désignés comme tels, mais l'étroite distance selon laquelle ils sont juxtaposés aux chiens en liberté ou à ceux qui de loin semblent des mouches. Ce qui transgresse toute imagination, toute pensée possible, c'est simplement la série alphabétique (a, b, c, d) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories.

Encore ne s'agit-il pas de la bizarrerie des rencontres insolites. On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport; l'énumération qui les entrecroque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement : « Je ne suis plus à jeûn, dit Eusthènes. Pour tout ce jourd'hui, seront en sûreté de ma salive : Aspics, Amphisbènes, Anerudutes, Abedessimons, Aïartîrâz, Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcharates, Arges, Araines, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemorroides... » Mais tous ces vers et serpents, tous ces êtres de pourriture et de viscosité grouillent, comme les syllabes qui les nomment, dans la salive d'Eusthènes : c'est là que tous ont leur lieu commun, comme sur la table d'opération le parapluie et la machine à coudre; si l'étrangeté de leur rencontre éclate, c'est sur fond de cet et, de ce en, de ce sur dont la solidité et l'évidence garantissent la possibilité d'une juxtaposition. Il était certes improbable que les hémorroides, les araignées et les ammobates viennent un jour se mêler sous les dents d'Eusthènes, mais, après tout, en cette bouche accueillante et vorace, ils avaient bien de quoi se loger et trouver le palais de leur coexistence.

La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux « i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau », — où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage? Mais celui-ci, en les déployant, n'ouvre jamais qu'un espace impensable. La catégorie centrale des animaux « inclus dans la présente classification » indique assez, par l'explicité référence à des paradoxes connus, qu'on ne parviendra jamais à définir entre chacun de ces ensembles et celui qui les réunit tous un rapport stable de contenu à contenant : si tous les animaux répartis se logent sans exception dans une des cases de

la distribution, est-ce que toutes les autres ne sont pas en celle-ci? Et celle-ci à son tour, en quel espace réside-t-elle? L'absurde ruine le et de l'énumération en frappant d'impossibilité le en où se répartiraient les choses énumérées. Borges n'ajoute aucune figure à l'atlas de l'impossible; il ne fait jaillir nulle part l'éclair de la rencontre poétique; il esquive seulement la plus discrète mais la plus insistante des nécessités; il soustrait l'emplacement, le sol muet où les êtres peuvent se juxtaposer. Disparition masquée ou plutôt dérisoirement indiquée par la série abécédaire de notre alphabet, qui est censée servir de fil directeur (le seul visible) aux énumérations d'une encyclopédie chinoise... Ce qui est retiré, en un mot, c'est la célèbre « table d'opération »; et rendant à Roussel une faible part de ce qui lui est toujours dû, j'emploie ce mot « table » en deux sens superposés : table nickelée, caoutchouteuse, enveloppée de blancheur, étincelante sous le soleil de verre qui dévore les ombres, — là où pour un instant, pour toujours peut-être, le parapluie rencontre la machine à coudre; et, tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, — là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace.

Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges)

dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.

Il paraît que certains aphasiques n'arrivent pas à classer de façon cohérente les écheveaux de laines multicolores qu'on leur présente sur la surface d'une table; comme si ce rectangle uni ne pouvait pas servir d'espace homogène et neutre où les choses viendraient à la fois manifester l'ordre continu de leurs identités ou de leurs différences et le champ sémantique de leur dénomination. Ils forment, en cet espace uni où les choses normalement se distribuent et se nomment, une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires où des ressemblances sans nom agglutinent les choses en îlots discontinus; dans un coin, ils placent les écheveaux les plus clairs, dans un autre les rouges, ailleurs ceux qui ont une consistance plus laineuse, ailleurs encore les plus longs, ou ceux qui tirent sur le violet ou ceux qui ont été noués en boule. Mais à peine esquissés, tous ces groupements se défont, car la plage d'identité qui les soutient, aussi étroite qu'elle soit, est encore trop étendue pour n'être pas instable; et à l'infini, le malade rassemble et sépare, entasse les similitudes diverses, ruine les plus évidentes, disperse les identités, superpose les critères différents, s'agite, recommence, s'inquiète et arrive finalement au bord de l'angoisse.

La gêne qui fait rire quand on lit Borges est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le « commun » du lieu et du nom. Atopie, aphasie. Pourtant le texte de Borges va dans une autre direction; cette distorsion du classement qui nous empêche de le penser, ce tableau sans espace cohérent, Borges leur donne pour patrie mythique une région précise dont le nom seul constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies. La Chine, dans notre rêve, n'est-elle pas justement le lieu privilégié de l'espace? Pour notre système imaginaire, la culture chinoise est la plus méticuleuse, la plus hiérarchisée, la plus sourde aux événements du temps, la plus attachée au pur déroulement de l'étendue; nous songeons à elle comme à une civilisation de digues et de barrages sous la face éternelle du ciel; nous la voyons répandue et figée sur toute la superficie d'un continent cerné de murailles. Son écriture même ne reproduit pas en lignes horizontales le vol fuyant de la voix; elle dresse en colonnes l'image immobile et encore reconnaissable des choses elles-mêmes. Si bien que l'encyclopédie chinoise citée par Borges et la taxinomie qu'elle propose conduisent à une pensée sans espace, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de

secrets passages et de communications imprévues; il y aurait ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'étendue, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser.

Quand nous instaurons un classement réfléchi, quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, même s'ils sont l'un et l'autre apprivoisés ou embaumés, même s'ils courent tous deux comme des fous, et même s'ils viennent de casser la cruche, quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude? Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles? Quelle est cette cohérence — dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement a priori et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles? Car il ne s'agit pas de lier des conséquences, mais de rapprocher et d'isoler, d'analyser, d'ajuster et d'emboîter des contenus concrets; rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses; rien qui n'exige un œil plus ouvert, un langage plus fidèle et mieux modulé; rien qui ne demande avec plus d'insistance qu'on se laisse porter par la prolifération des qualités et des formes. Et pourtant un regard qui ne serait pas armé pourrait bien rapprocher quelques figures semblables et en distinguer d'autres à raison de telle ou telle différence : en fait, il n'y a, même pour l'expérience la plus naïve, aucune similitude, aucune distinction qui ne résulte d'une opération précise et de l'application d'un critère préalable. Un « système des éléments » — une définition des segments sur lesquels pourront apparaître les ressemblances et les différences, les types de variation dont ces segments pourront être affectés, le seuil enfin au-dessus duquel il y aura différence et au-dessous duquel il y aura similitude — est indispensable pour l'établissement de l'ordre le plus simple. L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé.

Les codes fondamentaux d'une culture — ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques — fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera. A l'autre extrémité de

la pensée, des théories scientifiques ou des interprétations de philosophes expliquent pourquoi il y a en général un ordre, à quelle loi générale il obéit, quel principe peut en rendre compte, pour quelle raison c'est plutôt cet ordre-ci qui est établi et non pas tel autre. Mais entre ces deux régions si distantes, règne un domaine qui, pour avoir surtout un rôle d'intermédiaire, n'en est pas moins fondamental : il est plus confus, plus obscur, moins facile sans doute à analyser. C'est là qu'une culture, se décalant insensiblement des ordres empiriques qui lui sont prescrits par ses codes primaires, instaurant une première distance par rapport à eux, leur fait perdre leur transparence initiale, cesse de se laisser passivement traverser par eux, se déprend de leurs pouvoirs immédiats et invisibles, se libère assez pour constater que ces ordres ne sont peut-être pas les seuls possibles ni les meilleurs; de sorte qu'elle se trouve devant le fait brut qu'il y a, au-dessous de ses ordres spontanés, des choses qui sont en elles-mêmes ordonnables, qui appartiennent à un certain ordre muet, bref qu'il y a de l'ordre. Comme si, s'affranchissant pour une part de ses grilles linguistiques, perceptives, pratiques, la culture appliquait sur celles-ci une grille seconde qui les neutralise, qui, en les doublant, les font apparaître et les excluent en même temps, et se trouvait du même coup devant l'être brut de l'ordre. C'est au nom de cet ordre que les codes du langage, de la perception, de la pratique sont critiqués et rendus partiellement invalides. C'est sur fond de cet ordre, tenu pour sol positif, que se bâtiront les théories générales de l'ordonnance des choses et les interprétations qu'elle appelle. Ainsi entre le regard déjà codé et la connaissance réflexive, il y a une région médiane qui délivre l'ordre en son être même : c'est là qu'il apparaît, selon les cultures et selon les époques, continu et gradué ou morcelé et discontinu, lié à l'espace ou constitué à chaque instant par la poussée du temps, apparenté à un tableau de variables ou défini par des systèmes séparés de cohérences, composé de ressemblances qui se suivent de proche en proche ou se répondent en miroir, organisé autour de différences croissantes, etc. Si bien que 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 (c'est pourquoi cette expérience de l'ordre, en son être massif et premier, joue toujours un rôle critique); 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 dans toute culture entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur

l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être.

Dans l'étude que voici, c'est cette expérience qu'on voudrait analyser. Il s'agit de montrer ce qu'elle a pu devenir, depuis le XVI^e siècle, au milieu d'une culture comme la nôtre : de quelle manière, en remontant, comme à contre-courant, le langage tel qu'il était parlé, les êtres naturels tels qu'ils étaient perçus et rassemblés, les échanges tels qu'ils étaient pratiqués, notre culture a manifesté qu'il y avait de l'ordre, et qu'aux modalités de cet ordre les échanges devaient leurs lois, les êtres vivants leur régularité, les mots leur enchaînement et leur valeur représentative; quelles modalités de l'ordre ont été reconnues, posées, nouées avec l'espace et le temps, pour former le socle positif des connaissances telles qu'elles se déploient dans la grammaire et dans la philologie, dans l'histoire naturelle et dans la biologie, dans l'étude des richesses et dans l'économie politique. Une telle analyse, on le voit, ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences : 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; sur fond de quel a priori historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt. Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître; ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie »¹.

Or, cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans l'épistémè de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du XVII^e siècle) et celle qui, au début du XIX^e marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques. Nous avons beau avoir l'impression d'un mouvement presque ininterrompu de la ratio européenne depuis

1. Les problèmes de méthode posés par une telle « archéologie » seront examinés dans un prochain ouvrage.

la Renaissance jusqu'à nos jours, nous avons beau penser que la classification de Linné, plus ou moins aménagée, peut en gros continuer à avoir une sorte de validité, que la théorie de la valeur chez Condillac se retrouve pour une part dans le marginalisme du XIX^e siècle, que Keynes a bien senti l'affinité de ses propres analyses avec celles de Cantillon, que le propos de la Grammaire générale (tel qu'on le trouve chez les auteurs de Port-Royal ou chez Bauzée) n'est pas si éloigné de notre actuelle linguistique, — toute cette quasi-continuité au niveau des idées et des thèmes n'est sans doute qu'un effet de surface; au niveau archéologique, on voit que le système des positivités a changé d'une façon massive au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Non pas que la raison ait fait des progrès; mais c'est que le mode d'être des choses et de l'ordre qui en les répartissant les offre au savoir a été profondément altéré. Si l'histoire naturelle de Tournefort, de Linné et de Buffon a rapport à autre chose qu'à elle-même, ce n'est pas à la biologie, à l'anatomie comparée de Cuvier ou à l'évolutionnisme de Darwin, c'est à la grammaire générale de Bauzée, c'est à l'analyse de la monnaie et de la richesse telle qu'on la trouve chez Law, chez Véron de Fortbonnais ou chez Turgot. Les connaissances parviennent peut-être à s'engendrer, les idées à se transformer et à agir les unes sur les autres (mais comment? les historiens jusqu'à présent ne nous l'ont pas dit); une chose en tout cas est certaine : c'est que l'archéologie, s'adressant à l'espace général du savoir, à ses configurations et au mode d'être des choses qui y apparaissent, définit des systèmes de simultanéité, ainsi que la série des mutations nécessaires et suffisantes pour circonscrire le seuil d'une positivité nouvelle.

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 celles du langage, des ordres naturels, de la richesse et de la valeur. C'est cette configuration qui, à partir du XIX^e siècle, change entièrement; la théorie de la représentation disparaît comme fondement général de tous les ordres possibles; le langage comme tableau spontané et quadrillage premier des choses, comme relais indispensable entre la représentation et les êtres, s'efface à son tour; une historicité profonde pénètre au cœur des choses, les isole et les définit dans leur cohérence propre, leur impose des formes d'ordre qui sont impliquées par la continuité du temps; l'analyse des échanges et de la monnaie fait place à l'étude de la production, celle de l'organisme prend le pas sur la recherche des caractères taxinomiques; et surtout le langage perd sa place privilégiée et devient à son tour une figure de l'histoire cohérente avec l'épaisseur de son passé. Mais à mesure que les choses s'enroulent sur elles-mêmes, ne demandant qu'à leur devenir le prin-

cipe de leur intelligibilité et abandonnant l'espace de la représentation, l'homme à son tour entre, et pour la première fois, dans le champ du savoir occidental. Étrangement, l'homme — dont la connaissance passe à des yeux naïfs pour la plus vieille recherche depuis Socrate — n'est sans doute rien de plus qu'une certaine déchirure dans l'ordre des choses, une configuration, en tout cas, dessinée par la disposition nouvelle qu'il a prise récemment dans le savoir. De là sont nées toutes les chimères des nouveaux humanismes, toutes les facilités d'une « anthropologie », entendue comme réflexion générale, mi-positive, mi-philosophique, sur l'homme. Réconfort cependant, et profond apaisement de penser que l'homme n'est qu'une invention récente, une figure qui n'a pas deux siècles, un simple pli dans notre savoir, et qu'il disparaîtra dès que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle.

On voit que cette recherche répond un peu, comme en écho, au projet d'écrire une histoire de la folie à l'âge classique; elle a dans le temps les mêmes articulations, prenant son départ à la fin de la Renaissance et trouvant, elle aussi, au tournant du XIX^e siècle, le seuil d'une modernité dont nous ne sommes toujours pas sortis. Alors que dans l'histoire de la folie, on interrogeait la manière dont une culture peut poser sous une forme massive et générale la différence qui la limite, il s'agit d'observer ici la manière dont elle éprouve la proximité des choses, dont elle établit le tableau de leurs parentés et l'ordre selon lequel il faut les parcourir. Il s'agit en somme d'une histoire de la ressemblance : à quelles conditions la pensée classique a-t-elle pu réfléchir, entre les choses, des rapports de similarité ou d'équivalence qui fondent et justifient les mots, les classifications, les échanges? À partir de quel a priori historique a-t-il été possible de définir le grand damier des identités distinctes qui s'établit sur le fond brouillé, indéfini, sans visage et comme indifférent, des différences? L'histoire de la folie serait l'histoire de l'Autre, — de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure (pour en conjurer le péril intérieur) mais en l'enfermant (pour en réduire l'altérité); l'histoire de l'ordre des choses serait l'histoire du Même, — de ce qui pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités.

Et si on songe que la maladie est à la fois le désordre, la périlleuse altérité dans le corps humain et jusqu'au cœur de la vie, mais aussi un phénomène de nature qui a ses régularités, ses ressemblances et ses types, — on voit quelle place pourrait avoir une archéologie du regard médical. De l'expérience-limite de l'Autre aux formes constitutives du savoir médical, et de celles-ci à l'ordre des choses et à la pensée du Même, ce qui s'offre à l'analyse archéologique, c'est tout le savoir classique, ou plutôt ce seuil qui

une œuvre de la grande simplicité et d'une telle unité que l'on dirait que tout est en un seul point. La première fois que l'on regarde l'œuvre, on est frappé par la simplicité de la ligne et par la pureté de la couleur. On se sent en face d'un objet qui est à la fois simple et complexe, qui est à la fois évident et mystérieux. On se sent en face d'un objet qui est à la fois concret et abstrait, qui est à la fois réel et idéal. On se sent en face d'un objet qui est à la fois fini et infini, qui est à la fois limité et illimité. On se sent en face d'un objet qui est à la fois unique et universel, qui est à la fois particulier et général. On se sent en face d'un objet qui est à la fois éphémère et éternel, qui est à la fois changeant et immuable. On se sent en face d'un objet qui est à la fois humain et divin, qui est à la fois terrestre et céleste. On se sent en face d'un objet qui est à la fois mortel et immortel, qui est à la fois fini et infini. On se sent en face d'un objet qui est à la fois limité et illimité, qui est à la fois concret et abstrait, qui est à la fois évident et mystérieux. On se sent en face d'un objet qui est à la fois simple et complexe, qui est à la fois évident et mystérieux. On se sent en face d'un objet qui est à la fois simple et complexe, qui est à la fois évident et mystérieux.

CHAPITRE I

Les suivantes

I

Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette; il est, pour un instant, immobile entre la toile et les couleurs. Cette main habile est suspendue au regard; et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume.

Non sans un système subtil d'esquives. En prenant un peu de distance, le peintre s'est placé à côté de l'ouvrage auquel il travaille. C'est-à-dire que pour le spectateur qui actuellement le regarde, il est à droite de son tableau qui, lui, occupe toute l'extrême gauche. A ce même spectateur, le tableau tourne le dos : on ne peut en percevoir que l'envers, avec l'immense châssis qui le soutient. Le peintre, en revanche, est parfaitement visible dans toute sa stature; en tout cas, il n'est pas masqué par la haute toile qui, peut-être, va l'absorber tout à l'heure, lorsque, faisant un pas vers elle, il se remettra à son travail; sans doute vient-il, à l'instant même, d'apparaître aux yeux du spectateur, surgissant de cette sorte de grande cage virtuelle que projette vers l'arrière la surface qu'il est en train de peindre. On peut le voir maintenant, en un instant d'arrêt, au centre neutre de cette oscillation. Sa taille sombre, son visage clair sont mitoyens du visible et de l'invisible : sortant de cette toile qui nous échappe, il émerge à nos yeux; mais lorsque bientôt il fera un pas vers la droite, en se dérochant à nos regards, il se trouvera placé juste en face de la toile qu'il est en train de peindre; il entrera dans cette région où son tableau,

négligé un instant, va, pour lui, redevenir visible sans ombre ni réticence. Comme si le peintre ne pouvait à la fois être vu sur le tableau où il est représenté et voir celui où il s'emploie à représenter quelque chose. Il règne au seuil de ces deux visibilités incompatibles.

Le peintre regarde, le visage légèrement tourné et la tête penchée vers l'épaule. Il fixe un point invisible, mais que nous, les spectateurs, nous pouvons aisément assigner puisque ce point, c'est nous-mêmes : notre corps, notre visage, nos yeux. Le spectacle qu'il observe est donc deux fois invisible : puisqu'il n'est pas représenté dans l'espace du tableau, et puisqu'il se situe précisément en ce point aveugle, en cette cache essentielle où se dérobe pour nous-mêmes notre regard au moment où nous regardons. Et pourtant, cette invisibilité, comment pourrions-nous éviter de la voir, là sous nos yeux, puisqu'elle a dans le tableau lui-même son sensible équivalent, sa figure scellée? On pourrait en effet deviner ce que le peintre regarde, s'il était possible de jeter les yeux sur la toile à laquelle il s'applique; mais de celle-ci on n'aperçoit que la trame, les montants à l'horizontale, et, à la verticale, l'oblique du chevalet. Le haut rectangle monotone qui occupe toute la partie gauche du tableau réel, et qui figure l'envers de la toile représentée, restitue sous les espèces d'une surface l'invisibilité en profondeur de ce que l'artiste contemple : cet espace où nous sommes, que nous sommes. Des yeux du peintre à ce qu'il regarde, une ligne impérieuse est tracée que nous ne saurions éviter, nous qui regardons : elle traverse le tableau réel et rejoint en avant de sa surface ce lieu d'où nous voyons le peintre qui nous observe; ce pointillé nous atteint immanquablement et nous lie à la représentation du tableau.

En apparence, ce lieu est simple; il est de 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. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. 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. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au 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. Nul regard

n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini. Et la grande toile retournée à l'extrême gauche du tableau exerce là sa seconde fonction : obstinément invisible, elle empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards. La fixité opaque qu'elle fait régner d'un côté rend pour toujours instable le jeu des métamorphoses qui au centre s'établissent entre le spectateur et le modèle. Parce que nous ne voyons que cet envers, nous ne savons qui nous sommes, ni ce que nous faisons. Vus ou voyant? Le peintre fixe actuellement un lieu qui d'instant en instant ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité. Mais l'immobilité attentive de ses yeux renvoie à une autre direction qu'ils ont suivie souvent déjà, et que bientôt, à n'en pas douter, ils vont reprendre : celle de la toile immobile sur laquelle se trace, est tracé peut-être depuis longtemps et pour toujours, un portrait qui ne s'effacera jamais plus. 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.

Au moment où ils placent le spectateur dans le champ de leur regard, les yeux du peintre le saisissent, le contraignent à entrer dans le tableau, lui assignent un lieu à la fois privilégié et obligatoire, prélèvent sur lui sa lumineuse et visible espèce, et la projettent sur la surface inaccessible de la toile retournée. Il voit son invisibilité rendue visible pour le peintre et transposée en une image définitivement invisible pour lui-même. Surprise qui est multipliée et rendue plus inévitable encore par un piège marginal. A l'extrême droite, le tableau reçoit sa lumière d'une fenêtre représentée selon une perspective très courte; on n'en voit guère que l'embrasure; 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 (c'est-à-dire l'atelier du peintre, ou le salon dans lequel il a installé son chevalet), et en avant de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur (ou encore le site irréal du modèle). Et parcourant la pièce de droite à gauche, la vaste lumière dorée emporte à la fois le spectateur vers le peintre, et le modèle vers la toile; c'est elle aussi qui, en éclairant le peintre, le rend visible au spectateur et fait briller comme autant de lignes d'or aux yeux du modèle le cadre de la toile énigmatique

où son image, transportée, va se trouver enclose. Cette fenêtre extrême, partielle, à peine indiquée, libre un jour entier et mixte qui sert de lieu commun à la représentation. Elle équilibre, à l'autre bout du tableau, la toile invisible : tout comme celle-ci, en tournant le dos aux spectateurs, se replie contre le tableau qui la représente et forme, par la superposition de son envers visible sur la surface du tableau porteur, le lieu, pour nous inaccessible, où scintille l'Image par excellence, de même la fenêtre, pure ouverture, instaure un espace aussi manifeste que l'autre est celé; aussi commun au peintre, aux personnages, aux modèles, aux spectateurs, que l'autre est solitaire (car nul ne le regarde, pas même le peintre). De la droite, s'épanche par une fenêtre invisible le pur volume d'une lumière qui rend visible toute représentation; à gauche s'étend la surface qui esquivé, de l'autre côté de sa trop visible trame, la représentation qu'elle porte. La lumière, en inondant la scène (je veux dire aussi bien la pièce que la toile, la pièce représentée sur la toile, et la pièce où la toile est placée), enveloppe les personnages et les spectateurs et les emporte, sous le regard du peintre, vers le lieu où son pinceau va les représenter. Mais ce lieu nous est dérobé. Nous nous regardons regardés par le peintre, et rendus visibles à ses yeux par la même lumière qui nous le fait voir. Et au moment où nous allons nous saisir transcrits par sa main comme dans un miroir nous ne pourrions surprendre de celui-ci que l'envers morne. L'autre côté d'une psyché.

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. Son cadre est plus large, plus sombre que celui des autres; cependant une fine ligne blanche le double vers l'intérieur, diffusant sur toute sa surface un jour malaisé à assigner; car il ne vient de nulle part, sinon d'un espace qui lui serait intérieur. Dans ce jour étrange apparaissent deux silhouettes et au-dessus d'elles, un peu vers l'arrière, un lourd rideau de pourpre. Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. En dépit de son éloignement, en dépit de l'ombre qui l'entoure. Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir. Il offre enfin cet enchantement

du double que refusaient aussi bien les peintures éloignées que la lumière du premier plan avec la toile ironique.

De toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible; mais nul ne le regarde. Debout à côté de sa toile, et l'attention toute tirée vers son modèle, le peintre ne peut voir cette glace qui brille doucement derrière lui. Les autres personnages du tableau sont pour la plupart tournés eux aussi vers ce qui doit se passer en avant, — vers la claire invisibilité qui borde la toile, vers ce balcon de lumière où leurs regards ont à voir ceux qui les voient, et non vers ce creux sombre par quoi se ferme la chambre où ils sont représentés. Il y a bien quelques têtes qui s'offrent de profil : mais aucune n'est suffisamment détournée pour regarder, au fond de la pièce, ce miroir désolé, petit rectangle luisant, qui n'est rien d'autre que visibilité, mais sans aucun regard qui puisse s'en emparer, la rendre actuelle, et jouir du fruit, mûr tout à coup, de son spectacle.

Il faut reconnaître que cette indifférence n'a d'égale que la sienne. Il ne reflète rien, en effet, de ce qui se trouve dans le même espace que lui : ni le peintre qui lui tourne le dos, ni les personnages au centre de la pièce. En sa claire profondeur, ce n'est pas le visible qu'il mire. 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, modifié, rétréci, recourbé. On y voyait la même chose que dans la première instance du tableau, mais décomposée et recomposée selon une autre loi. Ici le miroir ne dit rien de ce qui a été déjà dit. Sa position pourtant est à peu près centrale : son bord supérieur est exactement sur la ligne qui partage en deux la hauteur du tableau, il occupe sur le mur du fond (ou du moins sur la part de celui-ci qui est visible) une position médiane; il devrait donc être traversé par les mêmes lignes perspectives que le tableau lui-même; on pourrait s'attendre qu'un même atelier, un même peintre, une même toile se disposent en lui selon un espace identique; il pourrait être le double parfait.

Or, il ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente. Son regard immobile va saisir au-devant du tableau, dans cette région nécessairement invisible qui en forme la face extérieure, les personnages qui y sont disposés. Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard. Mais cette invisibilité qu'il surmonte n'est pas celle du caché : il ne contourne pas un obstacle, il ne détourne pas une perspec-

tive, il s'adresse à ce qui est invisible à la fois par la structure du tableau et par son existence comme peinture. 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; c'est donc ce qu'on pourrait voir si la toile se prolongeait vers l'avant, descendant plus bas, jusqu'à envelopper les personnages qui servent de modèles au peintre. Mais c'est aussi, puisque la toile s'arrête là, donnant à voir le peintre et son atelier, ce qui est extérieur au tableau, dans la mesure où il est tableau, c'est-à-dire fragment rectangulaire de lignes et de couleurs chargé de représenter quelque chose aux yeux de tout spectateur possible. Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre (le peintre en sa réalité représentée, objective, de peintre au travail); mais aussi bien les figures qui regardent le peintre (en cette réalité matérielle que les lignes et les couleurs ont déposée sur la toile). Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente : la première par un effet de composition qui est propre au tableau; la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité, — et de les rendre aussitôt à l'autre extrémité du tableau — à ce pôle qui est le plus hautement représenté : celui d'une profondeur de reflet au creux d'une profondeur de tableau. Le miroir assure une métathèse 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.

Étrange façon d'appliquer au pied de la lettre, mais en le retournant, le conseil que le vieux Pachero avait donné, paraît-il, à son élève, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de Séville : « L'image doit sortir du cadre. »

II

Mais peut-être est-il temps de nommer enfin cette image qui apparaît au fond du miroir, et que le peintre contemple en avant du tableau. Peut-être vaut-il mieux fixer une bonne fois l'identité des personnages présents ou indiqués, pour ne pas nous embrouiller à l'infini dans ces désignations flottantes, un peu abstraites, toujours susceptibles d'équivoques et de

dédouplements : « le peintre », « les personnages », « les modèles », « les spectateurs », « les images ». Au lieu de poursuivre sans terme un langage fatalement inadéquat au visible, 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'Escorial, en train de peindre deux personnages que l'infante Marguerite 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 Maria Agustina Sarmiente, 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 Marianna.

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. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattrapper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche. C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture, petit à petit, allumera ses clartés.

Il faut donc 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. De plus, il s'oppose à la fenêtre et la renforce. Comme elle, il est un lieu commun au tableau et à ce

qui lui est extérieur. Mais la fenêtre opère par le mouvement continu d'une effusion qui, de droite à gauche, réunit aux personnages attentifs, au peintre, au tableau, le spectacle qu'ils contemplent; le miroir, lui, par un mouvement violent, instantané, et de pure surprise, va chercher en avant du tableau ce qui est regardé, mais non visible, pour le rendre, au bout de la profondeur fictive, visible mais indifférent à tous les regards. Le pointillé impérieux qui est tracé entre le reflet et ce qu'il reflète coupe à la perpendiculaire le flux latéral de la lumière. Enfin — et c'est la troisième fonction de ce miroir — il jouxte une porte qui s'ouvre comme lui dans le mur du fond. Elle découpe elle aussi un rectangle clair dont la lumière mate ne rayonne pas dans la pièce. Ce ne serait qu'un aplat doré, s'il n'était creusé vers l'extérieur, par un battant sculpté, la courbe d'un rideau et l'ombre de plusieurs marches. Là commence un corridor; mais au lieu de se perdre parmi l'obscurité, il se dissipe dans un éclatement jaune où la lumière, sans entrer, tourbillonne sur elle-même et repose. Sur ce fond, à la fois proche et sans limite, un homme détache sa haute silhouette; il est vu de profil; d'une main, il retient le poids d'une tenture; ses pieds sont posés sur deux marches différentes; il a le genou fléchi. Peut-être va-t-il entrer dans la pièce; peut-être se borne-t-il à épier ce qui se passe à l'intérieur, content de surprendre sans être observé. Comme le miroir, il fixe l'envers de la scène : pas plus qu'au miroir, on ne prête attention à lui. On ne sait d'où il vient; on peut supposer qu'en suivant d'incertains corridors, il a contourné la pièce où les personnages sont réunis et où travaille le peintre; peut-être était-il lui aussi, tout à l'heure, sur le devant de la scène dans la région invisible que contemplent tous les yeux du tableau. Comme les images qu'on aperçoit au fond du miroir, il se peut qu'il soit un émissaire de cet espace évident et caché. Il y a cependant une différence : il est là en chair et en os; il surgit du dehors, au seuil de l'aire représentée; il est indubitable — non pas reflet probable mais irruption. Le miroir, en faisant voir, au-delà même des murs de l'atelier, ce qui se passe en avant du tableau, fait osciller, dans sa dimension sagittale, l'intérieur et l'extérieur. Un pied sur la marche, et le corps entièrement de profil, le visiteur ambigu entre et sort à la fois, dans un balancement immobile. Il répète sur place, mais dans la réalité sombre de son corps, 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. Pâles, minuscules, ces silhouettes dans la glace sont récusées par la haute et solide stature de l'homme qui surgit dans l'embrasure de la porte.

Mais il faut redescendre du fond du tableau vers le devant de la scène; il faut quitter ce pourtour dont on vient de parcourir la volute. En partant du regard du peintre, qui, à gauche, constitue comme un centre décalé, on aperçoit d'abord l'envers de la toile, puis les tableaux exposés, avec au centre le miroir, puis la porte ouverte, de nouveaux tableaux, mais dont une perspective très aiguë ne laisse à voir que les cadres dans leur épaisseur, enfin à l'extrême droite la fenêtre, ou plutôt l'échancrure par où se déverse la lumière. Cette coquille en hélice offre tout le cycle de la représentation : le regard, la palette et le pinceau, la toile innocente de signes (ce sont les instruments matériels de la représentation), les tableaux, les reflets, l'homme réel (la représentation achevée, mais comme affranchie de ses contenus illusoires ou véritables qui lui sont juxtaposés); puis la représentation se dénoue : on n'en voit plus que les cadres, et cette lumière qui baigne de l'extérieur les tableaux, mais que ceux-ci en retour doivent reconstituer en leur espèce propre tout comme si elle venait d'ailleurs, traversant leurs cadres de bois sombre. Et cette lumière, on la voit en effet sur le tableau qui semble sourdre dans l'interstice du cadre; et de là elle rejoint le front, les pommettes, les yeux, le regard du peintre qui tient d'une main la palette, de l'autre le fin pinceau... Ainsi se ferme la volute, ou plutôt, par cette lumière, elle s'ouvre.

Cette ouverture, ce n'est plus comme dans le fond, une porte qu'on a tirée; c'est la largeur même du tableau, et les regards qui y passent ne sont pas d'un visiteur lointain. La frise qui occupe le premier et le second plan du tableau représente, — si on y comprend le peintre — huit personnages. Cinq d'entre eux, la tête plus ou moins inclinée, tournée ou penchée, regardent à la perpendiculaire du tableau. Le centre du groupe est occupé par la petite infante, avec son ample robe grise et rose. La princesse tourne la tête vers la droite du tableau, alors que son buste et les grands volants de la robe fuient légèrement vers la gauche; mais le regard se dirige bien d'aplomb dans la direction du spectateur qui se trouve en face du tableau. Une ligne médiane partageant la toile en deux volets égaux passerait entre les deux yeux de l'enfant. Son visage est au tiers de la hauteur totale du tableau. Si bien que là, à n'en pas douter, réside le thème principal de la composition; là, l'objet même de cette peinture. Comme pour le prouver et le souligner mieux encore, l'auteur a eu recours à une figure traditionnelle : à côté du personnage central, il en a placé un autre, agenouillé et qui le regarde. Comme le donateur en prière, comme l'Ange saluant la Vierge, une gouvernante à genoux tend les mains

vers la princesse. Son visage se découpe selon un profil parfait. Il est à la hauteur de celui de l'enfant. La duègne regarde la princesse et ne regarde qu'elle. Un peu plus sur la droite, une autre suivante, tournée elle aussi vers l'infante, légèrement inclinée au-dessus d'elle, mais les yeux clairement dirigés vers l'avant, là où regardent déjà le peintre et la princesse. Enfin deux groupes de deux personnages : l'un est en retrait, l'autre composé de nains, est au tout premier plan. Dans chaque couple, un personnage regarde en face, l'autre à droite ou à gauche. Par leur position et par leur taille, ces deux groupes se répondent et forment doublet : derrière, les courtisans (la femme, à gauche, regarde vers la droite); devant, les nains (le garçon qui est à l'extrême droite regarde à l'intérieur du tableau). Cet ensemble de personnages, ainsi disposés, peut constituer, selon l'attention qu'on porte au tableau ou le centre de référence que l'on choisit, deux figures. L'une serait un grand X; au point supérieur gauche, il y aurait le regard du peintre, et à droite celui du courtisan; à la pointe inférieure, du côté gauche, il y a le coin de la toile représentée à l'envers (plus exactement le pied du chevalet); du côté droit, le nain (sa chaussure posée sur le dos du chien). Au croisement de ces deux lignes, au centre de l'X, le regard de l'infante. L'autre figure serait plutôt celle d'une vaste courbe; ses deux bornes seraient déterminées par le peintre à gauche et le courtisan de droite — extrémités hautes et reculées; le creux, beaucoup plus rapproché, coïnciderait avec le visage de la princesse, et avec le regard que la duègne dirige vers lui. Cette ligne souple dessine une vasque, qui tout à la fois enserme et dégage, au milieu du tableau, l'emplacement du miroir.

Il y a donc deux centres qui peuvent organiser le tableau, selon que l'attention du spectateur papillote et s'attache ici ou là. La princesse se tient debout au milieu d'une croix de Saint-André qui tourne autour d'elle, avec le tourbillon des courtisans, des suivantes, des animaux et des bouffons. Mais ce pivotement est figé. Figé par un spectacle qui serait absolument invisible si ces mêmes personnages, soudain immobiles, n'offraient comme au creux d'une coupe la possibilité de regarder au fond d'un miroir le double imprévu de leur contemplation. Dans le sens de la profondeur, la princesse se superpose au miroir; dans celui de la hauteur, c'est le reflet qui se superpose au visage. Mais la perspective les rend très voisins l'un de l'autre. Or, de chacun d'eux jaillit une ligne inévitable; l'une issue du miroir franchit toute l'épaisseur représentée (et même davantage puisque le miroir troue le mur du fond et fait naître derrière lui un autre espace); l'autre est plus courte; elle vient du regard de l'enfant et ne traverse que le premier plan. Ces deux

lignes sagittales sont convergentes, selon un angle très aigu et le point de leur rencontre, jaillissant de la toile, se fixe à l'avant du tableau, là à peu près d'où nous le regardons. Point douteux puisque nous ne le voyons pas; point inévitable et parfaitement défini cependant puisqu'il est prescrit par ces deux figures maîtresses, et confirmé de plus par d'autres pointillés adjacents qui naissent du tableau et eux aussi s'en échappent.

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? Mais la question aussitôt se dédouble : le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler. Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé, et dont les deux moments sont dénoués aux deux angles du tableau : à gauche la toile retournée, par laquelle le point extérieur devient pur spectacle; à droite le chien allongé, seul élément du tableau qui ne regarde ni ne bouge, parce qu'il n'est fait, avec ses gros reliefs et la lumière qui joue dans ses poils soyeux, que pour être un objet à regarder.

Ce spectacle-en-regard, le premier coup d'œil sur le tableau nous a appris de quoi il est fait. Ce sont les souverains. On les devine déjà dans le regard respectueux de l'assistance, dans l'étonnement de l'enfant et des nains. On les reconnaît, au bout du tableau, dans les deux petites silhouettes que fait miroiter la glace. Au milieu de tous ces visages attentifs, de tous ces corps parés, ils sont la plus pâle, la plus irréaliste, la plus compromise de toutes les images : un mouvement, un peu de lumière suffiraient à les faire s'évanouir. De tous ces personnages en représentation, ils sont aussi les plus négligés, car nul ne prête attention à ce reflet qui se glisse derrière tout le monde et s'introduit silencieusement par un espace insoupçonné; dans la mesure où ils sont visibles, ils sont la forme la plus frêle et la plus éloignée de toute réalité. Inversement, dans la mesure où, résidant à l'extérieur du tableau, ils sont retirés en une invisibilité essentielle, ils ordonnent autour d'eux toute la représentation; c'est à eux qu'on fait face, vers eux qu'on se tourne, à leurs vœux qu'on présente la princesse dans sa robe de fête; de la toile retournée à l'infante et de celle-ci au nain jouant à l'extrême droite, une courbe se dessine (ou

encore, la branche inférieure de l'X s'ouvre) pour ordonner à leur regard toute la disposition du tableau, et faire apparaître ainsi le véritable centre de la composition auquel le regard de l'infante et l'image dans le miroir sont finalement soumis.

Ce centre est symboliquement souverain dans l'anecdote, puisqu'il est occupé par le roi Philippe IV et son épouse. Mais surtout, il l'est par la triple fonction qu'il occupe par rapport au tableau. En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions « regardantes » se confondent en un point extérieur au tableau : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. Dans cette réalité même, il ne peut pas ne pas être invisible. Et cependant, cette réalité est projetée à l'intérieur du tableau, — projetée et diffractée en trois figures qui correspondent aux trois fonctions de ce point idéal et réel. Ce sont : à gauche le peintre avec sa palette à la main (auto-portrait de l'auteur du tableau); à droite le visiteur, un pied sur la marche prêt à entrer dans la pièce; il prend à revers toute la scène, mais voit de face le couple royal, qui est le spectacle même; au centre enfin, le reflet du roi et de la reine, parés, immobiles, dans l'attitude des modèles patients.

Reflet qui montre naïvement, et dans l'ombre, ce que tout le monde regarde au premier plan. Il restitue comme par enchantement ce qui manque à chaque regard : à celui du peintre, le modèle que recopie là-bas sur le tableau son double représenté; à celui du roi, son portrait qui s'achève sur ce versant de la toile qu'il ne peut percevoir d'où il est; à celui du spectateur, le centre réel de la scène, dont il a pris la place comme par effraction. Mais peut-être, cette générosité du miroir est-elle feinte; peut-être cache-t-il autant et plus qu'il ne manifeste. La place où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle du spectateur : au fond du miroir pourraient apparaître — devraient apparaître — le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez. Car la fonction de ce reflet est d'attirer à l'intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger : le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie. Mais parce qu'ils sont présents dans le tableau, à droite et à gauche, l'artiste et le visiteur ne peuvent être logés dans le miroir : tout comme le roi apparaît au fond de la glace dans la mesure même où il n'appartient pas au tableau.

Dans la grande volute qui parcourait le périmètre de l'atelier,

depuis le regard du peintre, sa palette et sa main en arrêt jusqu'aux tableaux achevés, la représentation naissait, s'accomplissait pour se défaire à nouveau dans la lumière; le cycle était parfait. En revanche, les lignes qui traversent la profondeur du tableau sont incomplètes; il leur manque à toutes une partie de leur trajet. Cette lacune est due à l'absence du roi, — absence qui est un artifice du peintre. Mais cet artifice recouvre et désigne une vacance qui, elle, est immédiate : celle du peintre et du spectateur quand ils regardent ou composent le tableau. 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, — malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits. Tout autour de la scène sont déposés les signes et les formes successives de la représentation; mais le double rapport de la représentation à son modèle et à son souverain, à son auteur comme à celui à qui on en fait offrande, ce rapport est nécessairement interrompu. Jamais il ne peut être présent sans reste, fût-ce dans une représentation qui se donnerait elle-même en spectacle. Dans la profondeur qui traverse la toile, la creuse fictivement, et la projette en avant d'elle-même, il n'est pas possible que le pur bonheur de l'image offre jamais en pleine lumière le maître qui représente et le souverain qu'on représente.

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. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.