

Le Van Gogh de Heidegger et le Velazquez de Foucault. Une réflexion sur deux *erreurs* philosophiques

Marco Salucci



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/5003>

DOI : 10.4000/essais.5003

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2016

Pagination : 48-73

ISBN : 978-2-9544269-7-6

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Marco Salucci, « Le Van Gogh de Heidegger et le Velazquez de Foucault. Une réflexion sur deux *erreurs* philosophiques », *Essais* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 28 octobre 2020, consulté le 30 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/5003> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.5003>

Le Van Gogh de Heidegger et le Velazquez de Foucault. Une reflexion sur deux *erreurs* philosophiques

Marco Salucci

Ce n'est pas le même qui revient, ce n'est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Différent¹.

Gilles Deleuze

Nous savons que, depuis l'Antiquité, un philosophe pouvait tout aussi bien être mathématicien, physicien, médecin, artisan, éthologue, etc. ; les frontières entre disciplines étaient loin d'être hermétiques. Ainsi, c'est en philosophe-physicien et en philosophe-mathématicien que Démocrite et Pythagore conduisaient respectivement leur réflexion. Or, puisque la philosophie est la science première², toute discipline (par exemple la physique) devait être en accord avec ses « principes » afin d'être considérée comme vraie. Par conséquent, le passage entre une discipline et l'autre se faisait à travers un souci constant de continuité, de cohérence et d'harmonie, selon une approche du savoir qui prend place dans la tradition aristotélicienne et pour laquelle la vérité réside dans le fait de « dire de l'Être qu'il est et du Non-Être qu'il n'est pas »³. Bref, il est impossible d'affirmer qu'une science, « ce qui est », est vraie si elle est en désaccord avec ses principes et ses origines ; d'une manière générale cette attitude philosophique s'installe dans la lignée parménidienne d'un savoir comme discours sur « ce qui est » mettant à l'écart tout « ce qui n'est pas »⁴.

1 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 384.

2 Cf. Aristote, *De la Métaphysique*, Livre E, 1026a30, trad. par Jule Tricot, Paris, Vrin, 1991, p. 227.

3 Aristote, *Métaphysique*, Livre Γ, 1011b25, *op. cit.*, p. 151.

4 « Eh bien, donc je vais parler – toi, écoute mes paroles et retiens-les – je vais te dire quelles sont les deux seules voies de recherche à concevoir : la première – comment il est et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit pas ». Jean Beaufret, *Le Poème de Parménide*, Paris, PUF, 1950, p. 78.

Le XX^e siècle, en revanche, se caractérise par une attitude philosophique qui semble se passer de cet effort de fidélité, ce qui implique un rapport tout à fait nouveau à la vérité car, au moins depuis Nietzsche, l'ombre du suspect ne s'adresse plus à « ce qui n'est pas », bien au contraire elle est projetée sur tout « ce qui est », c'est-à-dire au dogmatisme et avec lui à toute exaltation de la vérité. Ce changement de perspectives n'a pas été sans toucher les frontières entre disciplines et notamment le passage entre art et philosophie dont nous traiterons deux cas exemplaires dans cet article. La question de la frontière se superpose alors à la question du *quid juris* que Jacqueline Lichtenstein fait si bien ressortir en reprenant un discours de Max Dessoir⁵ concernant le « "droit" du philosophe à aborder des questions artistiques en dehors de toute compétence pratique »⁶. Par conséquent, si Dessoir se demande de quel droit le philosophe sans connaissance écrit-il sur l'art, alors le discours philosophique ne concerne plus uniquement « ce qui est » mais considère également « ce qui n'est pas » car l'expression « en dehors de toute compétence » ne veut signifier autre chose que ce qui suit : le philosophe abordant le sujet de l'art, traite de ce qu'il ne connaît pas, autrement-dit, il agit par incohérence. Il est évident que la non-connaissance expose le philosophe à l'erreur, mais cette attitude négative ne recèlerait-elle pas une plus haute positivité ? Autrement dit, le non-être (erreur) peut-il être le moyen de création de l'être (concept) ?

« Ce qui est », la positivité, la vérité, c'est ce qui a historiquement fondé le processus de réflexion. Pour Platon, par exemple, ce sont ces idées qui, éternelles et immuables, sont d'un côté l'être et l'origine de toutes choses, donc du monde, et de l'autre ce que le philosophe doit atteindre. Pour Descartes, « ce qui est » c'est le « je pense », origine du sujet philosophique ayant comme but la démonstration de l'existence d'un sujet pensant. Cette tendance, qui a influencé toute épistémologie, nous la retrouvons jusqu'à nos jours dans les mathématiques, la médecine, la physique, mais également la sociologie, la psychanalyse, l'histoire de l'art, etc. Ces disciplines, cherchent, en effet, à dire « ce qui est », prétendant à la vérité et en la traitant à travers des relations de cohérence. Cependant au XX^e siècle, Gaston Bachelard et ensuite Karl Popper ont tenté d'installer l'erreur au sein de la réflexion et notamment au sein de la réflexion épistémologique. Pour le premier, en effet, la connaissance se construit sur des connaissances mal faites et la vérité est un continuuel « repentir intellectuel », c'est-à-dire que toute vérité se base sur la découverte de l'erreur⁷. Pour le deuxième, la validité d'une théorie scientifique néces-

5 Philosophe néo-kantien qui, dans l'introduction à son *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Stuttgart, Enke, 1906, p. 3-8, s'interroge sur la pertinence du discours philosophique sur l'art.

6 Jacqueline Lichtenstein, *Les Raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014, p. 141.

7 « Scientifiquement, on pense le vrai comme rectification historique d'une longue erreur, on pense l'expérience comme rectification de l'illusion commune et première ». Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934), Paris, PUF, 1966, p. 173.

site la possibilité de cette dernière d'être falsifiée, c'est-à-dire, de contenir des erreurs⁸. La vérité donc n'est plus le seul garant du processus de vérité, mais l'erreur paraît être ce qui déclenche ce processus, au point que nous pouvons nous demander si une vérité fondée sur l'erreur n'est pas plus féconde qu'une vérité fondée sur elle-même, sur « ce qui est » et sur la cohérence.

Si Bachelard et Popper ont réfléchi et réhabilité l'erreur dans le questionnement philosophique sur la démarche scientifique, qu'en est-il de l'erreur dans la réflexion philosophique sur l'art ? Afin de répondre à cette question, nous analyserons deux textes, l'un de Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art »⁹, et l'autre de Michel Foucault, « Les Suivantes »¹⁰, pour montrer comment la posture négative d'une philosophie qui réfléchit sur l'art en passant par l'erreur, peut se transformer en une conduite positive : celle de « créer des concepts »¹¹. Si l'on admet l'erreur d'interprétation qui caractérise ces deux études, est-il pour autant légitime d'affirmer que les concepts philosophiques ainsi développés sont faux ? Autrement dit, l'erreur supprime-t-elle la vérité des concepts dont elle est le moyen ?

La première partie de notre article sera consacrée tout d'abord à l'analyse de l'interprétation *erronée* faite par Martin Heidegger d'une toile de Van Gogh¹² représentant une paire de chaussures (**fig. 1**, 1886 ; **fig. 2**, 1887 ; **fig. 3**, 1887)¹³, ensuite notre attention se portera sur *Les Ménines* de Diego Velázquez (**fig. 4**, 1656) telles qu'elles sont décrites, non sans poser problème, par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*¹⁴. La deuxième partie présentera une analyse de ces

8 « C'est la falsifiabilité et non la vérifiabilité d'un système, qu'il faut prendre comme critère de démarcation. En d'autres termes, je n'exigerai pas d'un système scientifique qu'il puisse être choisi, une fois pour toutes, dans une acception positive mais j'exigerai que sa forme logique soit telle qu'il puisse être distingué, au moyen de tests empiriques, dans une acception négative ». Karl R. Popper, *La Logique de la découverte scientifique* (1934), Paris, Éditions Payot & Rivages, 1978, p. 36-38.

9 Texte tiré d'une conférence de 1935, in Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Gallimard, Paris, 1961, coll. Tel, 2006.

10 Premier chapitre de la première partie de Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), Paris, Gallimard, 2010.

11 La philosophie comme « création de concepts » est une définition donnée par Gilles Deleuze et Felix Guattari, in Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Reprise, 2005.

12 Martin Heidegger, « L'origine de l'Œuvre de d'art » (1925-36), in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), *op. cit.*

13 Selon Meyer Schapiro (*L'Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 349-360). C'est probablement le tableau *Trois paires de souliers* (fin automne 1886) ou *Vieux Souliers aux lacets* (automne 1886) que Heidegger a commenté dans « L'Origine de l'œuvre d'art » ; en effet, seuls ces deux tableaux étaient présents à l'exposition que Heidegger a visitée à Amsterdam en 1930 et, dans le même temps, correspondent aux descriptions.

14 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), Paris, Gallimard, 2010.

deux cas à travers la pensée de Gilles Deleuze : nous traiterons la question de l'interprétation à travers la notion de fonctionnement, puis la question de l'erreur (du faux et du négatif) sera abordée par la notion de différence¹⁵.



Fig. 1 : Vincent Van Gogh, *Une paire de chaussures*, 1886, huile sur toile, 37,5 x 45,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Fig. 2 : Vincent Van Gogh, *Une paire de chaussures*, 1887, huile sur toile, 35 x 41,5 cm, Baltimore Museum of Art.



Fig. 3 : Vincent Van Gogh, *Nature Morte avec une paire des chaussures*, 1887, huile sur toile, 37,5 x 45,5 cm, collection particulière.

15 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

La philosophie, prenant en considération la différence et faisant de l'erreur une puissance, met, nous allons le voir, l'interprétation au service de la création. Il serait ainsi possible, pour le philosophe, d'être léger et de considérer un objet d'art en se passant du souci de la vérité. De cette façon, si la transition du plan artistique au plan philosophique produit un concept opératoire, alors prend forme le chemin selon lequel « ce qui n'est pas » le faux, est porteur de « ce qui est », le nouveau. Cependant, notre intention n'est pas celle de faire une critique de la notion d'interprétation, ni celle de montrer en quoi l'interprétation du philosophe se différencie de l'interprétation de l'historien de l'art. Nous allons tout simplement la considérer sous son aspect fonctionnel : interpréter signifierait ainsi dégager le fonctionnement d'une œuvre, les forces et les relations qui la parcourent et existent malgré l'ombre du faux qui les accompagne.

Deux erreurs (?) d'interprétation

En 1935, Martin Heidegger publie « L'origine de l'œuvre d'art », texte tiré d'une conférence tenue en 1933. Quelques années auparavant, en 1930, il a visité une exposition consacrée à Vincent Van Gogh¹⁶ qui se tenait à Amsterdam où, parmi les tableaux exposés, plusieurs représentaient des souliers. Dans ce texte, Heidegger se réfère à l'un de ces tableaux, sans pour autant spécifier lequel. Cette période, autour de 1930, marque un tournant dans ses recherches ; il délaissera la quête sur le sens de l'être à partir de l'homme au profit du questionnement de la vérité de l'être à partir du langage et des arts. C'est dans ce tournant que s'inscrit « L'origine de l'œuvre d'art » repris ensuite dans le recueil *Chemins qui ne mènent nulle part*, les *Holzwege*¹⁷.

À travers la notion d'origine, Heidegger se pose la question de l'essence de l'art. L'art est composé par une œuvre, écrit-il, mais l'œuvre est, avant toute chose, *chose*, et l'expérience esthétique ne peut pas se permettre de la négliger. Il existe, cependant, plusieurs types de *choses* et le philosophe ne s'occupera que de celles qui sont produites par l'homme. Ce sont, tout d'abord, les *produits* qui se trouvent entre la chose et l'œuvre car ils sont faits par l'homme mais n'ont pas le caractère de gratuité propre à celle-ci. Ainsi, concernant la question de l'origine, il n'est pas possible de négliger la *chose* qui se trouve derrière l'œuvre d'art : « Il semble presque que la *choséité* soit dans l'œuvre comme le support

16 Schapiro affirme que cette information lui est donnée par Martin Heidegger dans une lettre personnelle datée du 6 mai 1965. « En réponse à la question que je lui avais adressée, le professeur Heidegger a aimablement précisé que le tableau auquel il se référait était l'un de ceux qu'il avait pu voir au cours d'une exposition de mars 1930, à Amsterdam ». Meyer Schapiro, *L'Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, op. cit., p. 353.

17 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit.

sur lequel l'autre – c'est-à-dire le propre de l'œuvre – est bâti »¹⁸. Il paraît ainsi évident que l'art est avant tout une *chose* qui réunit aussi autre chose.

Pour comprendre l'origine d'une œuvre, il faut alors comprendre l'origine de la *chose*, c'est-à-dire son essence, sa *choséité*. Puisque, selon Heidegger, la chose est dans l'œuvre comme la pierre est dans le monument, il est tout d'abord nécessaire de comprendre la *chose* re-présentée dans l'œuvre afin de comprendre l'œuvre elle-même. L'un des tableaux peints par Van Gogh, et que Heidegger a eu l'occasion de voir en 1930 (vraisemblablement **fig. 1** et/ou **fig. 2**), représente une paire de chaussures usées. L'une à côté de l'autre et au centre du tableau, les chaussures incarnent la *chose*, si bien que le spectateur se retrouve en présence de deux *choses* : un tableau et une paire de chaussures, une œuvre d'art et une chose. Par cette argumentation, Heidegger cherche à atteindre l'essence de l'art et, puisque l'art est composé d'une paire de chaussures (chose), cela lui suffit pour révéler l'essence de ces chaussures afin d'atteindre son but. Il s'en suit une fine description permettant de dégager les significations, révélation de l'être-chose de la chose :

Tant que nous nous contenterons de nous représenter une paire de souliers « comme ça », « en général », tant que nous nous contenterons de regarder sur un tableau de simples souliers vides, qui sont là sans être utilisés – nous n'apprendrons jamais ce qu'est en vérité l'être-produit du produit [...]. Une paire de souliers de paysans, et rien de plus. Et pourtant...

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affirmée la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre de nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce produit appartient à la terre, et il est à l'abri dans le monde de la paysanne.¹⁹

Comprendre l'être-produit du produit signifie ainsi, comme Heidegger le fait dans cet extrait, en dégager les significations cachées et dire littéralement la vérité : ἀ-λήθεια, non-oubli, dévoilement.

C'est une sorte d'épiphanie, à laquelle nous fait assister Heidegger. Découvrir l'être de la chose, sa *choséité*, signifie sentir ce qu'il y a autour de la chose et en quoi consiste son produit. Il signifie comprendre la marche lourde de la paysanne, sa faim, la fatigue du matin et l'épuisement du soir, mais aussi son repos loin de ses chaussures, ses soucis et sa grossesse. Tout cela renferme et puis forme le dévoilement de la vérité et de son *fonctionnement* ; dévoilement qui passe à travers les chaussures de celle qui les utilisait, c'est-à-dire la paysanne.

18 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 17.

19 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 34.

Nous assistons, par ce texte, à un exemple d'interdisciplinarité entre art et philosophie : un tableau est pris en exemple et analysé afin d'explicitier le processus d'un concept philosophique, celui de vérité. Rien d'étonnant ni de nouveau. C'est, en revanche, le débat qui est né à partir de cette analyse qui rend cet exemple philosophiquement intéressant. En 1968, Meyer Schapiro publie un article intitulé « L'objet personnel, sujet de la nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh »²⁰ dans lequel il analyse les huit paires de chaussures peintes par Van Gogh entre 1881 et 1890 pour ensuite affirmer que les chaussures, ou souliers, représentées dans les deux tableaux de 1886, ne peuvent pas être les chaussures d'une paysanne, comme le prétend le *Professor* Heidegger, mais seraient de banales chaussures de ville ; très probablement les chaussures de l'artiste qui, à l'époque, avait déjà quitté sa campagne natale pour s'installer à Paris. Le façonnement, le type de cuir, la position dans le tableau, tout semblerait infirmer les descriptions et la thèse de Heidegger qui, dans son texte, mentionne à plusieurs reprises des chaussures de paysanne alors que, selon Schapiro, non seulement elles appartiennent à l'artiste mais constituent une sorte d'autoportrait : « En isolant sur la toile cette paire de chaussures, il en fait une part d'un autoportrait »²¹.

Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture*²² résume les deux points de vue incurablement divergents : d'un côté se positionne le point de vue *citadin* de Schapiro, historien de l'art, pour qui les chaussures sont des souliers de ville de l'artiste ; de l'autre côté se place le point de vue *paysan* de Heidegger, philosophe, pour qui les souliers ont appartenu à une paysanne : « Là c'est le pied d'un citadin qui n'est pas très loin de lui, là c'est le pied d'une paysanne toute proche »²³. Dans les deux cas, c'est une question de vérité mais, si la question est la même pour les deux²⁴, le sens du mot « vérité », lui, diffère. Ainsi l'historien de l'art considère que la vérité est, de façon aristotélicienne, l'adéquation d'un signe à la réalité : c'est une vérité qui repose sur la « référence » d'un signe à son objet. Adhérant à cette perspective, la paysanne, avec sa marche fatiguée et décrite par le *Professor* Heidegger, est une éclatante erreur. Dans la description heideggérienne, en effet, les chaussures n'auraient pas de propriétaire²⁵, le signe représenté demeurerait alors privé de tout référent objectif et la vérité serait sans adéquation au réel ; elle cloche, et le *Professor* s'égare.

20 Traduit en français in Meyer Schapiro, *Art, Style, Société, op. cit.*, p. 349-360.

21 Meyer Schapiro, *Art, Style, Société, op. cit.*, p. 357.

22 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* (1978), Paris, Flammarion, 2010.

23 *Ibid.*, p. 351.

24 Schapiro et Heidegger sont, à la fois, porteurs d'une réflexion sur la notion de « vérité » et auteurs d'une analyse liée à l'art.

25 Jacques Derrida rappelle que selon Schapiro la vérité est à chercher dans l'attribution des chaussures à leur propriétaire. Cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture, op. cit.*, p. 356. Ce rapport est très simple et ce qui s'en suit n'est pas moins clair : puisque la paysanne mentionnée dans « L'origine de l'œuvre d'art » n'existe pas, alors le concept de Vérité de Heidegger est remis en question.

Dans un article sur la vérité, se tromper est alors doublement impardonnable : tout d'abord la création d'un concept, en général, ne peut se passer de la réalité du contexte à partir duquel il voit le jour ; deuxièmement, *a fortiori*, le concept de vérité ne peut pas se passer de la vérité. L'errance de la paysanne ferait ainsi errer le *Professor*. Mais si la « vérité », concept recherché ici par Heidegger, trouvait ses origines dans la vérité elle-même, la vérité serait déjà là, déjà opératoire, déjà en fonction. Or, si quelque chose est en fonction, cela signifie qu'il existe, car pour opérer il est fort probable que, telle ou telle chose, ne puisse pas se priver d'une sorte d'existence. Dans ce cas, pourrait-on véritablement parler de création de concept ? Et à quoi bon chercher la vérité, si la vérité est déjà là ? Il est alors évident que, si l'historien de l'art a raison (et du point de vue historique et référentiel il ne peut qu'avoir raison), alors ce n'est pas seulement l'article de Heidegger qui est faux, mais la façon même d'opérer de la vérité : vérité comme *dévoilement*. Or, Schapiro a, *stricto sensu*, raison. Cependant, la vérité telle que Heidegger la décrit, n'est pas remise en question car elle fonctionne. Par exemple, la vérité est ce processus selon lequel un temple grec²⁶ devient l'élément déclencheur d'un paysage : il permet à la lumière du jour d'apparaître, il révèle la puissance des vagues de la mer qu'il surmonte, il fait surgir l'herbe, l'aigle, le taureau, le serpent et le grillon qui habitent la nature environnante²⁷ ; le temple serait ainsi le révélateur d'un site, le centre le d'une totalité qu'il permet d'éclorre. De la même manière, les souliers sont l'élément qui permet à un environnement (qu'il soit citadin ou paysan) de se constituer. La paysanne n'existe pas mais son inexistence n'empêche pas qu'un processus de dévoilement s'active : par les souliers se fait sentir la dureté de la terre parcourue, les fatigues de celui qui les a portés, les inquiétudes dues aux difficultés de la vie mais aussi la joie du jour de repos.

En postulant l'existence d'un personnage que le peintre n'aurait pas envisagé, l'interprétation du tableau faite par Heidegger se révèle être fautive car elle se passe de la vérité historique dans laquelle la toile a été peinte. Il est alors possible de dire que le philosophe écrit à propos d'un tableau *autre* que l'original. Si les chaussures ne sont pas des chaussures de paysanne et si la paysanne elle-même n'a jamais existé, alors Heidegger ne décrit pas forcément le tableau tel que Van Gogh l'a conçu mais dépeint un tableau *différent*. Un tableau où les souliers n'ont pas parcouru la ville mais la campagne, avec sa terre dure et hivernale, avec leur cuir marqué par la terre humide, qui ont été

26 Exemple donné par Heidegger, cf. *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 44-45.

27 « Sur le roc, le temple repose sa constance. [...]. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont. Cette apparition et cet épanouissement mêmes, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommés très tôt "phusis" ». Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 44.

chaussés, écrit Heidegger, par une paysanne angoissée par l'imminence d'une naissance²⁸. Ce *tableau* a l'air d'être créé *ex novo* et, même s'il ne se situe pas au niveau pictural mais au niveau descriptif-narratif, il fait paraître le faux (l'erreur de Heidegger et l'errance de la paysanne) comme la condition de son analyse philosophique. Cela dit, le concept de Vérité que Heidegger en donne est-il pour autant moins vrai ? Pour l'instant notre question est laissée en suspens car Heidegger n'est pas le seul philosophe à interpréter un tableau en oubliant la vérité historique ; nous allons, avant de poursuivre, analyser la description de *Les Menines* (fig. 4, 1656) de Velázquez que Michel Foucault propose dans *Les Mots et les Choses* afin de dégager les similitudes et les différences en relation au cas traité jusqu'à présent.



Fig. 4 : Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm, Musée du Prado.

28 « À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace ». *Ibid.*, p. 45.

Foucault décide d'insérer une reproduction de cette toile avant le commencement du texte, pour ensuite faire une description à partir de ce qu'il voit (à l'inverse de Heidegger qui a décrit à partir de ses souvenirs, donc de ce qu'il ne voyait pas). Par la notion d'*épistémè*²⁹, le philosophe désigne un phénomène ou un réseau de connaissances et de croyances qui déterminent les rapports de l'homme au langage, à la nature et au travail. Chaque époque aurait son propre épistémè et puisque la toile est, selon Foucault, métaphore de la représentation classique (qui caractérise la période du XVII^e siècle au XIX^e siècle³⁰), l'analyse qu'il fait est censée reproduire ce réseau avec son processus. Après une description de la toile, nous prendrons en exemple deux mouvements que parcourt le regard de Foucault afin d'expliquer la manière dont l'épistémè classique travaille.

L'infante Marguerite-Thérèse d'Autriche, qui en 1656 était l'héritière du trône, est représentée au centre de la toile. Elle est entourée de plusieurs personnages : à sa droite et à sa gauche les deux ménines (demoiselles d'honneur), l'une à genoux et l'autre en train de faire une révérence. Derrière l'infante, se tiennent la chaperonne de la princesse, en tenue de deuil, et un écuyer. À la droite, deux nains de cour complètent la compagnie de l'infante et au fond, sur les escaliers, apparaît Don José Nieto Velázquez, le chambellan de la reine et chef des ateliers de la tapisserie royale. Un miroir sur le mur reflète les bustes du roi Philippe IV d'Espagne et de la reine Marie-Anne d'Autriche. Enfin, à la gauche du tableau, se trouve le peintre royal Velázquez lui-même, portant sur la poitrine la croix de l'Ordre de Santiago.

À partir de ces éléments, Foucault dégage deux mouvements principaux. Le premier concerne le spectateur, Velázquez et le châssis. Le peintre regarde et fixe un point invisible incarné par le spectateur qui, de son côté, regarde le tableau. Il faut nous imaginer (*nous* spectateurs) face au tableau, en position centrale³¹. Velázquez fixerait ainsi un point invisible, hors du tableau, occupé par le spectateur que nous sommes. Dans le même temps, il s'apprête à apporter une touche supplémentaire sur la surface de sa toile, partie qui est cachée, en faisant du spectateur son modèle. Ainsi trois éléments se dégagent : *primo* le regard de Velázquez, *secundo* la toile qu'il est en train de peindre et *tertio* le modèle (duquel nous, spectateurs, occupons la place) ; ces éléments constitueraient les trois composants d'un triangle imaginaire. L'analyse foucauldienne indique que le peintre transpose l'invisibilité du modèle (en deçà de la toile) dans l'invisibilité de la figure peinte sur la toile et dérobée à tout regard. Il part

29 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit.

30 « 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 ». *Ibid.*, p. 31.

31 « 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 ». *Ibid.*, p. 20.

de l'invisible, le modèle, passe par le visible, les yeux du peintre, et retombe sur l'invisible, la toile. À l'arrière-plan, le miroir rend manifestes le roi et la reine ainsi que leur positionnement. Il « fait voir, écrit Foucault, au centre de la toile, ce qui du tableau est nécessairement invisible »³² : nous, spectateurs, occuperions ainsi la place du couple royale.

Foucault décrit également un deuxième mouvement, orthogonal du premier. C'est le mouvement de la lumière dans la peinture. Si la direction du regard perce la toile et lui est perpendiculaire, la lumière présente sur la scène est, au contraire, parallèle à la surface. Elle va de la fenêtre, positionnée sur la droite, jusqu'à la toile peinte sur la gauche. De cette fenêtre, seulement l'embrasure est visible, la lumière surgit et baigne ensuite les personnages présents, illumine le peintre et le modèle pour enfin se joindre à la surface de la toile que le peintre est en train de travailler. La lumière, tout comme le regard du peintre, part d'un lieu invisible (la fenêtre), touche les personnages de la scène, qui eux sont visibles, pour ensuite se rabattre sur la face de la toile, toujours cachée. Le regard du peintre et la lumière sont les éléments fondamentaux de la représentation, mais la source de la lumière (la fenêtre) et la source du tableau (le modèle), ne sont pas là. Elles sont cachées, absentes. De cette manière, le tableau est considéré comme la *représentation de la représentation*, autrement dit, la pure représentation : la toile reproduit l'acte de peindre mais elle perd le modèle et le dessin, il est lumineux mais il manque de fenêtres. Il perd, pour autant, les sources de ce qu'il représente :

Elle (la représentation) 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 [...] et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.³³

De cette manière, Foucault repère dans la toile une métaphore picturale de la conception classique de la représentation dans laquelle le représenté, pour être tel, doit faire jouer son manque, de sorte que le représenté se révèle foncièrement absent.

Si, par l'analyse de Schapiro, l'entrée en scène de l'histoire de l'art fait obstacle à la philosophie de Heidegger, celle de Foucault n'est pas moins exposée aux risques de l'erreur, et ce toujours grâce à la révélation d'un historien de l'art : Daniel Arasse. Celui-ci déclare qu'il y a effectivement un piège dans *Les Ménines*, mais un piège dont Velázquez n'est lui-même pas responsable. C'est comme si *Les Ménines* pensait tout seul, indépendamment de

32 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 24.

33 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 31.

l'auteur. Arasse affirme : « Il est évidemment dangereux de vouloir trouver dans un tableau du XVII^e siècle ce qui légitime l'interprétation du philosophe du XX^e siècle : le philosophe se trompe mais il a raison »³⁴. Ce que Foucault ne pouvait pas savoir, c'est ce qu'a révélé la dernière restauration de 1984. Une radiographie a en effet montré que le tableau que nous voyons aujourd'hui est le résultat de deux tableaux superposés. Dans sa première version, ni le peintre ni le châssis n'étaient présents, et l'espace à la gauche était occulté par un rideau rouge d'où un jeune garçon tendait un bâton de commandement à l'infante. C'était, vraisemblablement, un tableau dynastique visant à rendre hommage à la future reine, Marguerite-Thérèse. Cependant, en 1657, le roi Philippe IV et la reine Marie-Anne ont un fils, Felipe Prospero, lequel hérite du droit à la couronne. Le tableau perd alors de son sens (fonction dynastique) et est déclassé en *capricho* privé. En 1659, écrit Daniel Arasse³⁵, Velázquez reprend le tableau et en fait la version que nous connaissons aujourd'hui : en modifiant la partie gauche de la toile, il rajoute sa propre figure et le châssis.

Dans un premier temps, le peintre a donc conçu son œuvre sans ces éléments sur lesquels Foucault s'appuie pour son analyse. Tout d'abord la toile qui, invisible, reçoit la lumière, n'était pas présente lors de la première version. Ensuite, l'autoportrait, qui constitue un élément fondamental dans le jeu de regards décrit par le philosophe, n'était pas envisagé par le peintre. De ce fait, le dispositif de relations que Foucault propose ne peut qu'être le résultat d'un hasard. Certes, entre la première et la deuxième version, la lumière, la position des personnages et le point de vue n'ont pas subi de transformation. Mais c'est dans la première version que le peintre décide de la place de la fenêtre, du point de vue, de la lumière, des personnages. C'est toujours dans cette première version que la figure de Velázquez et le châssis (pourtant fondamentaux dans la description foucauldienne) sont absents. Il y a ainsi un décalage entre l'intention initiale et le résultat final. Le processus de création a, en effet, ressenti des événements exogènes et contextuels qui ont fait que le résultat final est d'une toute autre nature. L'interprétation qu'en donne le philosophe, en revanche, ne prend pas en compte la version initiale et ses analyses affectent la composition actuelle mais se basent sur la *structure* d'un tableau qui n'était pas conçu pour être ce qu'il est ; s'appuyant sur une *composition* postérieure, elles n'auraient pas la capacité de supporter la métaphore de la représentation telle que Foucault l'a décrite. Son *erreur* serait, en somme, celle de croire que

34 Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2008, p. 241.

35 « Dès 1659, l'infante Marguerite est d'ailleurs promise à l'empereur et c'est sans doute à la fin de cette même année que Velázquez, qui a le droit à partir de novembre 1659 d'arborer sur sa poitrine la croix rouge de l'ordre de Santiago, reprend le tableau pour l'actualiser et l'adapter aux nouvelles conditions de la monarchie. C'est alors que l'œuvre publique devient un tableau privé et le portrait dynastique un *capricho* courtisan ». Daniel Arasse, *On n'y voit rien* (2001), Paris, Gallimard, 2005, p. 184.

l'intention initiale correspond au résultat final. Le philosophe pécherait ainsi par anachronisme en attribuant un rôle fondamental à ces éléments qui ne sont, au contraire, qu'accidentels.

De cette façon, si Heidegger appuie sa notion de vérité sur un *faux* Van Gogh, Foucault base son idée de représentation sur une intentionnalité qui n'a pas eu lieu : celle d'un tableau qui correspond à un projet conçu à l'avance alors qu'il n'est qu'une deuxième version, remaniée, d'une œuvre à laquelle il manquait les caractéristiques structurant la lecture foucauldienne. Par conséquent, Heidegger et Foucault, à leur manière et afin de travailler leurs concepts, se passent de la vérité historique et procèdent d'un oubli des origines ; il est ainsi possible d'affirmer que leur démarche s'établit à partir de « ce qui n'est pas », le faux, l'erreur, le négatif. Ces descriptions sont-elles pour autant moins vraies ? Pouvons-nous, sans hésitation aucune, affirmer que les concepts de « représentation » (donné par Foucault) et de « vérité » (donné par Heidegger) sont-ils *faux* ?

Du plan artistique au plan philosophique

Nous sommes en présence de deux cas où deux toiles, passant du niveau artistique au plan philosophique, se révèlent être des supports fondamentaux pour des concepts (celui de vérité et celui de représentation) qui les utilisent comme moyen, cependant les interprétations sur lesquelles ils se fondent sont fausses. Nous pouvons alors nous demander si ces concepts résultent faux ou bien s'ils préservent une certaine valeur et afin de répondre à cette interrogation nous analyserons le changement de statut qui affecte une œuvre d'art lorsqu'elle passe sur le plan philosophique.

Pour cela, nous allons appuyer notre réflexion sur la pensée de Gilles Deleuze et Felix Guattari. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, ils affirment que le philosophe ne pense jamais seul car ce n'est pas lui le sujet de ses énonciations. Sa pensée serait, en revanche, un mouvement fait par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel : « Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne »³⁶. Nietzsche, par exemple, s'exprime par l'intermédiaire de Zarathoustra, Platon par l'intermédiaire de Socrate, etc. Ces personnages vivent, non seulement au sens de l'existence mais également de l'insistance : ils insistent³⁷. Autrement dit, ils sont affectés de cette « existence intermé-

36 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, p. 63.

37 Le concept d'insistance, par opposition à celui d'existence, est récurrent chez Deleuze. Par exemple un tableau existe, il est actuel et peut être exposé dans une salle de musée. Mais avant que celui-ci ne soit réalisé par l'artiste il avait une autre existence, qui comprenait toutes ses possibilités et dont une seulement s'est réalisée. Cette existence en puissance est son *insistance*.

diaire »³⁸ qui caractérise leur être dans ce que Deleuze et Guattari appellent le « plan d'immanence » de la philosophe. Un philosophe pense ainsi toujours par l'intermédiaire de personnages philosophiques et trace, de cette manière, les orientations ou les images de sa pensée. Les éléments qui parcourent le plan contribuent à la constitution des concepts qui le traverseront ensuite dans de multiples directions.

Par ailleurs, si la philosophie est habitée par des personnages conceptuels, l'art, de son côté, compte sur des figures esthétiques, comme peuvent l'être les joueurs de cartes de Cézanne, les amantes de Picasso ou de Raphaël, Joseph K. dans le roman de Kafka, mais aussi l'infante Marguerite ou la paysanne de Van Gogh. Elles incarnent le vécu de l'artiste en le transformant en « sensations composées »³⁹, autrement dit, elles transforment la matière picturale sur la toile en composé esthétique exprimant des sensations qui ne sont plus liées à l'auteur mais qui dureront et se conserveront dans le temps. Si les personnages conceptuels tracent un plan d'immanence philosophique, les figures esthétiques dessinent un plan esthétique dit « plan de composition ».

Or, même si la paysanne de Van Gogh n'a jamais existé, il lui est néanmoins permis d'insister car l'insistance se veut entièrement indépendante de l'existence. Admettons que la personne qui a porté ces chaussures (le peintre ?) n'était pas une paysanne, et que la matière picturale reproduit des chaussures d'un citadin, cela n'empêche pas que les sensations exprimées par la toile renvoient à la presque-existence d'une paysanne car, même si cette dernière n'a jamais existé, les chaussures renvoient à son vécu et permettent, par elle, de penser. De la même manière Joseph K, le personnage principal du *Procès* de Kafka, insiste car il permet, et pas seulement à son auteur, de penser.

Une deuxième raison rend possibles les changements qui concernent ces personnages. Les figures esthétiques, affirment Deleuze et Guattari, produisent des affects qui débordent les affections et les perceptions primaires⁴⁰. Dans le moment de l'acte de création l'artiste, continuent Deleuze et Guattari, sent le monde. Il le perçoit et éprouve des perceptions : il voit du rouge, un corps, une fleur, un paysage. Dans le même temps, il éprouve des sentiments et des émotions : il se sent bouleversé, tranquille. Il y a ainsi d'un côté des perceptions et de l'autre des émotions, et les deux *existent* ou ont existé sur un plan historique. Mas dès qu'elles passent dans l'œuvre, elles deviennent indépendantes du monde comme du sujet sentant. Les perceptions et les sensations se soustraient à leurs conditions contextuelles et se transforment en ce que Deleuze et Guattari nomment des *percepts* et des *affects*. Ces composés acquièrent alors

Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 63.

38 Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 60.

39 *Ibid.*, p. 186.

40 Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 64.

une indépendance des conditions de celui qui perçoit. Ce qui signifie que si les perceptions et les affections sont caractérisées par l'existence, les percepts et les affects se qualifient par leur *insistance*, prenant ainsi place sur le plan esthétique. Van Gogh, au moment de peindre sa toile, a très bien pu percevoir des chaussures de ville. Mais, une fois dans l'œuvre, ces chaussures deviennent des percepts. Elles deviennent différentes, et à la perception de chaussures de ville peut très bien correspondre le percept de chaussure de paysanne. Dès lors, dès que les figures entrent dans l'œuvre, elles changent de nature et abandonnent tout lien avec leurs origines. N'ayant jamais existé, la paysanne commence à insister dans et par l'œuvre elle-même ; c'est à ce moment-là que la figure peut migrer d'un plan à l'autre.

L'art ne peut pas se passer de ce décalage. Mieux, il se fonde sur ce saut, cette différence cardinale qui fait passer un personnage d'un niveau perceptivo-historique au niveau esthétique-interprétatif. Peu importe alors si la paysanne n'a jamais existé, peu importe si la figure de Velázquez n'était pas présente au début. Ces personnages insistent car ils sont porteurs de sensations, susceptibles de devenir concepts de sensations permettant ensuite aux philosophes de penser. Plus encore, leur absence, leur inexistence, sera, non pas négative mais pleinement positive car condition, comme nous le verrons, de ces concepts et plus généralement d'une manière de *faire un monde*⁴¹. Mais nous sommes encore du côté de l'art, il faut maintenant faire un saut et passer du côté de la philosophie.

Il arrive parfois que les personnages qui occupent un plan passent sur un autre plan, comme par exemple le fait le Don Juan de Molière en devenant le Don Juan de Kierkegaard⁴². Mais le Don Juan de Molière n'est pas celui de Kierkegaard car l'un est fait pour être joué sur scène (plan esthétique) alors que l'autre est le personnage d'un parcours intime et conceptuel (plan philosophique). C'est, au fond, ce qui se passe dans les cas que nous traitons : si esthétiquement le personnage à qui ont appartenu les souliers est le peintre lui-même, d'après le texte de Heidegger et sur un plan philosophique, ce même personnage est une paysanne. Et c'est ce qui se passe également chez Foucault : le personnage de Velázquez vu par le philosophe est différent du Velázquez peint par le peintre espagnol.

41 Nous empruntons ici une expression de Nelson Goodman [tirée de *Manières de faire des mondes* (1978), Paris, Gallimard, 2006] car le verbe « faire », *make*, dans l'acception qui nous semble être celle du philosophe américain, se propose de faire ressortir la primauté du processus constitutif d'un monde sur le monde qu'il vise à constituer.

42 « La figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard, et le personnage de Zarathoustra chez Nietzsche est déjà une grande figure de musique ou de théâtre ». Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 64.

Pour résumer nous pouvons affirmer que les historiens de l'art, estimant probablement les œuvres comme un témoignage de l'époque, se réfèrent aux personnages historiques avec leurs origines et leur contexte. Les philosophes, en revanche, considérant les œuvres comme art, transforment les figures esthétiques en personnages philosophiques libérés de toute condition matérielle et de tout lien avec leurs origines. Ce qui est certain, comme l'affirment Deleuze et Guattari, c'est qu'entre philosophie et art il y a un échange de personnages : « Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent se glisser l'un dans l'autre au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autre »⁴³. Lors de l'échange, les personnages ne demeurent pas les mêmes, ils peuvent changer de rôle mais également assumer d'autres formes car l'insistance n'est pas un « rêve de pierre »⁴⁴. Elle ne hait pas les mouvements ni les déplacements. Si bien que les personnages conceptuels manifestent leur tendance à oublier et à se passer des figures esthétiques desquelles ils proviennent, c'est-à-dire de leurs origines.

Il y a donc, dans ce processus, une double négativité, un double oubli de la vérité : tout d'abord, les figures peintes sur la toile sont indépendantes de celles perçues ou conçues par l'artiste car elles acquièrent un être pictural devenant affects et percepts, ensuite, dès qu'elles transitent sur le plan philosophique, ces figures ou personnages oublient également l'être pictural d'où elles proviennent pour, nous le verrons, *fonctionner* autrement. Ainsi le personnage à qui ont appartenu les chaussures selon Heidegger (la paysanne) est aussi différent de celui mentionné par Schapiro (le peintre) que le Velázquez de Foucault diffère de celui d'Arasse. Il en reste pas moins que le passage du plan historique au plan philosophique se fonde sur le négatif, le non-être, l'oubli des origines ; ainsi, nous allons le voir, ce que Nietzsche affirme au sujet du bonheur est également valable pour les cas étudiés : « L'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels ; c'est bien plutôt un pouvoir actif »⁴⁵.

Interprétation et expérimentation : la perte des origines

Dans les cas que nous sommes en train d'analyser, deux concepts (vérité et représentation) se constituent grâce au décalage entre le plan historique et le plan philosophique : dans la dispute entre Heidegger et Schapiro, la même paire de souliers appartient à deux personnages différents ; dans le débat entre Arasse et Foucault, c'est le même personnage, Velázquez, qui diffère selon l'une ou l'autre perspective. Si l'interprétation des historiens de l'art est proche de la réalité et se veut fidèle aux origines de la toile, celle des philosophes se révèle fautive car elle présente des incohérences par rapport aux conditions

43 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 65.

44 Cf. Charles Baudelaire, « La Beauté », in *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Gallimard, 2009.

45 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, II, § 1, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 59.

historiques. Cependant, ce n'est pas sans manque de profondeur qu'on peut affirmer que les historiens sont dans le vrai (l'être) et les philosophes dans le faux (le non-être). Il y aurait, en effet, selon Deleuze et Guattari, plusieurs types d'interprétations, et les auteurs dans leur ouvrage consacré à Kafka⁴⁶ en dégagent au moins deux. La première, qui est une interprétation plutôt classique, consiste à dire « ceci veut dire cela »⁴⁷. Selon ce mouvement, les chaussures dans la toile de Van Gogh (« ceci ») peintes dans tel contexte et telle période renvoient à des chaussures de villes et appartiennent au peintre (« cela »). Telle est en effet l'interprétation de Schapiro qui prend en considération l'origine, c'est-à-dire la toile telle qu'elle a été matériellement peinte, et prétend au vrai dans la mesure où elle revendique une référence aux véritables conditions de conception de l'œuvre. Liée à un plan historique, cette lecture donne une importance capitale à la vérité comme origine. De son côté, la critique de Arasse à Foucault n'est pas différente car l'historien, en soulignant le décalage entre la version définitive de la toile et les conditions historiques lors de sa conception, remarque que le peintre et le châssis (« ceci ») représentés dans la partie gauche de la toile ne correspondent pas au contexte (« cela ») de sa première version en 1656.

Le deuxième type d'interprétation, en revanche, ne se préoccupe pas d'explicitier les conditions réelles ou de faire référence aux origines. Elle se veut plutôt comme une interprétation fonctionnelle dans la mesure où elle dégage ce que Deleuze et Guattari nomment « des protocoles d'expérience »⁴⁸. Autrement dit, il est possible d'aborder les œuvres, non pas en libérant les significations cachées par une référence au contexte, mais en montrant ses *fonctionnements* possibles. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari, par exemple, traitent les textes de Kafka comme une « machine » pour en dégager les lignes de force : les déplacements des personnages, les vitesses, les changements de direction, les rapports de temps ou d'espace entre les éléments, bref ils se servent du texte comme d'un mécanisme vivant en nommant ce type d'interprétation une « expérimentation ». Expérimenter le texte signifierait donc mettre les éléments en mouvement de façon à créer des relations et des changements afin d'en dégager des actions et des réactions. De sorte que cette interprétation donne un sens qui est autre que celui donné par l'artiste, autre que le sens original ; et ce sens est moins la recherche d'une vérité qu'une libération des rapports de forces : « Toute interprétation est détermination du sens d'un phénomène. Le sens consiste précisément dans un rapport de forces, d'après lequel certaines *agissent* et d'autres *réagissent* dans un ensemble complexe et hiérarchisé »⁴⁹.

46 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

47 Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 14.

48 *Ibid.*, p. 14.

49 Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965, p. 23.

Selon cette perspective, et en nous limitant aux deux mouvements pris en considération plus haut, lorsque Foucault décrit les directions parcourues par la lumière (fenêtre, personnages, toile), il relève un fonctionnement possible du tableau, autrement dit une ligne de fuite parmi celles présentes et produites à travers les personnages. Une autre ligne suit les déplacements du regard qui fait que le spectateur agit sur la toile et la toile réagit à ce dernier. De la même manière, lorsque Heidegger dans son texte évoque la marche de la paysanne sur la terre, son travail et ses journées, c'est comme s'il faisait *fonctionner* les chaussures dans un certain espace, la campagne, pour finalement les faire apparaître comme le produit de l'usure due à cette utilisation particulière. Puisque dans les deux cas il y a des lignes de fuite, du mouvement, des actions et des réactions, Heidegger et Foucault n'interprètent pas les tableaux au sens commun du terme mais ils *expérimentent*.

Schapiro et Arasse cherchant la vérité contextuelle figent les œuvres en fonction de leurs références. Heidegger et Foucault, oubliant les origines, mettent ces œuvres en mouvement. C'est également, selon Deleuze, l'attitude de l'écrivain : « Écrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain »⁵⁰. Autrement dit, l'écriture positionnerait ce dernier dans un mouvement capable de l'éloigner de la position de sujet figé, avec ses souvenirs, ses histoires, ses croyances. L'écrivain, en travaillant son œuvre, devient ainsi autre que soi, perd sa subjectivité et entre dans un espace impersonnel. Conformément à la pensée de Maurice Blanchot, pour Deleuze, l'écrivain n'écrit plus en tant qu'individu, « je, tu, il », mais en tant qu'autre troisième personne du neutre « on ». Ce qui signifie, entre autre, que l'œuvre est la trace de l'oubli de son auteur. Ce que Deleuze affirme au sujet de la littérature semble être valable également pour l'artiste : en peignant, l'artiste devient autre chose que peintre. Velázquez deviendrait *un* peintre, Van Gogh devient *un* personnage. L'auteur se perd au profit de l'œuvre, de sorte que l'œuvre n'aurait presque plus d'auteur sinon un individu quelconque, qui peut devenir n'importe quel autre personnage. C'est en ce sens aussi que l'œuvre est une machine, car en la faisant fonctionner, il est possible de faire « devenir » tel ou tel personnage une figure en train de faire telle ou telle chose, selon les connexions que le spectateur, le critique, le public y trouve, pourvu que « cela fonctionne ».

Nous pouvons ainsi affirmer que l'« expérimentation » se libère des intentions signifiantes de l'auteur car déjà l'auteur, en travaillant son œuvre, se meut et devient autre que lui-même : un impersonnel qui, pris par des forces, entre dans un processus de devenir où ses perceptions deviennent sensations. Foucault en se référant à *Les Ménines* ou Heidegger en traitant de *Une paire de chaussures*, ne feraient ainsi que faire fonctionner une machine qui, n'ayant plus d'auteur précis (un auteur-sujet, avec son contexte et son intention signifiante), se prêterait à toute interprétation fonctionnelle, autrement dit

50 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 17.

capable de dégager des forces et des mouvements, créant des actions et des réactions possibles même (et surtout) si l'auteur était dans l'impossibilité de les prévoir ou tout simplement de les penser. Si donc Arasse et Schapiro interprètent les tableaux selon leur propre orthodoxie, c'est tout d'abord parce qu'ils font primer l'auteur sur l'œuvre se référant au plan historique. À leurs yeux, Velázquez et Van Gogh ont eu l'intention de peindre un certain sujet, respectivement une héritière au trône et des chaussures. De cette manière, les artistes assument le rôle de sujets signifiants : individus portant l'intention de projeter sur la toile des significations, des pensées et des symboles de façon picturale. Ensuite les analyses de Schapiro et Arasse concernent moins le plan esthétique de l'œuvre que le plan technique qui se caractérise par la matière picturale liée aux conditions de l'époque, finie et figée. Les interprétations des historiens de l'art en question, en dégageant ces significations (« ceci veut dire cela ») répètent, par les mots, les intentions que les auteurs ont exprimées de façon figurative se montrant ainsi fidèles à la vérité comme origine. Heidegger et Foucault, en revanche, « répètent » d'une toute autre manière, c'est-à-dire en dégageant des relations que les artistes n'avaient pas pu penser, en oubliant ainsi toute origine et se libérant du lien à la vérité.

Il nous semble qu'il y a, cependant, une limite évidente à l'interprétation comme expérimentation et que nous pourrions formuler de la façon suivante : si une « expérimentation » est une interprétation qui dégage des forces auxquelles le peintre n'avait pas pensé, qui se passe du contexte et donc des significations, comment distinguer une bonne d'une mauvaise interprétation ? Portée à ses conséquences les plus extrêmes, une interprétation qui se passe de l'origine et de l'originel pourrait tout aussi bien être le fruit des pensées les plus fantaisistes. Si bien qu'il serait possible, pour un critique, de parler d'une œuvre de façon purement imaginaire, sans rien connaître de l'auteur ou du contexte et, paradoxalement, un texte écrit à travers le flux de conscience pourrait tout aussi bien prétendre au statut d'interprétation de *La Joconde*. Cette question reste ici sans réponse mais pourrait constituer une entrée alternative aux problématiques liées à l'interprétation philosophique et à ses erreurs dont nous allons aborder maintenant le rôle actif et l'aspect créatif.

Seule se répète la Différence

Dans les premières pages de *Différence et répétition*, Gilles Deleuze⁵¹ fait un distinguo entre deux types de répétitions : l'une négative et l'autre affirmative, l'une qui répète le même et l'autre qui répète la différence. La « généralité », écrit-il, est la condition selon laquelle un terme qui se répète le fait à l'identique car il se réfère à l'original, de sorte qu'il peut être remplacé par un autre terme. Prenons en exemple la photographie : à partir d'un original, le

51 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 7-12.

négatif, il est possible de produire à l'infini la même image. Ces reproductions incarnent ainsi la répétition négative car elles ne rajoutent rien au premier terme et peuvent toutes être remplacées. Il y aurait, toutefois, un autre type de répétition, vivante et positive, et dont Deleuze a fait la théorie : « La véritable répétition n'est une conduite nécessaire et fondée qu'à partir de ce qui ne peut pas être remplacé »⁵². La véritable répétition n'est alors pas la répétition à l'identique d'un original, celle de la photographie ou de l'objet produit en série, mais celle qui a été inspirée par le concept d'éternel retour de Nietzsche et qui répète de façon différente.

D'après Deleuze, l'éternel retour du même ne doit pas être pris au premier degré. Pour Nietzsche tout revient, mais tout ne revient pas de la même manière, sans variantes ni différences. Imaginons que le même jour se répète à l'infini et à l'identique. Ce serait un monde absurde, insupportable et négatif. L'éternel retour du même, en suivant l'interprétation donnée en *Différence et répétition*, affirme en revanche que ce qui revient de la même manière est la différence. C'est la *même* différence qui ne cesse de revenir et c'est le même *oui*, fort et originaire, qu'il faut dire face à la différence qui se répète : « L'éternel retour est le même du différent, l'un du multiple, le ressemblant du dissemblable »⁵³.

Revenons aux interprétations des toiles de Van Gogh et de Velázquez en question. Schapiro et Arasse soulignent le véritable contexte de l'œuvre, les conditions desquelles elle dérive, les intentions de l'auteur et en donnent une analyse conforme à l'original ; dans un certain sens, ils répètent à l'identique car en reprenant les mêmes éléments utilisés par les auteurs (en décrivant les chaussures, en éliminant Velázquez de la partie gauche de la toile), ils répètent par leurs interprétations les significations qu'ils prétendent être celles des peintres. Par conséquent ils « fixent le sens »⁵⁴ en pratiquant une interprétation qui d'un côté est recherche de l'origine comme vérité, de l'autre est fille de la formule suivante : ceci (ce que moi, historien de l'art, j'écris) veut dire cela (ce que l'artiste a voulu exprimer dans telles conditions et par le support de la peinture).

Cependant, selon Deleuze, la véritable répétition rejette toute origine car ce qui se répète ne peut être que Différence. Foucault et Heidegger, effectivement, en se référant aux peintures décrites ne recherchent pas, ou pas tout à fait, les significations voulues ou pensées par les artistes. Ils dégagent,

52 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 7.

53 *Ibid.*, p. 165.

54 Expression utilisée par Gilles Deleuze, in Gilles Deleuze, *Nietzsche*, *op. cit.*, p. 19. Selon l'auteur l'interprétation qui fixe le sens serait toujours fragmentaire et partielle car, telle que la posture du médecin, elle traite les phénomènes comme des symptômes (ceci veut dire cela) et n'est guère créative.

en revanche, des rapports de forces, des mouvements et des déplacements ouverts. Ce qui signifie qu'ils n'interprètent pas au sens commun du terme et ne cherchent pas à rendre l'original (ce que l'artiste a voulu exprimer) mais ils « expérimentent » au sens deleuzien : ils font fonctionner les peintures comme des machines en y trouvant des mouvements inconnus par leurs auteurs et pratiquant une répétition qui comprend la différence.

Par exemple, lorsque le personnage de Don Juan passe de la musique de Mozart à la philosophie de Kierkegaard, il se répète mais, tout en se répétant, il fonctionne de manière différente ; le personnage de Mozart agit comme un séducteur, celui de Kierkegaard pense comme un séducteur agit. Mozart en fait une utilisation artistique et lyrico-humoristique, alors que Kierkegaard en fait une étape d'un parcours vers l'universel. L'un chante et séduit, l'autre pas du tout. À la fois, le personnage se répète et il se diffère. Les cas analysés précédemment tombent exactement sous ce type de répétition. Alors que Schapiro et Arasse cherchent à reproduire par leurs interprétations le fonctionnement des œuvres, donc des personnages et des objets présents, en cohérence avec les intentions des auteurs, Heidegger et Schapiro reprennent les personnages mais ils dégagent d'autres modes de fonctionnement. Heidegger fait fonctionner des chaussures de ville comme des chaussures de paysanne⁵⁵ et Foucault fait fonctionner la toile comme une machine qui décrypte les stratégies de la représentation classique.

Dans les deux cas, l'interprétation veut rendre le fonctionnement de la composition, mais si le premier type (celui de Schapiro et Arasse) aspire à répéter fidèlement le fonctionnement des originaux (en tenant compte des conditions historiques et en étant le plus proche possible à l'intention de l'auteur), le deuxième type (celui de Heidegger et Foucault) comprend la différence car les chaussures, l'autoportrait du peintre, etc., fonctionnent de façon distincte. Deleuze écrit : « L'intérieur de la répétition est toujours affecté d'un ordre de différence »⁵⁶, ce qui nous amène à affirmer que la véritable interprétation est celle qui se caractérise par une répétition (des éléments ou des personnages) affectée de différence (dans le fonctionnement de ces mêmes éléments ou personnages). Par conséquent, l'original, ici la peinture, revêt de la valeur seulement s'il perd sa valeur, c'est-à-dire s'il est oublié de manière à

55 Dans son article « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », (in *Art, style et société*, Gallimard, « Tel », 1983, p. 349-360), Schapiro, après avoir consulté le catalogue La Faille de 1939, relève huit peintures de Van Gogh qui reproduisent des chaussures. Parmi celles-ci, trois peuvent correspondre à la description faite par le *Professor*. Ensuite, et après avoir fait référence à la correspondance de l'artiste avec son frère Théo, l'historien de l'art déduit, non sans facilité, que les chaussures ne pouvaient pas appartenir à une paysanne mais qu'elles appartenaient à l'auteur lui-même qui vivait à Paris entre 1876 et 1897. La constatation est (trop) simple : les chaussures sont des chaussures de ville.

56 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 36.

permettre de nouvelles perspectives ; ce qui signifie que la force d'une interprétation ne se baserait plus sur « ce qui est », la vérité d'origine, mais sur « ce qui n'est pas » : l'erreur.

Certes, la question de l'interprétation comme répétition et différence peut être ambiguë car, par la force des choses, toute interprétation est différente, par le contenu et par les moyens, de l'objet auquel elle se réfère (nous songeons, par exemple, à l'interprétation d'une musique ou d'une œuvre d'art plastique). Ce qui voudrait dire que les interprétations de Schapiro et Arasse se différencient des peintures tout aussi bien que les interprétations de Heidegger et Foucault. Nous sommes peut-être ici à la limite du concept deleuzien de répétition. Néanmoins, si nous considérons la répétition comme répétition *d'une* origine, et non *de l'origine*, les deux types d'approche ne se retrouvent pas sur le même plan car les historiens de l'art recherchent l'origine comme vérité positive alors que les philosophes recherchent dans les images un support pour leur réflexion, de sorte que l'interprétation historique est répétition de l'origine, alors que la répétition philosophique est répétition d'une origine, d'un acte de création : tout comme le peintre a créé des figures esthétiques, les philosophes créent, à partir de ces figures, des personnages conceptuels. Ce n'est donc pas l'origine de l'image qui est répétée, mais l'acte même de donner des origines : l'image elle-même qui devient moyen pour générer des concepts.

La vérité de l'erreur ou la positivité du négatif

Revenons à Nietzsche. Dans *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Nietzsche fait revenir plusieurs personnages, comme le chameau et l'âne, par exemple, qui sont des bêtes de somme et symbolisent le *oui* à la vie, mais ce *oui* et son affirmation sont prononcés à l'égard de toute chose, indifféremment : « Affirmer ici ce n'est rien d'autre que porter, assumer. Acquiescer au réel tant qu'il est, assumer la réalité telle qu'elle est. Le réel tel qu'il est c'est une idée d'âne »⁵⁷. Tout ce qui se passe est accepté par l'âne au nom d'une plus haute puissance – Dieu, le Bien – et souffrir, se sacrifier, porter des poids, accepter, tout est fait au nom de la même valeur. Par conséquent, une action vaut l'autre, une idée vaut l'autre, pourvu qu'elles soient *pour* le Bien. De cette manière, le « oui » ne concerne pas la différence mais l'identique. Puisque tout est égal, puisqu'il n'y a pas de différence, alors tout est privé de valeur et affirmer cet identique c'est affirmer le réel, c'est-à-dire le vrai. Mais Foucault et Heidegger ne disent pas « oui » aux mêmes tableaux. Ils les changent et affirment leur différence. Ils ne disent pas un « oui » au réel, au vrai, mais à la différence, donc au faux. Leurs concepts sont-ils pour autant sans valeur ?

57 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2010, p. 208.

Selon Nietzsche la véritable affirmation n'est pas l'affirmation du vrai et du réel : « Pour Nietzsche le monde n'est ni vrai, ni réel, mais vivant »⁵⁸. Par le mot « vivant », Deleuze fait de la pensée de Nietzsche une question de forces dont la plus puissante est peut-être celle qui consiste à se libérer des poids : poids de la réalité, mais également fardeau du même et du semblable. Alléger signifie alors accepter la différence, légèreté propice et nécessaire à l'acceptation de l'éternel retour, car seulement légère la différence est accueillie. La libération du vrai et du semblable semble justement être ce que Heidegger et Foucault ont tenté de faire. Insoucieux des conditions d'origines, légers vis-à-vis des véritables œuvres, ils se sont débarrassés du poids de la réalité. Cette puissance de renouveau est nommée par Deleuze « puissance du faux »⁵⁹.

Certes, la puissance du vrai est la capacité de supporter, de copier, de reproduire. Néanmoins, la puissance du faux atteint de plus hauts sommets car elle n'affirme ni le vrai ni le réel mais la différence et, avec elle, la vie : « L'activité de la vie est comme une puissance du faux, duper, dissimuler, éblouir, séduire. Mais pour être effectuée, cette puissance du faux doit être sélectionnée, redoublée ou répétée, donc élevée à une plus haute puissance »⁶⁰. Les interprétations qui répètent les mouvements, qui retracent des lignes et proposent des fonctionnements différents, avec leurs erreurs et faussetés, sont le résultat de cette puissance du vivant. Foucault et Heidegger, en appuyant leurs concepts sur des interprétations erronées, ne font ainsi rien d'autre qu'« affirmer la vie ». Afin d'y parvenir, ils ont dû se débarrasser du vrai et du réel, ils se sont libérés des conditions objectives et matérielles des tableaux, ensuite, et sans l'identité comme obstacle, ils ont pu les redoubler ; une paysanne marche là où il n'y avait que des chaussures de ville et un peintre, Velázquez, permet des mouvements du regard dans un temps où il n'était pas encore. Cette puissance génétique et vitale, puissance du faux et force différenciante, constitue la valeur de leurs concepts. D'un côté, en effet, « L'origine de l'œuvre d'art » est un texte qui permet non seulement à Heidegger de dévoiler l'essence de vérité mais également de saisir la façon dont elle fonctionne. De l'autre, *Les Mots et les Choses* ont donné tout d'abord une interprétation inattendue d'une œuvre déjà célèbre, ensuite elles ont permis de cerner, par une métaphore, ce qu'est l'épistémè classique à l'intérieur de l'archéologie du savoir. Alors que Schapiro et Arasse fondent leurs argumentations sur le plan historique et portent le poids de l'identique et du vrai, Heidegger et Foucault se libèrent du fardeau du même et du semblable pour affirmer la différence et être porteurs de concepts nouveaux. La légèreté permet enfin à la puissance du faux d'être condition vitale de toute véritable création. Mais si l'erreur peut être opportune en philosophie, l'est-elle également pour l'histoire de l'art ? Dans le cas positif, pour quelles raisons et dans quelles circonstances l'historien de l'art peu-il se permettre de se tromper ?

58 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 210.

59 Cf. note en bas de page n° 3.

60 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 117.

Pour conclure

Dans l'art, la trahison des frontières entre les disciplines n'est pas nouvelle. Pensons aux fresques d'Assise qui racontent la vie de Saint François et qui datent de la dernière décennie du XIII^e siècle. À partir de Giotto, la peinture entre dans sa condition moderne et au lieu de représenter, elle commence à raconter des histoires débordant ainsi sur le terrain de la narration. Au XVIII^e siècle, Alexander Baumgarten tente une traduction des perceptions sensibles en concepts, et fonde une nouvelle discipline : l'esthétique, « science de la connaissance sensible ». Si grâce à Giotto nous assistons au passage entre narration et art, à travers Baumgarten nous vivons le passage entre poésie et concept, entre narration et philosophie. Giotto se voulait, en effet, fidèle à la narration de la vie de Saint François tout comme Baumgarten prétendait que l'esthétique était une véritable science. Le passage entre une discipline et l'autre avait lieu, en somme, dans le domaine de « ce qui est », c'est-à-dire de la fidélité à l'original, de l'identité, de la ressemblance. Cependant, grâce à l'analyse de deux cas proposés, nous avons pu constater qu'au XX^e siècle un phénomène nouveau s'installe dans la réflexion philosophique : dans le passage entre art et philosophie, le terrain de la ressemblance et de la vérité semble perdre sa consistance au profit de l'erreur et de la différence.

Alors que les interprétations de Schapiro et de Arasse reproposent le fonctionnement des éléments présents dans les œuvres en prétendant être fidèles aux intentions des peintres et aux conditions historiques, les interprétations de Heidegger et de Foucault constituent un support opératoire pour des concepts qu'elles contribuent à produire (respectivement vérité et représentation). Ces interprétations prennent en considération, nomment et utilisent, les éléments que les artistes ont insérés dans les toiles. De cette manière elles répètent ces éléments mais en les faisant agir et réagir de façon différente. Voici que dans le Van Gogh décrit par Heidegger intervient une utilisation des chaussures faites par une paysanne que le peintre n'avait probablement pas conçue. Parallèlement, dans le Velázquez rendu par Foucault, surgit un rapport entre toile, regard du peintre, lumière et personnages, auquel l'artiste espagnol n'avait sûrement pas pu penser. Ces personnages et ces rapports ne peuvent alors voir le jour que dans une interprétation qui, débarrassée de la ressemblance et du même, à la fois répète et différencie. De fait, il existe une différence entre les éléments de départ et ceux d'arrivée, entre la version artistique des œuvres et leur version philosophique, qui ne devient possible qu'en passant par l'erreur.

Si Foucault se libère de l'intention originale du tableau, alors il peut l'interpréter en faisant de l'autoportrait du peintre un élément fondamental de la structure de la toile même s'il est un élément postiche. La même chose est valable pour Heidegger, puisqu'il ne prend pas en compte le tableau de Van Gogh dans sa condition historique et réelle. Il peut alors associer les chaussures à une paysanne et à son monde. Cette différenciation, supportée par l'erreur et par

sa respective puissance, incarne l'essence de la création : « L'actualisation, la différenciation, en ce sens, est toujours une véritable création »⁶¹. Nous pouvons ainsi affirmer, en accord avec ce que Platon écrit dans *Le Banquet*⁶², qu'à l'intérieur du procédé *poiétique* « ce qui n'est pas », l'erreur et le faux, n'est pas le contraire de « ce qui est », la vérité, mais ce qui permet à « ce qui est » d'être.

En conclusion, pour répondre à la question concernant la validité des analyses philosophiques de Heidegger et de Foucault caractérisées par des erreurs, il nous a semblé opportun de prendre en considération plusieurs facteurs : tout d'abord la notion d'interprétation, puis le concept de différence. À ce propos, nous avons cherché à démontrer comment l'interprétation (dans ce cas l'interprétation philosophique) peut faire fonctionner les éléments d'une œuvre à laquelle elle se réfère de façon différente par rapport à l'intention de son auteur, afin de se libérer du poids de la ressemblance et de sa vérité. Par conséquent, interprétées d'une manière légère, les œuvres en question deviennent porteuses de concepts nouveaux, concepts au-delà du vrai et du faux, originels car résultats d'une véritable création. Les interprétations philosophiques ainsi débarrassées doivent, par la force des choses, se retrouver fausses, car aucune création n'est possible sans abandon de l'origine, sans oubli de l'originaire ou, comme dans les cas considérés, sans l'heureuse opportunité d'une erreur. Toute création n'est au fond que le témoin silencieux de l'indéterminé.

Marco Salucci

LLCP

Université Paris8

marco.salucci@ac-poitiers.fr

Résumé

La fausse interprétation d'un tableau peut-elle créer de véritables concepts philosophiques ? En raison de qui ou de quoi l'erreur est-elle l'origine de la vie ? Ces questions constituent *l'entrée*, au sens deleuzien, pour pouvoir aborder deux célèbres cas de *fausses* interprétations philosophiques : l'interprétation faite par Martin Heidegger de *Une paire de chaussures* (1887) de Vincent Van Gogh et l'interprétation de *Les Ménines* (1656) de Diego Velázquez faite par Michel Foucault. Ces deux célèbres cas seront mis en perspective à l'aide de la pensée de Gilles Deleuze et Felix Guattari afin de répondre aux questions posées.

Mots-clés

Deleuze, Heidegger, Foucault, Velázquez, Van Gogh, différence, interprétation, erreur, faux, création, art, philosophie.

61 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 273.

62 « En général on appelle poésie (poiésis) la cause qui fait passer du non être à l'existence ». Platon, *Le Banquet*, 205b, in *Le Banquet. Phèdre*, trad. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. GF, 1964, p. 66.

Abstract

Can a false interpretation of a picture, create a real philosophical concept? How can mistake can be considered the beginnings of life? These questions constitute the entrance, in a deleuzian sense, to examine two famous wrong interpretations of artworks on the part of philosophers: through Gilles Deleuze and Felix Guattari's concepts it became possible to re-understand and re-value the wrong interpretation made by Martin Heidegger concerning A pair of Boots (1887) a painting by Vincent Van Gogh, and the wrong reading made by Michel Foucault concerning Las Meninas (1656) a painting by Diego Velázquez.

Keywords

Deleuze, Heidegger, Foucault, Velázquez, Van Gogh, difference, interpretation, mistake, false, creation, art, philosophy.