

## La représentation et son ombre\*

## Representation and its shadow

Jocelyn Benoist 

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France.

Envoyé : 15/10/2025

Évalué : 17/10/2025

Accepté : 21/11/2025

Éditeur : David Solís Nova

Comment citer : Benoist, J. (2025). La représentation et son ombre. *Revista de Filosofía UCSC*, 24(2), 18 - 37.  
<https://doi.org/10.21703/2735-6353.2025.24.2.3480>

### Resumen

Le texte examine une critique philosophique du représentationalisme, l'idée selon laquelle la perception, la pensée et l'art impliquent fondamentalement des représentations de la réalité. Influencé par Frege et les développements ultérieurs, l'auteur rejette cette vision, soutenant que tant la perception que l'activité conceptuelle s'appliquent aux objets plutôt que de les représenter. Initialement centrée sur la philosophie de l'esprit, cette approche anti-représentationnelle s'étend à l'esthétique et aux pratiques quotidiennes, remettant en question la croyance moderne selon laquelle l'accès au réel nécessite toujours la représentation. La discussion s'appuie ensuite sur la théorie de la représentation de Kasimir Twardowski (1894), qui distingue l'objet représenté et la représentation elle-même, en utilisant la peinture comme exemple. Une peinture et le paysage qu'elle représente ont des statuts ontologiques distincts : la peinture est réelle, tandis que le « paysage peint » n'existe qu'en tant qu'objet intentionnel. S'appuyant sur Aristote, l'auteur explique que les entités représentées possèdent un mode d'être spécifique — intentionnel, non réel. Cette distinction montre que la représentation aspire à la transparence, cachant sa matérialité au profit de l'idéalité de l'objet représenté. Cependant, cette transparence est construite, elle n'est pas naturelle. Comprendre la représentation implique de reconnaître ses dimensions matérielles et intentionnelles.

**Mots clés :** *Représentation, intentionnalité, ontologie, transparence, anti-représentationalisme.*

\* Ce texte a d'abord été prononcé à la séance de rentrée du séminaire du Centre Prospero (université Saint-Louis, Bruxelles) pour l'année académique 2025-2026. Je remercie Valérie Aucouturier, Isabelle Ost et Jeanne-Marie Roux, ainsi que l'ensemble des participantes et participants pour leur hospitalité et la riche discussion qui s'en est suivie, qui m'a permis d'affiner mes hypothèses.

## Abstract

The text explores a philosophical critique of representationalism, the idea that perception, thought, and art fundamentally involve representations of reality. The author, inspired by Frege and later developments, rejects this view, arguing that both perception and conceptual activity apply to objects rather than represent them. Initially focusing on the philosophy of mind, this anti-representational stance extends to aesthetics and everyday practices, challenging the modern belief that access to reality always requires representation. The discussion then turns to Kasimir Twardowski's 1894 theory of representation, which distinguishes between the represented object and the representation itself, using painting as an example. A painting and the landscape it depicts have different ontological statuses: the painting is real, while the "painted landscape" exists only as an intentional object. Drawing on Aristotle's ontology, the author explains that represented entities possess a specific mode of being—intentional rather than real. This distinction reveals that representation aspires to transparency, concealing its material reality in favor of the ideality of the represented object. Yet, this transparency is constructed, not natural. Ultimately, the text suggests that understanding representation requires acknowledging both its material conditions and its intentional, ideal dimension.

**Keywords:** *Representation, Intentionality, Ontology, Transparency, Anti-representationalism*

*A la mémoire de Jacques English*

## 1. Introducción

Une certaine forme d'antreprésentationalisme a guidé mon travail jusqu'à une date récente. Ce motif a été conducteur, notamment, pour mon enquête sur la perception, dont j'ai essayé de montrer qu'il n'y avait pas de sens à la traiter comme une représentation ou à nécessairement supposer qu'elle passe par des représentations (Benoist, 2013). Ce n'est, cependant, qu'une face du problème, car je ne crois pas non plus qu'il y ait le moindre sens à traiter les concepts comme des représentations et cette idée est au cœur de l'élaboration que j'ai pu proposer de la notion de concept et de l'usage que je peux en avoir : les concepts, fondamentalement ne représentent pas les objets ; ils s'y appliquent (Benoist, 2010).

Cependant, mon usage du motif antreprésentationnel ne s'est pas limité au seul domaine de la philosophie de l'esprit, quoi qu'il faille d'ailleurs entendre par-là (il se pourrait que l'introduction des concepts en mon sens, très largement hérité de Frege, conduise à adopter, non seulement une doctrine particulière sur l'esprit, mais une autre perspective sur la tâche de la philosophie dite de l'esprit). Dans mes travaux précédents, j'ai également pu développer des considérations critiques sur la prégnance du paradigme représentationnel dans le domaine des arts, d'une façon qui n'est sans doute pas sans conséquence pour la compréhension de toute une série de

pratiques et d'expériences apparentées qui ne sont pas habituellement tenues pour relever de l'art, et qu'il serait également erroné de décrire en termes de représentation, bien qu'on le fasse souvent (de la gastronomie à l'usage privé, non-artistique, de la photo, par exemple). Il s'agissait pour moi en premier lieu de bousculer cette fausse évidence de la modernité suivant laquelle il y aurait de la représentation toujours et partout, car elle constituerait une condition universelle d'accès au réel et de son usage. D'où mon intérêt pour tous ces dispositifs à caractère non représentational qui permettent de construire une prise sur le réel dont on peut attendre un bénéfice ou un autre, cognitif, esthétique ou autre – il faudrait certainement envisager plus globalement les dispositifs qui ont pour objet de donner de la valeur aux choses – sans que ce réel n'y soit aucunement représenté.

Cependant, ces dernières années, cette phase de critique a débouché sur une considération d'un autre type. S'il est vrai que nous nous avons bien d'autres façons de nous rapporter aux choses que de les représenter, et rentrons dans bien d'autres jeux par rapport à elles, il reste que c'est aussi une chose que nous faisons. Peut-être ne joue-t-elle pas un rôle aussi central dans nos vies que la modernité a pu le croire. Le bénéfice qu'il y a à adopter une perspective non représentationaliste sur l'écheveau de rapports entretenus par les êtres humains avec leur environnement, une perspective qui s'intéresse à la diversité et à la réalité des dispositifs mis en jeu dans ces rapports plutôt que de les rabattre sur la figure abstraite et idéalisée de la seule représentation, est cependant de faire ressortir la représentation elle-même comme le fruit de certains dispositifs qu'on peut appeler représentationnels. Ces dispositifs m'ont de plus en plus intéressé ces dernières années, non pas que je croie, contrairement à d'autres auteurs<sup>1</sup>, qu'il faudrait leur redonner une certaine centralité, mais parce que, d'un côté, je pense qu'ils ont leur importance, permettant des registres d'expérience spécifiques ; de l'autre, je pense que, quel que soit leur retour apparent aujourd'hui, sous différentes figures (que l'on pense simplement au retour du figuratif interprété comme représentational en art – il faut souligner qu'une telle interprétation ne va nullement de soi : il est tout à fait possible, en effet, de concevoir des usages du figuratif autres que représentationnels), ils sont à présent entrés dans une certaine forme de dépréciation ancrée dans des évolutions propres à notre époque, qui appellent une interprétation philosophique.

## 2. Développement

Que la représentation soit toujours à la fois idéale et réelle, on le sait depuis qu'on utilise le concept de représentation. On en trouvera une expression classique, et particulièrement intéressante pour nous, dans le petit traité décisif consacré en 1894 à la notion de représentation par le philosophe polonais Kasimir Twardowski, traité qui définit les coordonnées de l'usage de cette

<sup>1</sup> Cfr. Pouillaude, F. (2020), dont on remarquera qu'il met en œuvre un concept de représentation extrêmement – j'aurais tendance à penser *excessivement* – général, lui-même emprunté à la philosophie de l'esprit – Searle, dont j'ai pu dans le passé combattre le représentationalisme tant sur le terrain de l'analyse des actes de langage que celui de la philosophie de la perception.

notion sur le terrain de la philosophie de l'esprit au moins pour la pensée du XXe siècle, mais non sans, dans une forme de répétition du geste inaugural par lequel la notion de représentation est classiquement instituée, adosser son analyse de la représentation mentale à celle de la représentation en extériorité, et plus précisément de la représentation figurée. C'est en effet une phénoménologie et une ontologie de l'image que l'on trouve ici une fois de plus à la base du discours de la représentation.

Au § 4 de *Sur la théorie du contenu et de l'objet des représentations*, qui aborde, de façon fondamentale pour l'ensemble du traité, l'équivocité du « représenté » (Vorgestelltes), Twardowski (1993) écrit :

On dit, cela est connu, que le peintre peint un tableau (Bild), mais aussi qu'il peint un paysage. L'opération une du peintre se dirige sur deux objets ; le résultat de cette opération n'en fait qu'un seul. Si le peintre a fini de peindre le tableau relativement au paysage, il a alors devant lui un tableau peint aussi bien qu'un paysage peint. Le tableau est peint ; il n'est ni buriné, ni gravé etc. ; mais il est un tableau peint véritable. Le paysage, lui aussi, est peint ; mais il n'est pas un paysage véritable, il est seulement "peint". Le tableau peint et le paysage peint, ne font, à la vérité, qu'un ; le tableau présente en effet un paysage, c'est donc un paysage peint ; le paysage peint est le tableau du paysage. (p. 98)

Tout l'intérêt de cette analyse paradigmique est que, pour introduire les distinctions conceptuelles nécessaires pour faire fonctionner ce terme, elle interroge la représentation là où il s'agit d'un projet représentationnel réel, mettant en œuvre des moyens réels : là où représenter, c'est faire une image. Ce qui apparaît alors, c'est que deux choses différentes peuvent être tenues pour « représentées ». D'un côté, on trouve le résultat effectif de l'activité déployée, qui n'existe pas avant cette activité et qui est un certain objet, qui tombe dans la catégorie « image ». Cet objet est réel et, à ce titre, a des propriétés spécifiques : il y a un sens à l'opposer à d'autres objets réels – à commencer par celui qu'il représente là où celui-ci est réel : alors, en un certain sens, le tableau n'est pas le paysage qu'il représente, pas plus que la carte n'est le territoire, contrairement à ce qu'une certaine postmodernité a voulu nous faire croire (Benoist, 2018). Cependant, plus intéressant encore, dans sa réalité, cette image (cette représentation, puisqu'ici l'image sert de paradigme à la représentation), se distingue de réalités de même type, qui porteraient également un projet représentationnel et éventuellement le même – il faudrait cependant alors interroger les conditions sous lesquelles il peut être qualifié comme le même – mais en utilisant des moyens différents. Une peinture n'est pas une gravure en taille-douce. À vrai dire, à cet égard, nous pouvons produire des représentations de tout type.

De l'autre côté, il faut distinguer de ce « représenté » au sens du produit de l'activité représentationnelle, ce qui justement est représenté par ce produit. Or, à ce niveau aussi, il faut faire une distinction. Il est possible que le projet représentationnel soit celui de représenter quelque chose de réel : Monet représentant le portail occidental de la cathédrale de Rouen. Alors, quel que soit l'effet recherché – il n'y a aucune raison que celui-ci soit toujours de l'ordre de la « vérité » – l'image

doit être pensée dans un certain rapport à cette chose réelle. Ce n'est toutefois, premièrement, pas toujours le cas : dans l'histoire de la peinture, s'impose le genre de la peinture de « choses irréelles ». Il suffira d'évoquer ici par exemple l'imagination débridée avec laquelle Jérôme Bosch peuple son Jardin des délices. Il est certes probable que, ici comme dans de nombreux cas, il faudrait interroger le type de rapport au réel que supposent et éventuellement instituent ces pures créations de notre esprit – et, de façon tout aussi importante, de nos mains. Il n'en reste pas moins que ce qui est représenté en ce second sens du terme, au premier abord, n'existe pas alors dans la réalité, contrairement au produit qui justement permet de le représenter.

Or, le principe du représentationalisme consiste à soutenir que cette irréalité possible du représenté au sens de l'objet de la représentation, révèle quelque chose du statut de cet objet en général, précisément en tant qu'il est représenté. D'une certaine façon, y compris lorsqu'il s'agit, comme on dit, de « représenter un objet réel » – c'est-à-dire en tant qu'il est réel – à cette fin, il faut l'ériger en objet de représentation, en « représenté ». Or, le « représenté », en lui-même, est idéal. Il n'est rien d'autre que cela qui est, représenté<sup>2</sup> – i.e. l'objet de l'image en question. Selon la logique du représentationalisme, c'est par rapport à cet objet qu'en un second temps peut se poser la question de savoir s'il est réel : c'est-à-dire si l'objet idéal ainsi constitué cerne bien quelque chose de réel, est capable d'attraper quelque chose dans la réalité. Ce dont, encore une fois, il faut souligner qu'il n'y a pas de raison de penser que cela soit toujours sa fonction : tout dépend du projet représentational au service duquel cet objet se trouve enrôlé. Il peut y avoir bien des raisons de représenter, tout comme il y a bien des usages de la représentation. Le jeu qui consiste à représenter la réalité – c'est-à-dire à prétendre la représenter – n'est certainement à cet égard qu'un parmi d'autres, quelle que soit la centralité qui probablement lui revient dans l'économie de ce que nous appelons « représentation ».

Quel que soit l'usage qui en est fait, donc, ce qui compte à ce niveau c'est l'idéalité de l'objet représenté. La pointe de l'analyse de Twardowski concernant les deux sens du « représenté » réside en effet dans la mise en lumière d'une véritable différence ontologique : celle entre deux modes d'être, qui ne sont pas au même sens du terme.

Le mot “peint” joue donc un rôle double. S'il est employé pour le tableau, il apparaît alors comme une détermination ; il détermine de plus près la constitution intrinsèque du tableau, suivant quoi celui-ci est un tableau peint, et non pas buriné, gravé, produit par xylographie ou phototypie, etc. Si l'on dit au contraire du paysage qu'il est peint, la détermination “peint” apparaît alors comme modificatrice ; car le paysage peint n'est précisément pas un paysage, mais une surface de toile traitée par le peintre selon les lois déterminées du coloris et de la perspective ; le paysage peint n'est plus un paysage, mais un tableau. (Twardowski, 1993, p. 98)

Sur la toile est peinte un paysage. Autrement dit, la toile représente un paysage. Le paysage

<sup>2</sup> Par cette syntaxe – l'usage absolu d'être et la virgule – nous noterons un être qui est purement et simplement « être représenté ».

qui est sur la toile, en tant qu'il y est représenté, cependant, n'est pas un paysage au sens propre du terme, mais précisément un paysage représenté. À cet égard, son être n'est pas différent de celui du tableau, ou en tout cas il en dépend. Il n'est qu'en tant qu'il y est inscrit. En même temps, le tableau en tant que tableau, ici, représente quelque chose, qu'il y ait d'ailleurs quelque chose qui y corresponde dans la réalité ou non et, dans l'affirmative, qu'on le compare à cette autre chose ou non. L'être de ce « représenté » qui est intrinsèque au tableau en tant qu'il est tableau représentatif n'est pas de même type que l'être du tableau en tant que chose réelle parmi les autres, ou que l'être d'un paysage réel, là où il y en a un. Reprenant une distinction établie par son maître Brentano, Twardowski distingue ici les prédictats réels ou déterminants, qui déterminent l'être propre d'un sujet et les prédictats modificateurs, qui altèrent ce que signifie pour ce sujet d'être. Pour l'image, être une image peinte, et non gravée, dessinée ou ciselée est un prédicat déterminant qui la circonscrit dans sa réalité, en la distinguant d'autres réalités. Être une image peinte, c'est une façon d'être une image, par opposition à être simplement dessinée, qui en est une autre. En revanche, être un paysage peint, ce n'est pas être un type particulier de paysage. C'est être un paysage en un sens différent, qui, en un certain sens, n'est pas un paysage du tout : pas un paysage « réel » comme on dit. La distinction, bien sûr, est celle de l'être intentionnel et de l'être réel, qui situe cette analyse dans la plus pure tradition aristotélicienne.

En effet, on ne peut qu'être frappé par le point auquel ces lignes, à l'orée de notre contemporanéité, constituent une réécriture du célèbre passage du *De Memoria* qui, à la lumière de son interprétation par les commentateurs arabes, a été traduit et compris par les scolastiques dans un sens qui les a conduits à inventer la notion de représentation. De façon fondatrice, mais aussi extrêmement problématique, pour rendre raison de notre capacité à nous remémorer ce que, par définition, nous ne vivons plus actuellement, Aristote invoque la présence conservée dans notre esprit d'une image imprimée par l'épreuve initiale de l'objet, qu'il compare explicitement à une peinture ( $\zeta\omega\gamma\rho\alpha\varphi\eta\mu\alpha\tau\iota$ ). Évidemment, ce modèle d'explication de la mémoire, qui a de beaux jours devant lui, soulève des difficultés énormes. À l'arrière-plan, on peut déceler un postulat présentiste : pour expliquer que nous ayons actuellement rapport à quelque chose qui serait censé ne plus être présent à notre esprit, la seule solution est de supposer qu'il y a quelque chose qui y est encore présent. On peut redouter qu'un tel principe d'explication, si populaire que les sciences de l'esprit ont les plus grandes difficultés à y échapper, n'ait pour résultat d'occulter la mémoire en tant que relation sui generis à ce qu'il y a, qui en ouvre une dimension spécifique (le passé, dans un certain sens du passé)<sup>3</sup>. Comme si, en quelque sorte, en expliquant la mémoire, on la défaisait.

<sup>3</sup> Cfr. Perrin, D. (2007). Ce doute est au cœur tant de la théorie phénoménologique de la mémoire comme forme *sui generis* d'intentionnalité (contre la théorie de la « mémoire-image »), introduite par Husserl dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps*, que de la grammaticalisation de la même idée (qui en déconstruit aussi la version intentionaliste, encore trop « explicative » en ce qu'elle cherche à fonder la mémoire sur une intentionnalité, comme s'il y avait là quoi que ce soit à fonder, au lieu de reconnaître dans cette « intentionnalité » la simple *forme grammaticale du temps*) qu'on trouve dans les réflexions de Wittgenstein au tournant des années 30.

D'autre part, une telle explication, si elle est possible, court le risque d'une certaine circularité. En effet, une fois qu'on a introduit quelque chose comme une trace mnémique pour expliquer le fait que nous ayons un rapport à ce qui pourtant n'est plus là, il faut de nouveau se demander comment l'esprit est capable de rapporter cette trace, actuelle, précisément à ce qui n'est plus là. On retrouve là, avant la lettre, toutes les apories du représentationalisme.

Aristote, avec le génie des instaurateurs, bien sûr, n'ignore pas la question. C'est exactement à celle-ci que son ontologie de la représentation (avant la lettre) entend répondre : « comment, tout en percevant le phantasme, nous rappelons-nous l'objet absent que nous ne percevons pas ? » (Aristote, *Parv. nat*, 450b14-15)<sup>4</sup>. C'est qu'en réalité l'objet absent, en un certain sens, « est » dans le phantasme présent, dans la mesure où celui-ci est une image (ou « comme une image ») : il faut garder en vue que le texte repose ici explicitement sur une comparaison) de celui-là. Cet être, cependant, c'est la pointe de l'analyse, qui, en ce sens, est bien essentiellement ontologique, est sui generis. En effet, si « l'animal peint sur un tableau est à la fois un animal et une copie » (Aristote, *Parv. nat*, 450b20-22) et donc bien en un sens un animal, il l'est suivant une ambiguïté ontologique d'autant plus troublante qu'elle est à première vue insoluble, puisque sa façon d'être un animal c'est d'être un tableau et aucune autre chose : « tout en étant un et le même, il est ces deux choses » (Aristote, *Parv. nat*, 450b22). La seule résolution de l'ambiguïté consiste à ne plus simplement différencier des genres de l'être réel (des genres de « choses »), mais à distinguer radicalement deux modalités d'être. « L'être cependant n'est pas le même pour les deux » (Aristote, *Parv. nat*, 450b22-23)<sup>5</sup>. L'animal peint est également un animal et une certaine surface peinte sur la toile, mais pas suivant la même modalité d'être. Il n'est en effet un animal qu'en représentation.

En introduisant ainsi cette différence dans ce que c'est que d'être pour le tableau lui-même, et pour ce qui est représenté en lui en tant qu'on le considère simplement comme représenté en lui, Aristote nous conduit dans l'antichambre de ce qui deviendra chez ses héritiers, scolastiques et modernes, la distinction entre l'être réel et l'être intentionnel.

Évidemment, cette distinction, aussi classique que puissante, fait naître de nombreuses questions. Après tout, le représenté ne fait-il pas partie de la réalité de la représentation elle-même, n'en est-il pas un ingrédient déterminant ? Par exemple une peinture de cathédrale se distingue d'une peinture de temple grec, en autres choses, par le fait bien réel d'être une peinture de cathédrale et non une peinture de temple grec, mais aussi plus précisément par la cathédrale représentée qui y figure et qui est une part de son identité et de sa réalité en tant que l'objet (réel) qu'elle est comme peinture. D'autre part, il n'est peut-être pas si évident que les animaux peints ne soient pas aussi un certain genre d'animaux à côté des animaux réels. Quand j'étais enfant, j'étais terrifié par un crocodile qui s'étalait sur deux pages en plein death roll dégageant des gerbes d'eau menaçantes au beau milieu d'un livre de dessins en couleurs relu mille fois malgré (ou sans doute à cause de) lui.

<sup>4</sup> πῶς αἰσθανόμενοι τοῦτο [= τὸ φάντασμα] μνημονεύομεν οὐ μὴ αἰσθανόμεθα, τὸ ἀπόν.

<sup>5</sup> τὸ μέντοι εἶναι οὐ ταῦτὸν ἀμφοῖν.

Ce crocodile était bien réel dans mon existence. Non pas que, comme un certain intellectualisme serait enclin à le suggérer, en tant que pauvre enfant, je ne fus capable de faire la différence entre représentation et réalité. Je savais bien qu'il s'agissait d'un « dessin de crocodile ». Cependant, ce dessin de crocodile était un crocodile de dessin, et comme tel une forme de crocodile, qui de fait, jouait dans ma vie un rôle très important en tant qu'instanciation de la classe des crocodiles, beaucoup plus que ceux qu'on trouvait alors au Jardin des Plantes, auxquels je rendais régulièrement visite, beaucoup plus petits, moins impressionnantes et surtout essentiellement endormis, d'un sommeil peut-être (même certainement) trompeur, la portée de cette tromperie devant être relativisée par la captivité et la satiété. Évidemment, je n'approfondirai pas ici plus avant ma psychanalyse. La phobie est un opérateur terriblement puissant de constitution de réalité. D'un autre côté, il faudrait aussi considérer de plus près le graphisme de l'image en question, la fabrique de la représentation par laquelle l'animal en question avait l'air de bondir hors de la page. Il s'agissait bien sûr d'un effet proprement figuratif, de l'adoption d'un certain style, mais celui-ci était là encore un moyen bien réel, et contribuait à la réalité puissante de ce crocodile de peinture en tant que monstre susceptible de hanter mes nuits.

Le point important, à cet égard, est qu'il s'agissait bien alors du crocodile peint lui-même : c'était lui qui me faisait peur, et non pas « la peinture d'un crocodile ». Ici toute réduction de la fiction à la Russell (1919) était impossible. Et il s'agissait bien de ce crocodile en tant que crocodile, que je ne confondais certes nullement avec ceux du Jardin des Plantes ou avec ceux qui existaient sans doute en Afrique et que je n'avais jamais vus, mais dont je savais qu'il était censé les représenter. D'un crocodile donc d'un autre genre, certainement : un crocodile peint précisément, mais ce crocodile peint, pour d'un genre spécial qu'il soit, était bien un crocodile réel : réalité qu'on trouvait au détour d'une page de ce livre et qui, comme telle, jouait un rôle combien important dans ma vie.

L'intentionnaliste répondra, cependant, que même si ce crocodile, en un certain sens, était bien réellement devenu un crocodile d'un certain type – comme si une certaine situation conduisait à ajouter les crocodiles fictionnels ou en tout cas l'un privilégié d'entre eux à côté des crocodiles réels et à reconnaître la réalité de ce que, d'un autre point de vue, on serait pourtant en droit d'appeler crocodile fictif, ou imaginaire – il n'en reste pas moins qu'en l'occurrence le crocodile peint n'est un crocodile – y compris « crocodile réel d'un autre genre » – que dans la mesure où d'abord le dessin représente ici un crocodile. Ce n'est pas toujours ni nécessairement le cas. On peut très bien imaginer un dispositif qui symbolise un crocodile, au sens où dans ma vie il jouerait le rôle d'un crocodile, il en « tiendrait lieu », sans pour autant le représenter – comme un balai peut tenir lieu de cheval dans un jeu sans « représenter » à proprement parler un cheval (Gombrich, 1951). A cet égard, l'allemand offre opportunément une ressource lexicale supplémentaire, qui permet de distinguer *vertreten* d'un côté et *vorstellen* ou *darstellen* de l'autre. Cependant, en l'occurrence, il s'agissait bien d'une représentation, qui, sous les plus vives couleurs, donnait bien à

voir un crocodile. Quelle est la puissance originale de la représentation, si ce n'est de donner à voir ce qu'on n'a pas actuellement sous les yeux indépendamment d'elle ? Ou, plus subtilement, puisqu'on ne peut exclure le cas où on a sous les yeux à la fois la chose et sa représentation, de donner à voir ce que, autrement, on ne ferait que voir. Or, un tel exercice suppose bien une forme de conversion ontologique : la production, par le truchement d'un certain artefact (une image), d'une chose qui n'est qu'en tant que représentée. Comment rendre justice ontologiquement à cet « en tant que » autrement qu'en introduisant dans l'être la différence d'un être intentionnel, par opposition à l'être réel ? Que cet être intentionnel, par après, puisse, dans nos vies, sous certaines conditions, constituer un aspect du réel lui-même, voire un réel extrêmement important, ce qu'on pourrait appeler un « réel insigne », est au fond une autre question. Ce fait crucial de notre existence ne remet pas en question la structure représentationnelle ni l'idéalité de l'objet représenté qui définit celle-ci. Il les presuppose au contraire, comme conditions mêmes de la réalité très particulière qui y émerge.

Or, ce que je voudrais retenir ici de l'analyse aristotélicienne, c'est l'envers de ce constat. D'un côté, il y a l'ambiguïté ontologique de la chose représentée, qui à la fois est bien la chose qu'elle est ou qu'elle prétend être, mais intentionnellement, et en même temps dont l'être réel, en première approche au moins, s'identifie à celui de l'image qui la représente. Ce discours ontologique sur la chose représentée jette cependant inversement une lumière sur l'image elle-même. Celle-ci, d'un côté, est « image de... » et se pense essentiellement relativement à ce qu'elle représente. De l'autre, elle est une certaine disposition de traits et éventuellement de couleurs dans un certain medium. Pour le dire avec Aristote, l'image «est quelque chose qui existe par soi ( $\alphaὐτό\ τι\ καθ'$   $\alphaὐτὸ\$ ), et elle est la représentation d'une autre chose ( $\alphaλλού$ ) » (Aristote, Parv. nat, 450b24-25). Ces lignes jettent les bases d'une distinction fondamentale pour la tradition associée au concept de représentation : celle entre la réalité de ce qui, par ailleurs, fonctionne comme représentation et son fonctionnement en capacité de représentation de l'autre, interprété comme intentionnalité.

Or, la pointe du texte aristotélicien est de nous permettre d'envisager la distinction entre ces deux dimensions comme ouvrant la possibilité d'un changement d'aspect. « Il est possible, dit le Stagirite, de considérer l'animal représenté comme animal ( $\omega\varsigma\ \zeta\phi\o\$ ) ou comme copie [d'un animal] ( $\omega\varsigma\ \epsilon\i\kappa\o\va\$ ) » (Aristote, Parv. nat, 450b23-24). De la même façon, il est possible de considérer l'image dans sa réalité, ou bien inversement simplement en tant que représentation de quelque chose. S'ouvrent ici deux points de vue possibles sur la représentation.

Or, s'il est bien un trait caractéristique du processus d'idéalisation qui a accompagné l'invention par la philosophie moderne du concept de représentation, c'est la récession du premier point de vue. La philosophie s'est toujours moins intéressée à ce qu'on pourrait appeler la réalité de la représentation au profit de l'idéalité du représenté. Il y a, dans ce déplacement de l'intérêt, une logique. En effet, il est probable qu'en un certain sens, il est intrinsèque à la représentation, là où elle fonctionne, d'effacer sa propre réalité, en tendant en quelque sorte vers l'épuisement de son être

dans sa fonction représentative. En d'autres termes, d'aspirer à une certaine forme de transparence, dans laquelle ne reste plus rien à voir que le représenté. Cette exigence, qui a des implications pratiques, a indissociablement une signification philosophique. Il s'agit en quelque sorte du triomphe de l'idéalité. De ce point de vue, il est important de comprendre la signification de la multiplication des supports dans la mise en scène néo-aristotélicienne (mais, on va le voir, pas seulement) de Twardowski. Il ne s'agit, en premier lieu, que de faire ressortir par contraste l'idéalité de l'objet représenté. En un sens, peu importe qu'il soit gravé dans l'airain, figuré sur le papier ou inscrit dans l'air par des traits de feu. Ce qui est suggéré ici, c'est son indifférence au medium. Celle-ci, bien sûr, est relative et il faudrait raffiner en s'interrogeant sur les différents formats que peut revêtir la constitution de cette idéalité, dans laquelle, sous certaines conditions, la matière peut compter (mais le fait qu'elle compte est alors lui-même idéalisé et fait partie de l'identité idéale de l'objet, au-delà d'une variété d'inscriptions ou d'instanciations possibles). Plus radicalement, c'est précisément une identité qui est pointée en tant qu'elle transcende différentes incarnations possibles. Il est fondamental au sens du représenté comme tel que le même objet puisse être représenté à différentes occasions et de diverses façons, dans différentes représentations réelles – qui alors, sous certaines conditions, peuvent être comptées, du point de vue idéal, comme la même représentation.

Là où la dimension idéale de la représentation, en tant que représentation d'objet, est privilégiée, cette contrainte exercée sur la représentation, idéalement, s'achève en transparence : on ne voit littéralement plus la représentation dans sa réalité, pour ne voir que l'objet qu'elle (re)présente. Ainsi, si à la question « as-tu déjà vu le Taj Mahal ? » il peut être pertinent de répondre : « oui, je l'ai vu en reproduction », il est probable que, s'il nous est demandé ce que nous voyons, lorsque nous avons la représentation en question sous les yeux, la bonne réponse soit : « le Taj Mahal ». En fait, il faut des conditions assez particulières pour que la représentation devienne elle-même objet thématique de la vision. Il faut au minimum un autre intérêt – le regard de l'antiquaire, ou de l'amateur d'art. Ou bien il faut qu'à un certain niveau la représentation dysfonctionne, qu'elle soit une mauvaise représentation, ou différemment, une représentation qui adopterait un format ou une perspective inhabituelle, ou encore que certaines conditions externes viennent parasiter son fonctionnement, de telle façon que celui-ci se fasse remarquer, et donc qu'elle devienne visible en tant que représentation. Non pas que le voir par représentation se confonde jamais avec le voir simple – le voir pur et simple, hors représentation. Cependant, si la représentation fonctionne, alors elle donne bien à voir, de façon sui generis (selon son format de représentation précisément), l'objet lui-même qu'elle représente. Du point de vue intentionnel, c'est à cette transparence que s'atteste son succès.

D'où la remarque de Husserl cherchant à établir à partir de l'analyse que Twardowski propose de la représentation, c'est-à-dire aussi contre celle-ci, sa propre doctrine de l'intentionnalité. Le phénoménologue insiste alors sur le fait que l'activité de la conscience, dans ses actes

intentionnels, à commencer par ceux, paradigmatisques pour sa caractérisation de l'intentionnalité en général, qui relèvent de ce qu'il appelle « intentions de significations », n'est orientée que « dans une seule direction », celle de l'objet (Husserl, 1969, p. 57). C'est peut-être vrai dans le cas de la représentation mentale, ou, sans doute différemment (car il ne va absolument pas de soi qu'on puisse réduire une chose à l'autre), de l'intention de signification, à supposer qu'une de ces choses ou l'autre existe, c'est-à-dire que de tels concepts soient pertinents pour analyser tout ou partie de la vie mentale, et ce que nous faisons avec le langage. En ce qui concerne le second concept au moins, j'aurais tendance à penser qu'il est probablement pertinent et nécessaire pour appréhender un aspect de notre rapport d'usagers au langage, mais qu'il ne peut avoir le rôle fondateur du sens en général que lui accordent les philosophies intentionalistes de la signification. Ce n'est cependant pas ici le sujet. Le point intéressant pour nous est que cette remarque, suivant la tendance générale des philosophies représentationalistes, a pour arrière-plan une analyse qui, chez Twardowski, se rapporte au moins en un premier temps à la représentation en extériorité, ces représentations que l'on fait dans un certain matériau et qui sont des objets du monde, certes utilisées en un second temps comme modèle pour la compréhension de la représentation mentale, ou plutôt pour construire le concept de celle-ci. À cet égard, l'observation de Husserl presuppose aussi une interprétation du fonctionnement desdites représentations en extériorité : elle tire sa légitimité de l'idée que d'une certaine façon, là où la représentation fonctionne, la représentation ne nous intéresse pas ; elle s'épuise dans la présentation de son objet.

Or, à cet égard, il faut mettre en avant deux points.

D'un côté, il est certainement possible que la représentation recherche la transparence, c'est-à-dire la présentation de l'objet dans laquelle d'une certaine façon le fait qu'il soit présenté ne s'entend plus, il n'y a plus d'interférence. Une telle présentation dont aurait été éliminé tout bruit, pour reprendre une métaphore dont j'ai fait usage dans un de mes livres (Benoist, 2013), constitue certainement un idéal du représentationalisme moderne. La réalisation de cet idéal, cependant, n'a rien que de très réel. Elle passe par la mise en œuvre de moyens définis, une certaine régie de la représentation en tant que réalité. La transparence, bien sûr, n'a rien de naturel. Elle n'est pas pure émergence de l'objet, comme si celui-ci crevait le mur de la représentation, mais plutôt adéquation de la représentation donnée de l'objet à ce qu'elle doit être compte tenu des moyens mis en œuvre et de la grammaire suivant laquelle ils le sont. En d'autres termes, la transparence est construite, et elle est un certain effet, qui correspond à une certaine esthétique, à une certaine attente d'encodage informationnel des choses, etc.

Dès lors, si un certain effet est possible, d'autres le sont.

A cet égard, l'hypothèse twardowskienne d'une « activité représentationnelle tournée dans deux directions » a une réelle fécondité. Elle est sans doute gênante là où il s'agit de modéliser la vie mentale : sa métaphore peut en effet induire une conception selon laquelle se représenter quelque chose consisterait nécessairement à se rapporter non seulement à cette chose, mais aussi, dans un

autre sens, à une image de cette chose. Après tout, se représenter une chose, c'est peut-être en avoir une représentation, mais en aucun cas se représenter cette représentation. Aussi ai-je longtemps salué dans la remarque husserlienne comme la promesse d'une évasion en dehors de ce paradigme représentationaliste qui a dominé la psychologie des Modernes (Benoist, 1995). Plus besoin d'image mentale : la flèche de l'intentionnalité, pour ainsi dire, nous conduit directement à l'objet. Je ne suis pas sûr aujourd'hui que la théorie phénoménologique de l'intentionnalité ne demeure pas, en un autre sens, prisonnière d'une forme de représentationalisme larvé. Tout dépend de ce que l'on tient pour déterminant dans le concept de représentation – l'intermédiation par une image mentale n'en constitue probablement qu'une interprétation particulière. Quoi qu'il en soit, je suis au contraire aujourd'hui frappé par ce que la construction twardowskienne donne à voir de la représentation au sens propre du terme, qui offre originairement son assise à la métaphore de la représentation mentale : à savoir précisément qu'il y ait là deux choses à voir. Le regard peut se tourner vers l'objet que la représentation donne à voir – c'est sa fonction ; mais il peut aussi se retourner sur la représentation elle-même, en tant qu'elle a une certaine réalité, et une réalité d'un certain type. Sans doute, l'idée d'une double orientation du regard est excessive. Là où la représentation accomplit sa fonction, il est probable qu'en un certain sens sa réalité propre s'oublie, ou plutôt se fonctionnalise : n'apparaît plus qu'en tant que moyen de la fonction représentationnelle. L'intérêt est pour ce qu'elle représente, et la façon dont elle le représente. D'un autre côté, de cette « façon », suivant les cas, peut faire partie de façon plus ou moins insistant le fait qu'elle le fasse avec certains moyens. Dans certains cas, l'idéalité du représenté s'assigne dans une certaine forme d'indifférence au medium ou en tout cas il est possible d'adopter ce point de vue. Ainsi, y a-t-il un certain sens à faire une histoire du crâne en tant qu'objet représenté dans différents médiums par l'art, des vanités classiques au crâne de Damien Hirst. Dans d'autres, elle porte en elle la référence à ce médium, comme définissant le type de représenté particulier qui est recherché. Le représenté est alors par exemple un représenté-dessiné-au-fusain, par opposition à d'autres types de représenté. Serait-il possible de concevoir l'araignée qui pleure d'Odilon Redon autrement que dessinée au fusain ?

Cependant, y compris dans le cas où la matière compte, d'un certain point de vue, qui est celui de la transparence, le représenté absorbe pour ainsi dire sa représentation. Il est certes représenté d'un certain type, ce qui suppose la mise en œuvre d'un certain medium. Toutefois, c'est le représenté, non le medium qui est vu.

Il en est cependant différemment là où nous sommes confrontés à un medium dont nous n'avons pas encore incorporé les règles de fonctionnement. Celui-ci se rappelle alors obstinément à notre attention, parfois d'une façon telle que notre capacité à pleinement faire jouer la fonction représentationnelle entendue comme fonction reconnaissance d'objet se voit remise en question. Une telle défaite de l'objet, cependant, n'est pas nécessaire. Il suffit que le medium se manifeste dans une certaine forme d'indifférence à celui-ci pour qu'à cet égard un seuil soit franchi : celui où la

fiction de la pure représentation n'est plus tenable, mais où la représentation se met à exister dans une réalité qui peut elle-même devenir l'enjeu d'une activité artistique d'un autre type.

Avec cette revanche du medium, c'en est fini de la transparence ou en tout cas celle-ci trouve sa limite : elle rencontre un principe d'opacité qui constitue son envers et ouvre un champ où peuvent s'exprimer d'autres possibilités – se déployer d'autres grammaires que celle du représenter au sens canonique où représenter, c'est représenter un objet.

Baudelaire, peintre de la vie moderne, a proposé une figure d'une telle subversion dans l'apologue du mauvais vitrier (Baudelaire, 1975), commenté dans ce sens par Claude Imbert (Imbert, 2010). De façon significative, la partie proprement narrative du poème en prose – on remarquera que l'invention même de ce genre brouille le code de la prose en tant que prose du monde et discours supposé s'effacer dans la présentation de son objet – commence par l'ouverture d'une fenêtre. Celle-ci ouvre sur cette figure de la vie moderne qu'est la rue, dans ce qu'elle peut avoir d'insupportable et que l'artiste appréhende, il faut le noter, selon des modalités qui ne se réduisent pas à la visualité : le « cri perçant, discordant » du vitrier et « la lourde et sale atmosphère parisienne ». Ouvrir la fenêtre, c'est non seulement « voir » le monde mais s'y exposer directement, dans ce qu'il peut avoir de discordant, et peut-être dans son incapacité à faire monde – le monde est en effet ici bien vite ramené à une limite qui marque son défaut : celle des « quartiers pauvres » dans lesquels le vendeur de vision est venu se promener. Or, que le camelot a-t-il à proposer face à cette absence de monde, si ce n'est la transparence d'une vitre censée en donner à voir la grisaille « telle qu'elle est » ? On trouve ici le modèle d'une représentation réussie, qui efface sa propre consistance en tant que medium en devenant symboliquement vitre transparente. Évidemment cette transparence est une construction. Elle suppose un montage d'un certain type : une certaine qualité de verre, traité d'une certaine façon, si l'on veut éviter les reflets et les effets que l'on qualifie de « déformants ». La bonne forme, cependant, selon laquelle les objets apparaissent à travers la vitre « comme ils sont », est un produit et non une nature. Elle renvoie à un certain regard, à une certaine façon de regarder « à travers » une vitre, dans laquelle la vision de « la même chose » (la représentation et ses doubles – ici une présentation que son caractère médiat rend apte à servir de paradigme de la représentation – mettent toujours en jeu une identification) à l'œil nu est censée faire norme. Pour le comprendre, une expérience élémentaire suffit : en nous mettant à quelque distance, regardons la vitre de la fenêtre, et ce qui y apparaît, comme un tableau, au lieu de l'utiliser comme un œil sur le dehors. Un regard alors en chasse un autre – et généralement, non seulement ce qui y apparaît change de statut – au premier chef, passe de trois à deux dimensions – mais la consistance de la vitre elle-même réapparaît, inévitablement. L'œil est désormais attiré par sa surface, qu'il ne voit pas lorsqu'il l'utilise comme instrument optique.

Dans le poème de Baudelaire, « l'acte gratuit » de l'artiste consiste à briser les vitres. Il le fait par révolte contre ce régime de transparence qui ne fait que refléter les choses telles qu'elles sont, ou du moins le prétend – et contribue par là même à les fixer dans leur être supposé, qu'il faudrait

accepter, à accréditer précisément l'idée qu'elles sont ainsi, telles qu'elles sont représentées. Il s'agit, suivant l'opération générale de la poésie baudelairienne, qui est demande de justice, de faire droit à notre désir qu'elles soient autrement. À la platitude, qui est aplatissement délibéré des choses, de la supposée reproduction de ce qu'il y a, l'artiste oppose la revendication de la beauté dans la vie, cette vie en beau à laquelle ont droit les quartiers pauvres. À cet effet, il réclame des vitres de toutes les couleurs, donc aussi des vitres que l'on voit, que notre regard habitué à la norme de transparence ne peut pas ne pas voir dans leur consistance propre. Cet ajout ne risque-t-il pas de nous éloigner de la réalité : suivant l'image des lunettes colorées par laquelle Kleist (1976) prétendait résumer la Critique de la raison pure, en déplaçant la leçon aussi puisque celle-ci n'est rien d'autre que doctrine de la transparence (l'apparence – Schein – de la qualité seconde y est disqualifiée au profit de la pure manifestation – Erscheinung – de l'objet en tant qu'objet de connaissance<sup>6</sup>), de faire voir en couleur ce qui ne l'est pas ? On renconterait là la figure d'un autre paradis artificiel, d'un paradis artificiel pour les pauvres, les soustrayant à la grisaille de leur existence. L'opium du peuple en d'autres termes. Il faut pourtant prendre ici la mesure du pouvoir d'évasion de cette jouissance qui est celle des couleurs : elle ne masque pas tant la réalité qu'elle ne vient en perturber le code, qui est celui de la représentation supposée vraie, c'est-à-dire aussi seul format reçu, conforme, de vérité. Or, dans l'apologue baudelairien, cette subversion n'est pas seulement, ni tant, théorique que pratique – le texte, dans sa paradoxale apologie avant la lettre de l'acte gratuit, est essentiellement l'histoire d'un basculement subit, éruptif, du théorique dans le pratique : en brisant la vitre qui produisait la transparence, l'artiste libère le kaléidoscope des couleurs, ces couleurs dont est faite un certain type de représentation, mais qu'elle efface aussi en les mettant au service du projet de la représentation de quelque chose précisément.

Une telle mise en scène, bien sûr, est inséparable de ce réveil de la couleur que Baudelaire diagnostique dans la peinture de son époque, qui culmine avec le génie de Delacroix, « chef de l'école moderne » (1976, p. 427). La couleur, de moyen représentationnel, y est promue au statut de dimension compositionnelle de la peinture elle-même, dans laquelle celle-ci se donne à voir comme peinture. Si la couleur des matières nous frappe si fort ici, c'est qu'elles sont devenues, fondamentalement, couleurs du tableau, c'est-à-dire ont été libérées dans cette capacité.

Ces considérations esthétiques ou plutôt poétiques (Benoist, 2017)<sup>7</sup>, ou inextricablement l'une et l'autre, sont bien sûr éloignées de l'analyse twardowskienne dont l'objectif est essentiellement épistémique, suivant un primat qui est certainement un aspect du jeu de la représentation. Cependant, la distinction qu'introduit cette analyse du philosophe ouvre la possibilité de poser une question : comment c'est fait, la représentation ? Et simultanément s'assigne ici la possibilité d'un autre mode d'interrogation sur les représentations pour ainsi dire en deçà de, ou dans une indépendance relative par rapport à, leur fonctionnement comme représentations.

<sup>6</sup> Cfr. Kant, *Critique de la raison pure*, Esthétique Transcendantale, §8-III.

<sup>7</sup> Suivant la distinction introduite au ch. ix de Benoist (2017).

On trouvera là les deux faces d'une seule et même opération, qui consiste à restituer une certaine forme de réalité aux représentations au lieu de les entendre comme de pures idéalités en miroir en quelque sorte de l'idéalité de leurs objets. Un tel déplacement conceptuel conditionne un tout autre point de vue, et une tout autre prise épistémologique, sur la représentation. Il importe au plus haut point lorsqu'il s'agit par exemple d'apprécier la portée de ce que l'on appelle aujourd'hui « histoire des représentations ». Le philosophe revenu des complaisances postmodernes, lorsqu'il lira le titre de l'article-manifeste de Roger Chartier en 1989 dans les Annales : « Le monde comme représentation », frémira d'abord. Il s'attendra à ce mixte de psychologie et d'idéalisme suivant lequel il n'y aurait pas de faits mais que des représentations, comme on dit (comme si le fait de devoir être représentés, si l'on admet qu'ils doivent l'être – mais il n'est pas sûr que ce soit là leur seul emploi – retirait quoi que ce soit à la factualité des faits, et n'en constituait pas éventuellement une condition même), et il n'y aurait « que des représentations ». Ce à quoi le philosophe s'obstinera en vain à objecter qu'il n'y a des représentations que s'il y a autre chose, c'est-à-dire que, la fonction de la notion de représentation étant essentiellement contrastive, il n'y a un sens à parler de « représentations » que s'il y a des choses qui ne sont pas des représentations, et éventuellement d'autres modalités de rapport à ces choses que la représentation. Cependant, à la lecture, on découvre bien vite que le projet de Chartier concerne bien autre chose. Il s'inscrit précisément en faux contre ce mentalisme et cet idéalisme historique qui peut résulter d'un certain usage de la notion de représentation importé de la philosophie. Les représentations dont il est question, en effet, dans l'histoire qu'il préconise et pratique, sont bien réelles : elles sont reçues, produites, circulent ou ne circulent pas, s'échangent, se donnent ou s'achètent, ont un support d'un ordre ou un autre, vieillissent et s'abîment, disparaissent tôt ou tard, et leur conservation soulève des problèmes spécifiques – dont un des aspects est évidemment qu'elle a un coût, économique et plus généralement social. Il s'agit bien sûr des images, des inscriptions, puis globalement des imprimés et de tout ce que nous pouvons produire et utiliser qui mérite le titre de représentation. Personne ne remettra en question qu'on trouve là une part très importante de notre monde social, et une histoire qui ignoreraient les pratiques correspondantes et les objets dont celles-ci font usage passerait certainement à côté d'une dimension cruciale de la vie sociale. Au-delà, il n'est peut-être pas aberrant de soutenir que la capacité de notre monde à faire monde précisément soit suspendue à de telles opérations représentationnelles et à la circulation de leurs produits. Ce qu'on appelle « mondialisation » aurait-il été concevable sans le partage (réel : la circulation) de certaines représentations – à commencer par celle du globe planétaire ? Le motif : « le monde comme représentation » pourrait donc avoir une valeur plus qu'aspectuelle, faire plus que définir les conditions d'un voir comme, mais proposer une explication d'une part essentielle de la réalité de notre temps – et peut-être, sous d'autres formes, d'autres temps. Ces analyses n'ont cependant la valeur historique qu'elles ont que parce que, sous le titre de « représentation », elles appréhendent quelque chose de bien réel, et qui donc a lui-même des conditions réelles, même s'il modifie aussi le statut du réel.

Reste qu'ici, sous le titre de représentations se voient confondues bien des choses, qu'on gagnerait peut-être à distinguer. Notamment, bien sûr, il ne va pas de soi qu'un livre puisse être rappelé une représentation. Il est bien vrai que, de certains livres on dit qu'ils donnent une représentation de quelque chose, par exemple d'une certaine époque, que leur projet thématique soit de donner une telle représentation ou non – ils peuvent aussi le faire dans les faits, tout en ayant d'autres objectifs, non particulièrement représentationnels. Il est probable, cependant, qu'un texte ne devient une « représentation » qu'en vertu d'un certain régime d'écriture, qui lui donne un tel statut. Il est très douteux que tous les textes méritent par principe une telle appellation. Et, pour la mériter, il est certain qu'il ne suffit pas de parler de quelque chose. Sous quelles conditions, bien particulières, parler de quelque chose devient-il le représenter ? Il y a dans cette mise en équation une généralité qui me gêne – comme un résidu, sans doute, d'idéalité de la représentation, qui serait inconditionnellement qualifiée par sa simple prétention à avoir un objet.

Il me semble, en fait, que, si toute représentation n'est pas une image – mais on peut parfaitement, sous certaines conditions, admettre par exemple une représentation de mots : l'idéal de la rhétorique n'a-t-il pas toujours été de nous mettre ainsi « les choses sous les yeux », de les « représenter vivement » comme on dit ? – il est très difficile d'en expurger le concept du modèle de l'image, qui continue de le travailler y compris métaphoriquement – suivant cet axe rhétorique précisément qui est celui de la métaphore.

Il me semble cependant aussi que cette grande confusion babélique dans laquelle tous nos moyens d'expression et de communication se trouvent tout uniment inversés au compte du concept unique de représentation, a quelque chose à voir avec une évolution du type de réalités recouvertes originairement par cette notion, évolution qui trouve initialement son ressort dans l'ambiguïté ontologique précédemment soulignée. Pour terminer, je voudrais en effet faire ici l'hypothèse du déperissement du concept de représentation – déperissement dont sa banalisation, et pour ainsi dire son aplatissement ontologique pourrait être un signe.

En vérité, la mise en scène par Twardowski de ce qu'on pourrait appeler la variété matérielle de la représentation est très remarquable. Le décalque assez servile du texte aristotélicien, évident ici, n'est en un sens qu'apparent. En effet, si le philosophe polonais réactive bien une bonne vieille distinction scolaire : celle entre l'intentionnel et le réel, il le fait dans un champ d'expérience qui est celui de la modernité. Si l'image, comme dans le texte-source du *De Memoria* relu en un sens intentionaliste, est bien au centre de l'analyse, on est impressionné par l'attention prêtée par Twardowski aux variations possibles du support et corrélativement de la nature de cette image : tableau peint, buriné, gravé, produit par xylographie ou phototypie. Or, le tour technique pris par l'image nous fait ici franchir une frontière. Ni la xylographie ni la phototypie, ni même la simple gravure ne peuvent être considérés comme d'autres « tableaux », qui donneraient simplement d'autres vues – voire, sous certaines conditions « la même vue » – sur le même objet. En effet, comme l'a diagnostiqué Benjamin (2000) dans son texte le plus célèbre, le basculement de l'image

dans le régime de sa reproductibilité de droit « à l'identique » lui confère une tout autre signification. Dans son idéalité – en tant qu'image de..., et image de... d'un certain type – l'image est fondamentalement imitable : c'est-à-dire qu'on peut essayer, par les mêmes, comme éventuellement par d'autres moyens, de reconstituer tant bien que mal une présentation analogue de l'objet. La reconstitution de la visée pourra, suivant le contexte (pensons simplement à une variation d'éclairage), requérir des moyens tout à fait différents. Ce qui compte alors c'est le maintien de l'identité d'une idéalité. La reproductibilité fonctionne selon un autre axe : elle est fondamentalement reproductibilité de l'image en tant que réalité. De la « même image », on peut produire une infinité de tirages, la ressemblance n'est pas fondée sur ou mise au service de l'identité, d'une image à une autre, de ce qui est représenté, mais, purement et simplement, ressemblance, entre elles, des images, assurée par la réitération d'un même procédé technique. Dans le magnifique clip de la version de la chanson *As* (Stevie Wonder, 1977) donnée par George Michael et Mary J. Blige (1998), il serait bizarre de dire que l'image à l'écran représente George Michael et Mary J. Blige, et encore plus bizarre (ou en fait bizarre pour la même raison, car c'est un seul et même problème), de dire que les images qui se multiplient à l'écran au fur et à mesure que la danse s'emballe, « représentent la même chose ». On a plutôt affaire purement et simplement à la reproduction à l'infini d'une image de George Michael et Mary J. Blige, qui sert plutôt ici de motif génératrice, de telle façon qu'il ne soit plus possible de dire – qu'il n'y ait plus de sens à le faire – quelle serait la prise de vue originale, même si en réalité toutes ont bien été fabriquées à partir de l'une d'entre elles. La reproductibilité instaure un rapport horizontal d'image à image (y compris d'image d'objet à image d'objet) et non plus vertical, indexé à la transcendance supposée de ce dont l'image est l'image.

Cette évolution technique, mais aussi ontologique, et même métaphysique, puisqu'elle a des conséquences sur la valeur que nous prêtons aux choses et à leurs images, on le sait, Walter Benjamin (2000) l'a décrite en termes de perte de « l'aura » (p. 276). Or, si l'aura telle qu'il l'évoque a bien quelque chose d'exceptionnel : elle est le genre de choses qui ne se produit que dans le moment de grâce d'une fois (einmalig), il la caractérise en terme d' « apparition d'un lointain » (Erscheinung einer Ferne), « si près puisse-t-il être » (so nah sie sein mag) (Benjamin, 2000, p. 278) et l'expérience paradigmique sur laquelle s'assoit ce concept, empruntée à la poétique rilckienne, est celle d'une chaîne de montagnes à l'horizon. Dans le poème de Rilke qui constitue la référence implicite de Benjamin (Spaziergang), est mise en exergue la capacité du regard d'être déjà là-bas, en anticipation du chemin (Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnten, / dem Wege, den ich kaum begann, voran). L'apparition, dit le poète, nous saisit depuis le lointain (So fasst uns das, was wir nicht fassen konnten, / voller Erscheinung, aus der Ferne an). Bien sûr, s'exprime ici une nostalgie de « la chose même » (ce sens de « la chose même » auquel, nous dit Benjamin, il faut renoncer à l'heure de la reproductibilité mécanique) : de ce qui, en un certain sens, excède nos capacités de représentation, nous saisit plus que nous le saisissons, dans une expérience où la présence est plus forte que la représentation. À cet égard, à l'âge de la représentation, l'aura demeure

l'exception, le fait de certaines représentations distinguées qui savent en quelque sorte faire prévaloir la présence sur la représentation. Il reste, et c'est un point qui n'est pas élucidé par le texte de Benjamin, que, de cette présence à la représentation, il existe une forme de solidarité. La représentation ne se comprend que de la nostalgie de la présence et y est téléologiquement ordonnée. Elle reste fondamentalement un moyen de se donner les choses (qui ne se donnent pas). Et réversiblement, la présence magique qui ne surgit qu'épisodiquement, au détour d'une expérience dont on remarquera qu'elle suppose fondamentalement une scénarisation (l'écrin d'un « après-midi d'été »), a bien cette structure d'horizon qui est celle qui permet la représentation : d'une certaine façon, c'est le fondement de la possibilité de cette dernière (de sa « transcendance ») qui s'y révèle. La représentation, contrairement à ce qu'on peut croire parfois<sup>8</sup>, ce n'est pas le contraire de la présence, mais sa banalisation : la présence rendue disponible.

### 3. Conclusion

Or, s'il y a une morale à tirer de l'histoire de la représentation, c'est que cette mise en disponibilité se paie. La représentation ne sort pas indemne de son basculement sous le régime, indissociablement pratique, esthétique et juridique, d'un droit de tirage illimité. Sous le régime de la reproductibilité infinie, d'exemplaire à exemplaire, la transcendance de la représentation en tant que mise en présence de... se voit pour ainsi dire aplatie. Ce n'est plus l'objet qui compte, mais la copie, en tant que copie de copie, « sans original », c'est-à-dire tel qu'il n'y a plus même sens à considérer celui-ci « perdu ». On est passé d'un jeu à un autre. Comme l'a bien diagnostiqué Benjamin (2000b), ce qui est ainsi levé, mis pour ainsi dire hors-jeu, c'est le mystère de la chose même. Ou alors une poétique bien particulière est requise, avec ses conditions d'usage et de réception, pour que celui-ci soit rétabli.

Il faut remarquer cependant qu'un tel retournement n'a pu originairement être possible que du fait même de l'ambiguïté ontologique de ce qui a été nommé représentation. En effet, ce qui est reproduit, là où il s'agit de reproduire (et non seulement d'imiter), c'est la réalité de la représentation, et non sa « vérité », s'il est pertinent d'interpréter la transcendance qui fait de la représentation une « représentation de... » en termes de vérité (ce qui n'est probablement pas toujours le cas, mais dont il demeure important pour le concept de représentation que cela le soit

<sup>8</sup> Ambiguïté de l'antreprésentationalisme phénoménologique, qui voudrait revenir en-deçà de la représentation, mais se nourrit de son présupposé. A cet égard on soulignera combien la « destruction » du concept de *Vorstellung* dans *Être et temps*, en remontée en direction de la *Vergegenwärtigung* (le « rendre-présent ») est aussi sa *refondation*. Voir dans *Être et Temps*, §44-a, la « destruction » du concept traditionnel de vérité. Il est remarquable que le champ de bataille soit alors une fois de plus, paradigmatiquement, l'interprétation du statut ontologique d'un tableau et de notre relation à celui-ci, et à ce qu'il « représente ». Au moins le scénario heideggerien rebat-il les cartes en faisant le tableau « penché » – ce qui, on le remarquera, ressuscite l'intérêt pour sa réalité – et en nous plaçant par rapport à lui dans l'étrange situation de lui *tourner le dos*. Retournement nécessaire, sans doute, pour nous faire sortir à un certain niveau du jeu de la représentation.

parfois, non sans effet quant à la possibilité de définir différents sens pour le mot « vérité »). Cette récession vers la réalité de la représentation, cependant, loin de signifier un « retour à la réalité », nous fait plutôt migrer vers cet espace étrange où rien n'est plus facile que de perdre le sens de la réalité. Notre époque, comme sans doute toutes celles qui en manquent, est obsédée par la question de la vérité : là où règne le faux, parce que des pouvoirs y ont intérêt, on cherche désespérément à reconnecter les mots et pourquoi pas les images aux choses. Qu'une telle reconnection passe nécessairement par les voies de la représentation est un point dont on peut douter, tant celle-ci, à plus d'un titre, dans notre monde, n'est plus que l'ombre d'elle-même – une de ces ombres qu'on peut faire se répéter parmi d'autres. En fait, il y a plutôt lieu de se féliciter quand le problème auquel nous sommes confrontés aujourd'hui revêt réellement la forme de la fausseté, au sens de ce qui n'est pas vrai, c'est-à-dire en tout cas peut y être reconduit. On retombe alors sur un terrain connu, car précisément celui du connu. Cependant, très généralement, il ne s'agit pas de cela. Nous sommes plutôt, de façon nouvelle, amenés à rencontrer, sous toutes sortes de formes, le problème de la non-vérité, à savoir de ce qui n'est ni vrai ni faux, c'est-à-dire qu'il n'y aurait pas de sens à évaluer dans ces termes, et dont, souvent, nous ne savons pas trop que faire, faute d'en avoir encore assimilé les règles du jeu. Le jeu de la simulation, qui semble être le plus courant aujourd'hui, avec ses puissances d'exaltation et d'oubli, de décharge et de dépression, est au-delà de la vérité et de la fausseté. Il faudra donc d'autres catégories pour le penser. Il ouvre cependant un autre écart par rapport à la réalité : celle-ci, à être reproduite et devenir en quelque sorte pur reproductible, change de signification. Notre temps n'est pas tant celui du faux (si le faux est le contraire du vrai) que celui de l'irréel ou du déréalisé. Or, si l'irréel ou le déréalisé sont des modalités de la réalité, ils en changent la signification aussi. En ce sens, il serait faux ou en tout cas inadéquat de dire que ce qui n'est plus du tout une représentation est simplement une réalité. Ou alors « simple », ici, s'entend comme un nouveau prédicat modificateur : l'inverse, en quelque sorte, de celui de l'intentionnalité. Un désintentionalisé, cependant, n'est en aucun cas l'origine à laquelle l'intentionnalité était censée porter en soi la référence comme ce qui la constituait.

#### 4. Références

- Aristote. (1965). *Petits traités d'histoire naturelle*. Les Belles Lettres.
- Baudelaire, C. (1976). *Eugène Delacroix*. En *Œuvres Complètes (T. II)*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2000a). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2000b). *Petite histoire de la photographie*. Gallimard.
- Benjamin, W. (2000c). *Œuvres (Tome III)*. Gallimard.
- Benoist, J. (1995). *A l'origine de la phénoménologie : au-delà de la représentation*. Critique.
- Benoist, J. (2010). *Concepts. Introduction à l'analyse*. Éditions du Cerf.
- Benoist, J. (2013). *Le bruit du sensible*. Éditions du Cerf.

- Benoist, J. (2017). *L'adresse du réel*. Vrin.
- Benoist, J. (2018). *La carte et le territoire*. In I. Ost (Ed.), Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines (pp. 51-67). Presses de l'Université Saint-Louis.
- Chartier, R. (1998). *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude* (pp. 67-86).
- Gombrich, E. H. (1951). *Meditations on a hobby horse*. In L. L. Whyte (Ed.), *Aspects of form: A symposium on form in nature and art* (pp. 209–220). Lund Humphries.
- Husserl, E. (1969). *Recherches Logiques* (T. II/1, 2<sup>a</sup> ed.). PUF.
- Imbert, C. (2006). *Delacroix : le radeau, la méduse et la girafe. En L'eau, les eaux*. Presses universitaires de Rennes.
- Imbert, P. (2010). *La monnaie du regard*. Princípios, 17(28), 279–302.
- Kleist, H. von. (1976). *Carta del 21 de marzo de 1801 a Wilhelmine von Zenge*. En *Correspondance complète. 1793-1811*. Gallimard.
- Perrin, D. (2007). *Le flux et l'instant : Wittgenstein aux prises avec le mythe du présent*. Vrin.
- Pouillaude, F. (2020). *Représentations factuelles : Art et pratiques documentaires*. Éditions du Cerf.
- Russell, B. (1919). *Introduction to mathematical philosophy*. George Allen & Unwin.
- Twardowski, K. (1993). *Sur la théorie du contenu et de l'objet des représentations*. Vrin.