

**MICHEL FOUCAULT-
RENÉ MAGRITTE**

étude d'une correspondance

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de
culture générale à l'Ecole Régionale des
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 29 novembre 1993 au musée
de Valence dans le cadre du cycle *Art et
Philosophie* organisé par l'association A Propos
de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 29/11/93.

MICHEL FOUCAULT - RENE MAGRITTE :

ETUDE D'UNE CORRESPONDANCE

En 1966, paraît aux Editions Gallimard, le livre de Michel Foucault intitulé Les mots et les choses et qui contient dès les premières pages une analyse du célèbre tableau Las Meninas du peintre espagnol Vélasquez. Jacques Lacan en parle aussitôt dans l'un de ses séminaires et Magritte prend position sur le sujet dans une correspondance avec le philosophe français.

Quelques années plus tard, en 1973, Foucault publie un autre livre ayant pour titre celui d'un tableau de Magritte Ceci n'est pas une pipe, écrit qui enthousiasmera Jacques Lacan. A cette publication par contre, René Magritte ne réagira plus : il avait en effet quitté notre monde (et le sien), son monde (et le nôtre), depuis six ans déjà.

C'est de cette histoire, de cette histoire d'amour entre les mots, les choses et les êtres que je vais essayer de vous parler ici ce soir.

I- PRESENTATION DE L'ANALYSE QUE FAIT FOUCAULT DU LAS MENINAS DE VELASQUEZ ET LA PLACE DE CELLE-CI DANS SON LIVRE LES MOTS ET LES CHOSES.

1 - Le peintre, placé légèrement en retrait du tableau, regarde le modèle. Le tableau tourne le dos au spectateur et on n'en aperçoit que l'envers, avec l'immense châssis qui le soutient. Le peintre fixe un point invisible et ce point n'est autre que nous-mêmes, spectateurs. Le spectacle qu'observe le peintre est donc deux fois invisible :

1°) puisqu'il n'est pas représenté dans l'espace du tableau.
2°) puisqu'il se situe en ce point aveugle où se dérobe notre propre regard, dans la mesure où c'est nous qui sommes en ce point, et que l'on ne peut se voir soi-même.

Et cet invisible se donne à voir sous la figure de l'envers de la toile représentée, l'invisible de cet espace où nous sommes et que nous sommes. Nous regardons donc un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple.

Cependant, "le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face, accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs ; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse (1)."

A l'opposé de la représentation du tableau, à la droite donc du tableau, "s'épanche par une fenêtre", elle aussi "invisible, le pur volume d'une lumière qui rend visible toute représentation. (...) La lumière, en inondant la scène (...) (aussi bien la scène que la toile, la pièce représentée sur la toile, et la

pièce où la toile est placée), enveloppe les personnages et les emporte, sous le regard du peintre, vers le lieu où son pinceau va les représenter" (2), vers ce lieu qui est dérobé à notre regard.

Tout au fond de la pièce, au milieu du mur qui fait face à nous, spectateurs, un miroir. Mais "à la différence de la peinture hollandaise, ce miroir ne joue pas un rôle de redoublement : il ne répète pas ce qui est donné une première fois dans le tableau, "il ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente. Son regard immobile va saisir au-devant du tableau, dans cette région nécessairement invisible qui en forme la face extérieure, les personnages qui y sont disposés. Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard" (3). "Ce qui se reflète en lui, c'est ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer, le regard droit devant eux ; c'est donc ce qu'on pourrait voir si la toile se prolongeait vers l'avant, descendant plus bas, jusqu'à envelopper les personnages qui servent de modèles au peintre. Mais c'est aussi, puisque la toile s'arrête là, donnant à voir le peintre et son atelier, ce qui est extérieur au tableau" (4), dont le miroir fait luire les figures qu'observe le peintre et qui, eux aussi, le regardent.

2 - Si l'on voulait être plus précis, "il suffirait de dire que Vélasquez a composé un tableau ; qu'en ce tableau il s'est représenté lui-même, dans son atelier, ou dans un salon de l'Escurial, en train de peindre deux personnages que l'infante Marguerite vient contempler, entourée de duègnes, de suivantes, de courtisans et de nains ; qu'à ce groupe on peut très précisément attribuer des noms : la tradition reconnaît ici doña Maria Augustina Sermiente, là-bas Niéto, au premier plan Nicolaso Pertusato, bouffon italien. Il suffirait d'ajouter que les deux personnages qui servent de modèles au peintre ne sont pas visibles, au moins directement ; mais qu'on peut les apercevoir dans une glace ; qu'il s'agit à n'en pas douter du roi Philippe IV et de son épouse Marianna. Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës ; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau (5)."

Mais le langage et la peinture sont "irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or, le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. (...) Il faut donc feindre de ne pas savoir qui se reflètera au fond de la glace, et interroger ce reflet au ras de son existence. (...) D'abord, il est l'envers" (ou plutôt l'endroit) "de la grande toile représentée à gauche" (6). Ensuite, "il s'oppose à la fenêtre

et la renforce. Comme elle, il est un lieu commun au tableau et à ce qui lui est extérieur" (7). Enfin, "il jouxte une porte qui s'ouvre comme lui dans le mur du fond" (8). Sur ce fond, un homme, vu de profil, détache sa haute silhouette. "Comme le miroir, il fixe l'envers de la scène" et "pas plus qu'au miroir, on ne prête attention à lui" (9). Mais à la différence des personnages que reflète le miroir, l'homme est là, en chair et en os et il récuse, par sa haute et solide stature, ces silhouettes de la glace.

Mais l'ouverture que permet le tableau, "ce n'est plus comme dans le fond, une porte qu'on a tirée ; c'est la largeur même du tableau. (...) La frise qui occupe le premier et le second plan du tableau représente, -si on y comprend le peintre- huit personnages. (...) Le centre du groupe est occupé par la petite infante, avec son ample robe grise et rose. La princesse tourne la tête vers la droite du tableau, alors que son buste et les grands volants de la robe fuient légèrement vers la gauche ; mais le regard se dirige bien d'aplomb dans la direction du spectateur qui se trouve en face du tableau. Une ligne médiane partageant la toile en deux volets égaux passerait entre les deux yeux de l'enfant. Son visage est au tiers de la hauteur totale du tableau. Si bien que là, à n'en pas douter, réside le thème principal de la composition ; là, l'objet même de cette peinture. Comme pour le prouver et le souligner mieux encore, l'auteur a eu recours à une figure traditionnelle : à côté du personnage central, il en a placé un autre, agenouillé et qui le regarde (...) : une gouvernante à genoux tend les mains vers la princesse. Son visage se découpe selon un profil parfait. Il est à la hauteur de celui de l'enfant. La duègne regarde la princesse et ne regarde qu'elle. Un peu plus sur la droite, une autre suivante, tournée elle aussi vers l'infante, légèrement inclinée au-dessus d'elle, mais les yeux clairement dirigés vers l'avant, là où regardent déjà le peintre et la princesse. Enfin, deux groupes de deux personnages : l'un est en retrait, l'autre composé de nains, est au tout premier plan. Dans chaque couple, un personnage regarde en face, l'autre à droite ou à gauche. Par leur position et par leur taille, ces deux groupes se répondent et forment doublet : derrière, les courtisans (la femme, à gauche, regarde vers la droite) ; devant, les nains (le garçon qui est à l'extrême droite regarde à l'intérieur du tableau). Cet ensemble de personnages, ainsi disposés, peut constituer, selon l'attention qu'on porte au tableau ou le centre de référence que l'on choisit, deux figures. L'une, serait un grand X ; au point supérieur gauche, il y aurait le regard du peintre, et à droite celui du courtisan ; à la pointe inférieure, du côté gauche, il y a le coin de la toile représentée à l'envers (plus exactement le pied du chevalet) ; du côté droit, le nain (sa chaussure posée sur le dos du chien). Au croisement de ces deux lignes, au centre de l'X, le regard de l'infante. L'autre figure serait plutôt celle d'une vaste courbe ; ses deux bornes seraient déterminées par le peintre à gauche, et le courtisan de droite -extrémités hautes et reculées ; le creux, beaucoup plus rapproché, coïnciderait avec le visage de la princesse, et avec le regard que la duègne dirige vers lui. Cette ligne souple dessine une vasque, qui tout à la fois enserme et dégage, au milieu du tableau, l'emplacement du miroir."

"Il y a donc deux centres qui peuvent organiser le tableau, selon que l'attention du spectateur papillote et s'attache ici ou là. La princesse se tient debout au milieu d'une croix de Saint-André qui tourne autour d'elle, avec le tourbillon des courtisans, des suivantes, des animaux et des bouffons. Mais ce pivotement est figé. Figé par un spectacle qui serait absolument invisible si ces mêmes personnages, soudain immobiles, n'offraient comme au creux d'une coupe, la possibilité de regarder au fond d'un miroir le double imprévu de leur contemplation. Dans le sens de la profondeur, la princesse se superpose au miroir ; dans celui de la hauteur, c'est le reflet qui se superpose au visage. Mais la perspective les rend très voisins l'un de l'autre. Or, de chacun d'eux jaillit une ligne inévitable ; l'une issue du miroir franchit toute l'épaisseur représentée (et même davantage puisque le miroir troue le mur du fond et fait naître derrière lui un autre espace) ; l'autre est plus courte ; elle vient du regard de l'enfant et ne traverse que le premier plan. Ces deux lignes sagittales sont convergentes, selon un angle très aigu et le point de leur rencontre, jaillissant de la toile, se fixe à l'avant du tableau, là à peu près d'où nous le regardons. Point douteux puisque nous ne le voyons pas ; point inévitable et parfaitement défini cependant puisqu'il est prescrit par ces deux figures maîtresses, et confirmé de plus par d'autres pointillés adjacents qui naissent du tableau et eux aussi s'en échappent."

"Qu'y-a-t-il enfin en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de sa composition ? Quel est ce spectacle, qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'infante, puis des courtisans et du peintre, et finalement dans la clarté lointaine du miroir ? Mais la question aussitôt se dédouble : le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple ; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler. Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé, et dont les deux moments sont dénoués aux deux angles du tableau : à gauche la toile retournée, par laquelle le point extérieur devient pur spectacle ; à droite le chien allongé, seul élément du tableau qui ne regarde ni ne bouge, parce qu'il n'est fait, avec ses gros reliefs et la lumière qui joue dans ses poils soyeux, que pour être un objet à regarder."

"Ce spectacle en regard, le premier coup d'oeil sur le tableau, nous a appris de quoi il est fait. Ce sont les souverains. On les devine déjà dans le regard respectueux de l'assistance, dans l'étonnement de l'enfant et des nains. On les reconnaît, au bout du tableau, dans les deux petites silhouettes que fait miroiter la glace. Au milieu de tous ces visages attentifs, de tous ces corps parés, ils sont la plus pâle, la plus irréelle, la plus compromise de toutes les images : un mouvement, un peu de lumière suffiraient à les faire s'évanouir. De tous ces personnages en représentation, ils sont aussi les plus négligés, car nul ne prête attention à ce reflet qui se glisse derrière tout le monde et s'introduit silencieusement par un espace insoupçonné ; dans la mesure où ils sont visibles, ils

sont la forme la plus frêle et la plus éloignée de toute réalité. Inversement, dans la mesure où, résidant à l'extérieur du tableau, ils sont retirés en une invisibilité essentielle, ils ordonnent autour d'eux toute la représentation ; c'est à eux qu'on fait face, vers eux qu'on se tourne, à leurs yeux qu'on présente la princesse dans sa robe de fête ; de la toile retournée à l'infante et de celle-ci au nain jouant à l'extrême droite, une courbe se dessine (ou encore, la branche inférieure de l'X s'ouvre) pour ordonner à leur regard, toute la disposition du tableau et faire apparaître ainsi le véritable centre de la composition auquel le regard de l'infante et l'image dans le miroir sont finalement soumis."

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

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

"Dans la grande volute qui parcourait le périmètre de l'atelier, depuis le regard du peintre, sa palette et sa main en arrêt jusqu'aux tableaux achevés, la représentation naissait, s'accomplissait pour se défaire à nouveau dans la

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

"Peut-être y-a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, -de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même -qui est le même- a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation (10)."

"Dans la pensée classique, celui pour qui la représentation existe, et qui se représente lui-même en elle, s'y reconnaissant pour image ou reflet, celui qui noue tous les fils entrecroisés de la "représentation en tableau", -celui-là ne s'y trouve jamais présent lui-même. Avant la fin du XVIIIe siècle, l'homme n'existait pas. Non plus que la puissance de la vie, la fécondité du travail, ou l'épaisseur historique du langage. C'est une toute récente créature que la démiurgie du savoir a fabriqué de ses mains, il y a moins de deux cents ans : mais il a si vite vieilli, qu'on a imaginé facilement qu'il avait attendu dans l'ombre pendant des millénaires le moment d'illumination où il serait enfin connu (11)."

Lorsque s'efface le "discours classique où l'être et la représentation trouvaient leur lieu commun, alors, dans le mouvement profond d'une telle mutation archéologique, l'homme apparaît avec sa position ambiguë d'objet pour un savoir et de sujet qui connaît : souverain soumis, spectateur regardé, il surgit là, en cette place du Roi, que lui assignaient par avance les Ménines, mais d'où pendant longtemps sa présence réelle fut exclue (12)."

II - LA CRITIQUE LACANIENNE DE L'INTERPRETATION FOUCALDIENNE DU LAS MENINAS DE VELASQUEZ

Jacques Lacan, lecteur de Michel Foucault, donne à son tour, en avril 1966, une lecture du Las Meninas de Vélasquez, et restitue, à l'analyse structuraliste de Michel Foucault, l'objet comme objet du désir et sujet du tableau. Lacan pose ainsi dans ses réflexions sur Las Meninas, que l'objet cherché dans le tableau a toujours rapport au désir d'un sujet -qu'il soit peintre, spectateur ou les deux- et que le psychanalyste est le sujet supposé savoir en toutes choses qu'elle est la structure désirante.

Toute l'énigme, pour Lacan, de ce tableau, vient du fait que le peintre est à la fois spectateur de sa propre toile, peintre de lui-même et personnage représenté par lui-même. D'où l'inévitable question : que peint le peintre ? Et c'est là que Lacan s'oppose à Foucault en répondant : ce qui est représenté sur le tableau n'est rien d'autre que le tableau lui-même. Les contours et les détours des volutes masquent en fait leur objet : le tableau du tableau, le tableau comme tel. La division apparaît ainsi en son vrai lieu : non pas entre le peintre et ses modèles ou entre le miroir et l'objet reflété, mais dans le sujet même qui regarde, entre son savoir de sujet conscient et lettré et la vérité qui parle en dépit de lui-même.

Lacan définit le fantasme comme l'écran qui sépare le sujet du réel, c'est-à-dire comme la forme même de la méconnaissance. C'est en quoi l'objet du Las Meninas est éminemment fantasmatique, le cadre étant multiplié à l'indéfini. Or, les cadres représentés dans le tableau occultent le cadre même du tableau, c'est-à-dire l'objet fantasmatique. Le tableau joue ainsi le rôle de cache et se masque lui-même.

Les personnages des Ménines sont, dit Jacques Lacan, en représentation et ce qu'ils représentent, c'est tout d'abord l'ordre monarchique. Ordre d'un roi qui ne semble régner que sur des femmes, des animaux et des monstres, naines et bouffons. Ainsi, le tableau vivant révèle à la fois le Grand Autre, c'est-à-dire l'autre dans sa figure paternelle, sous sa forme de loi, en son lieu d'interdit, en l'occurrence ici la puissance du roi et en même temps le grand A, le Grand Autre sous sa forme barrée, à savoir la réalisation du fantasme consistant dans la destruction de la loi, puisqu'en effet le roi est absent du tableau. Dans cette oeuvre, Vélasquez se pose en s'opposant à l'ordre monarchique et Lacan tire une preuve de la véracité de ses dires dans le fait que la croix sur le pourpoint de Vélasquez fut rajoutée sur ordre du roi après la mort du peintre : comme une marque de fabrique de la monarchie, et comme s'il avait senti le danger.

Apparaît en même temps, au centre du tableau, au coeur du gynécée, l'objet du désir (a) sous la figure de l'infante et l'impossibilité du rapport entre le désir du peintre et la petite fille : c'est pourquoi les regards sont ici toujours ailleurs, comme dans le tableau de Balthus intitulé La rue et que Lacan met en parallèle avec celui de Vélasquez. En effet, dans le tableau de Balthus, les regards sont également ailleurs.

Toujours en rapport avec les séminaires de Lacan, voici comment André Green interprète Les Ménines :

Les lignes de composition montrent que l'infante est située entre les reflets parentaux de ses géniteurs, et qu'elle peut sembler représenter la réussite de la procréation, cependant que sur la droite, la naine, le chien et le bouffon représentent les "ratés" : monstruosité, animalité et dérision institutionnelle. De ce fait, Les Ménines ont rapport avec la castration : le peintre y fait la mise en scène de tout désir et de son échec, mais également, comme le dit Lacan, de son désir par la transposition du coqito cartésien en peinture : "Je suis celui qui peint, donc je suis".

Ainsi, Vélasquez dans Las Meninas n'aurait rien fait d'autre que de peindre la preuve de sa propre existence de peintre. Et, tout comme son contemporain Descartes, affirmant sa propre existence de philosophe, a besoin de Dieu pour garantir sa pérennité de sujet, Vélasquez a besoin de l'ordre monarchique pour affirmer son existence de peintre de cour, sujet du roi Philippe IV d'Espagne (13).

III - LA LETTRE DE MAGRITTE A FOUCAULT CONCERNANT SON LIVRE
INTITULE LES MOTS ET LES CHOSES

René MAGRITTE
97, rue des Mimosas
BRUXELLES 3

Le 23 mai 1966

Cher Monsieur,

Il vous plaira, j'espère, de considérer ces quelques réflexions relatives à la lecture que je fais de votre livre Les mots et les choses.

Les mots Ressemblance et Similitude vous permettent de suggérer avec force la présence -absolument étrange- du monde et de nous-mêmes. Cependant, je crois que ces deux mots ne sont guère différenciés, les dictionnaires ne sont guère édifiants quant à ce qui les distingue.

C'est, me semble-t-il, que, par exemple, les petits pois ont entre eux des rapports de similitude, à la fois visibles (leur couleur, leur forme, leur dimension) et invisibles (leur nature, leur saveur, leur pesanteur). Il en est de même du faux et de l'authentique, etc. Les "choses" n'ont pas entre elles de ressemblance, elles ont ou n'ont pas des similitudes.

Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante. Elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît, elle devient ce que le monde lui offre.

Elle est invisible tout autant que le plaisir ou la peine. Mais la peinture fait intervenir une difficulté : il y a la pensée qui voit et qui peut être décrite visiblement. "Les suivantes" sont l'image visible de la pensée invisible de Vélasquez. L'invisible serait donc visible parfois ? A condition que la pensée soit constituée exclusivement de figures visibles ?

A ce sujet, il est évident qu'une image peinte -qui est intangible de par sa nature- ne cache rien, alors que le visible tangible cache inmanquablement un autre visible -si nous en croyons notre expérience.

Il y a, depuis quelque temps, une curieuse primauté accordée à "l'Invisible", du fait d'une littérature confuse, dont l'intérêt disparaît si l'on retient que le visible peut être caché, mais que ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n'y a pas lieu d'accorder à l'invisible plus d'importance qu'au visible, ni l'inverse.

Ce qui ne "manque" pas d'importance, c'est le mystère évoqué en fait par le visible et l'invisible, et qui peut être évoqué en droit par la pensée qui unit les "choses" dans l'ordre qui évoque le mystère.

Je me permets de proposer à votre attention les reproductions de tableaux ci-jointes, que j'ai peint sans me préoccuper d'une recherche originale de peindre.

Je vous prie d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de mon admiration et de mes meilleurs sentiments.

René Magritte.

(14)

1 - Magritte différencie ici les mots "similitude" et "ressemblance" que Foucault, dans Les mots et les choses, donne implicitement pour synonymes, en montrant que les rapports de similitude relèvent à la fois du visible et de l'invisible, tandis que ceux de ressemblance ne relèvent que de l'invisible dans la mesure où "il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante".

2 - Il dit également que "La peinture fait intervenir une difficulté : il y a la pensée qui voit et qui peut être décrite visiblement". Afin d'éclairer cela, pensons à ce qu'il écrivit au sujet de son tableau L'Empire des lumières :

"Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture. Il est entendu que toutes les idées ne sont pas des conceptions de tableaux. Il faut qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée. La conception d'un tableau, c'est-à-dire l'idée, n'est pas visible dans le tableau. Une idée ne saurait être vue par les yeux. Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée. Ainsi, ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée. Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau L'Empire des lumières, ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour. Cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir la poésie (15)."

3 - Magritte a-t-il eu connaissance ou a-t-il assisté au séminaire de Lacan qui eut lieu exactement 12 jours avant l'écriture de la lettre? Je ne sais.

En tout cas, le paragraphe 6 de la lettre condamne de fait toute interprétation de type lacanienne. Le tableau ne peut jouer aucunement le rôle de cache, d'abord parce que la pensée invisible ne cache rien, ensuite parce que l'image peinte ne cache rien non plus.

4 - Ce qui ne "manque" pas d'importance, par contre, c'est ce "qui peut être évoqué en droit par la pensée qui unit les "choses" dans l'ordre qui évoque le mystère."

POUR CONCLURE...

Avec le prolongement de perspective qui permet le passage de l'espace virtuel du tableau à l'espace dans lequel notre réel se déploie et où l'on situe à la fois la présence/absence du roi, celle du peintre ainsi que la nôtre, avec les cadres représentés dans le tableau qui s'opposent au cadre réel et fantasmatique, Foucault comme Lacan, jouent dans leurs interprétations, le jeu du figuratif pour lequel un tableau représente quelque chose. D'après la citation que l'on vient de lire de Magritte, il en est de même pour lui. Tous trois se situent donc dans ce mode de la représentation qui renvoie à l'âge classique.

Maurice Denis écrivait en 1890 : "Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées (16)." C'est dans cet esprit, par exemple, que Georg Baselitz "renverse tête-bêche ses toiles dès 1968/69 pour déconditionner la vision habituelle du spectateur et l'amener, au-delà du motif ainsi déstabilisé, à percevoir la continuité structurelle du tableau" (17). C'est, comme le dit Daniel Buren dans ses Ecrits, "l'une des questions posées par l'oeuvre de Cézanne", et qui était : "est-il possible d'éliminer tout sujet en peinture et de ne montrer que la peinture peinte -ou qui se peint-, c'est-à-dire montrer une peinture sans histoire autre que sa propre histoire, sans illusion, sans représentation d'un au-delà, sans perspective, sans cadre autre que celui où cette "peinture" s'inscrit, son support ? (18)"

Mais nul n'a à se croire obligé d'interpréter d'une manière classique la pensée et la peinture classiques. Il n'est pas obligatoire d'avoir une lecture chrétienne de La Bible, ni une lecture ésotérique de l'ésotérisme. C'est là, me semble-t-il, que réside leur impensé pictural, impensé qui nous montre que le structuralisme, la psychanalyse et la pensée de Foucault ont peut-être encore plus à voir avec la pensée classique que celui-ci veut bien le croire et le dire dans Les mots et les choses. Il en va de même pour l'oeuvre de Magritte.

Et c'est là, à mon sens, que s'origine la mésinterprétation que fait Foucault de Magritte en l'opposant à la peinture classique (19) et en pensant son tableau Ceci n'est pas une pipe selon l'hypothèse d'un calligramme défait (20) dont je ne vois pas en quoi il explique quoi que ce soit et qui de plus renvoie à un "arrière-monde" pictural, pour paraphraser Nietzsche, qui se déploie dans l'espace métaphysique de l'âge classique.

Dans Les mots et les images, dessin à l'encre de Chine de Magritte datant de 1928, celui-ci écrit :

"Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent (21)." C'est le cas ici. Car, en fait, dire "ceci est une pipe" ou "ceci n'est pas une pipe" revient exactement au même. Et l'oubli d'un Foucault qui donne dès la première page de son livre Ceci n'est pas une pipe comme première version vraisemblable -on n'est donc pas dans l'ordre du discours philosophique, dans l'ordre de la vérité- celle de 1926, ayant pour titre Ceci n'est pas une pipe, porte précisément pour titre La pipe (ou est sans titre).

Le tableau dont il est question ici date, quant à lui, de 1928/29, et a pour titre soit Ceci n'est pas une pipe, soit La trahison des images, titre qui ne fait que confirmer notre point de vue.

Le titre La pipe est à prendre au niveau du langage quotidien : "La pipe", c'est-à-dire, sous entendu, par métonymie, ceci est la représentation d'une pipe.

Le titre Ceci n'est pas une pipe, est à prendre au niveau d'un métalangage de type philosophique, d'un travail philosophique sur la langue, sur la représentation et sur le réel : "Ceci n'est pas une pipe", puisque c'en est la représentation. Propédeutique philosophique.

Magritte s'intéressait d'ailleurs de très près à la linguistique et à la philosophie et connaissait bien le problème du langage et de ses différents niveaux d'appréhension (métalangages).

L'hypothèse de la métonymie, qui consiste donc à prendre la partie pour le tout, le contenant pour le contenu, la représentation pour l'objet, etc. est également confirmée par des tableaux tels que l'Incendie où la feuille de l'arbre ressemble à l'arbre lui-même et l'arbre à la feuille elle-même, Le Séducteur où le bateau sur la mer ressemble non seulement à un bateau mais aussi à la mer ou le modèle rouge où les chaussures ressemblent à des pieds, etc.

La nécessité de poser en termes de métalangage le problème posé par le tableau Ceci n'est pas une pipe semble d'ailleurs conforté par la lettre que Lacan a envoyé à Michel Foucault le 8 mars 1968 et dans laquelle il est dit ceci :

Docteur Jacques Lacan
Ancien chef de clinique à la faculté
5, rue de Lille, VIIe
Littré 30-01 sur rendez-vous

le 8 III 68

Cher Foucault,

Ceci n'est pas une pipe... J'adore ça.

J'ai parlé de vous (non je vous ai nommé) à mon séminaire d'aujourd'hui.

C'est ce que j'ai dit dans ce séminaire, qui parlait de vous sans vous nommer.

Je vous en envoie le début, à charge pour vous d'en faire usage. Ecrit au tableau :

1er temps

Je ne connais pas

"

de la poésie

J'ignore

2ème temps

Je ne connais pas tout

"

de la poésie

J'ignore tout

3ème

D'où la différence (de l'universel au particulier) ? Est-ce la liberté laissée au premier pas de l'accoler au tout ?

4ème - Mais :

I don't know everything

about poetry

I don't know anything

ici c'est l'anything qui inclut la négation
5ème - Alors ?... Et la suite.
Je m'efforce à les décomposer
Vôtre.
J.L.

Cette lettre insiste sur deux points qui nous semblent essentiels :

1°) ne pas confondre la personne avec sa nomination, ni l'inverse, de la même manière qu'il ne faut pas confondre la chose avec sa représentation, etc.

2°) méfiance à l'égard du langage concernant les glissements sémantiques, en l'occurrence ici au sujet de la négation.

Quant au tableau intitulé Les deux mystères, il n'est rien d'autre qu'une mise en abîme de la problématique posée par celui intitulé : Ceci n'est pas une pipe : ceci est la représentation de la représentation d'une pipe qui dit donc que ceci n'est pas une pipe.

L'impensé pictural de Foucault, Lacan et Magritte aura donc été, me semble-t-il, d'interpréter Las Meninas de Vélasquez sous le mode classique de la représentation. L'erreur de Foucault aura été, je pense, de penser Magritte comme s'opposant au mode classique de la représentation tout en l'interprétant d'une manière classique (voir à ce sujet, par exemple, l'hypothèse du calligramme défait) alors que, tout comme eux, il en participe souterrainement mais sûrement.

Je vous remercie...

NOTES

- (1) Les mots et les choses, Editions Gallimard, 1966, p. 20.
- (2) Idem, p. 22.
- (3) Idem, p. 23.
- (4) Idem, p. 24.
- (5) Idem, p. 25.
- (6) Idem, p. 25.
- (7) Idem, pp. 25-26
- (8) Idem, p. 26
- (9) Idem, p. 26
- (10) Idem, pp. 28-31
- (11) Idem, p. 319
- (12) Idem, p. 323
- (13) d'après Catherine Backes : "La structure et le regard", notamment la 4e partie intitulée "La mésaventure des Ménines" dans Les sciences humaines et l'oeuvre l'art (collectif), La Connaissance S.A. Bruxelles, 1969, pp. 49-77, en référence au séminaire de Jacques Lacan du 11.05.66.
- (14) Lettre reprise à la fin du livre de Michel Foucault : Ceci n'est pas une pipe, fata morgana, 1973, pp. 85-87, suivie d'une autre lettre du 4 juin 1966 (pp. 88-90). Reproduite également sous sa forme manuscrite dans : Michel Foucault. Une histoire de la Vérité, Syros, 1985, p. 104.
- (15) Cité par Jacques Dopagne : Magritte, Fernand Hazan éditeur, 1977, p. 20.
- (16) Cité dans Les Muses, Grange Batelière, 1971, article "art abstrait" (volume I).
- (17) Julie Heintz : "Les nouveaux fauves" dans Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, collectif édité par l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2e édition, 1990, p. 117.
- (18) Daniel Buren : "Repères", Ecrits, Bordeaux, CAPC, 1991.
- (19) Michel Foucault : Ceci n'est pas une pipe, opus cit., notamment le chapitre III : "Klee, Kandinsky, Magritte", pp. 39-45.
- (20) Idem, chapitre II, pp. 17-38.
- (21) Reproduit dans le René Magritte de Jacques Meuris, Benedikt Taschen, 1990, p. 126.
- (22) Lettre reproduite sous sa forme manuscrite dans : Michel Foucault. Une histoire de la vérité, opus cit., p. 106.

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

2/ *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

3/ *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

4/ *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

5/ *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

6/ *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

7/ *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

8/ *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

9/ *Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

10/ *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

11/ *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC Valence.

1/ *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

2/ *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

3/ *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

4/ *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

5/ *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

6/ *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

7/ *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

8/ *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

9/ *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

10/ *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.

