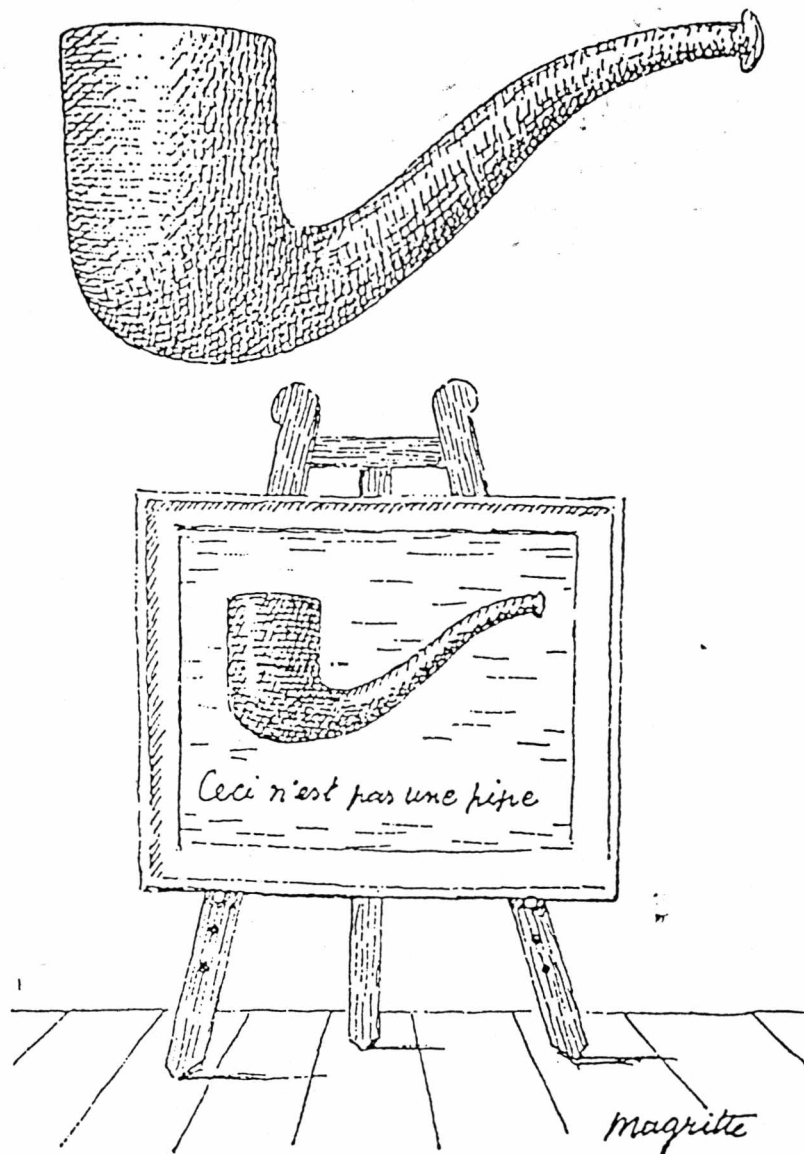


« Il n'appartient qu'à la pensée, dit Magritte, d'être ressemblante ; elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît ; elle devient ce que le monde lui offre »



Michel Foucault, Ed. Scholies/Fata Morgana 1973, réédité en 1977.

1. Voici deux pipes.

Le tableau « ceci n'est pas une pipe » de Magritte existe en deux versions. La première (1926) représente une pipe annotée « *ceci n'est pas une pipe* ». La deuxième (1966) reprend la première mais l'inclut dans le cadre d'un tableau posé sur un chevalet porté par des pieds biseautés reposant sur un plancher. Au-dessus flotte une grande pipe.

Ce qui déconcerte, c'est à quoi se rapporte la phrase écrite sur le tableau (y a-t-il erreur ?) et quelle est l'opposition entre le flottement sans localisation de la pipe d'en haut et la stabilité de celle d'en bas.

2. Le calligramme défait.

Il n'y a pas de « contradiction » entre l'image et le texte car le dessin représentant une pipe n'est pas lui-même une pipe. L'opération utilisée par Magritte fait appel au calligramme. Celui-ci compense l'alphabet, répète sans le secours de la rhétorique, prend les choses au piège d'une double graphie. Ainsi, il loge les énoncés dans l'espace de la figure, fait dire au texte (lisible) ce que représente le dessin (visible). C'est donc une tautologie. Le signe (lettre) permet de fixer des mots et la ligne permet de figurer la chose. Le calligramme efface les oppositions entre montrer et nommer, figurer et dire, reproduire et articuler, imiter et signifier, regarder et lire ; propres à la civilisation alphabétique.

Premier dessin :

Magritte défait le calligramme avec le texte en bas (légende) et la forme remonte (libre de toute attache discursive et flotte dans son silence natif). Mais les mots sont dessinés (texte en image) et la pipe est comme remplie de petites lettres brouillées (figures en forme de graphisme). Donc l'invisible et préalable opération calligraphique a entrecroisé l'écriture et le dessin ; Magritte a remis les choses à leur place en prenant soin que la figure retienne en soi la patience de l'écriture et que le texte ne soit jamais qu'une représentation dessinée. C'est-à-dire du redoublement (tautologique) de la calligraphie, il oppose la correspondance entre l'image (la chose et son essence) et sa légende (son « sens » -règle d'utilisation).

Mais le texte est paradoxal doublement : nommer un objet évident (la pipe) et le nommer en le niant. Il s'agit-là même d'un calligramme (qui dit deux fois la même chose). Il faut que le texte ne dise rien à ce sujet, regardant qui est voyeur et non lecteur. Dès qu'il se met à lire, en effet, la forme se dissipe pour faire place au sens. Le calligramme ne dit pas et ne représente jamais au même moment ; cette même chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture. A la tautologie « ne pas dire encore » et « ne plus représenter » du calligramme se corréle la double affirmation « absence de lettre dans le dessin » et « la négation exprimée dans le texte » du tableau de Magritte. Plus encore, ce qui fait la particularité de ce dernier, « ceci » laisse entrevoir des liens entre le texte « ceci n'est pas une pipe » et l'image :

1) « ceci » (ce dessin que vous voyez), n'est pas (n'est pas substantiellement lié à) « une pipe » (= mot = langage=sonorité prononcée=lecture).





n'est pas → / une pipe /

2) « ceci » (cet énoncé écrit) n'est pas (ne saurait représenter adéquatement ...) une pipe (=objet anonyme).



/ ceci ... / → n'est pas

3) « ceci » (cet ensemble constitué par une pipe en style d'écriture et par un texte dessiné) n'est pas (est incompatible avec...) « une pipe » (=élément mixte relevant à la fois du discours et de l'image, du verbal et du visuel).

ceci {  / ceci n'est pas une pipe / } n'est pas  ne pipe

Ce que nie l'énoncé c'est l'appartenance immédiate et réciproque du dessin de la pipe et du texte par lequel on peut nommer cette même pipe. Désigner et dessiner ne se rencontrent pas sauf dans la calligraphie. Magritte a rouvert le piège que le calligramme avait refermé sur ce dont il parlait. Du coup, la chose même s'est envolée. En effet, dans le tableau de Magritte, comme sur la page d'un livre illustré, existe un espace blanc entre les mots et les formes dans lequel se nouent tous les rapports de désignation, de nomination, de description, de classification. Le calligramme résorbe cet espace ; rouvert, il ne le restitue pas. Il y a vide, absence d'espace commun, effacement du « lieu commun » entre les signes de l'écriture et les lignes de l'image. *Nulle part il n'y a de pipe.*

Deuxième dessin :

En plaçant le dessin de la pipe et l'énoncé sur un tableau (peinture-oeuvre d'art) noir (leçon de choses) Magritte tend à reconstituer le lieu commun à l'image et au langage. Mais dans cet espace scolaire (où tout tend à montrer une pipe) surgissent des négations (ceci est un dessin d'une pipe, cette phrase n'est pas une pipe ou encore ce tableau, cette phrase écrite, ce dessin d'une pipe, tout ceci n'est pas une pipe) qui contestent au-dessus du tableau noir une vapeur prenant la forme d'une pipe (« c'est une pipe ») mais qui n'est qu'un dessin. Les montants biseautés contribuent à la fragilité de ce lieu commun.

3. Klee - Kandinski - Magritte

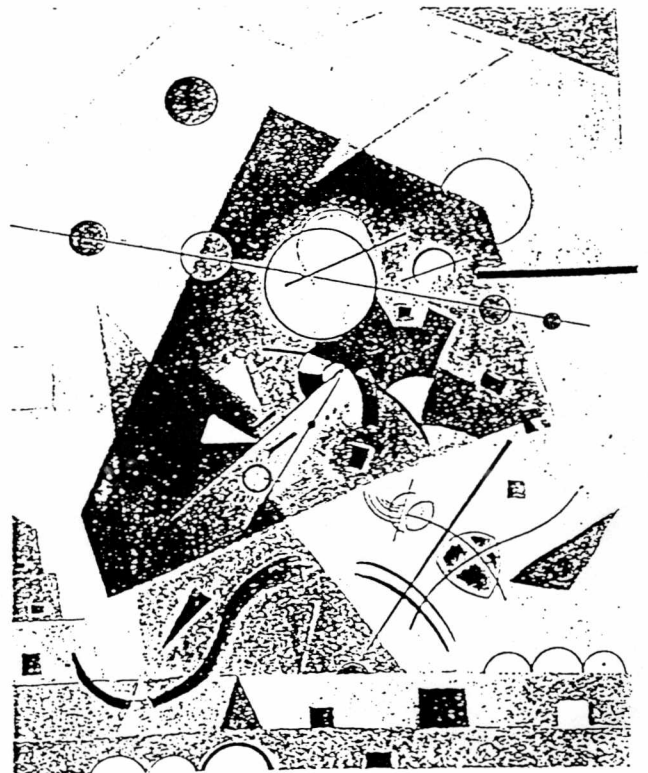
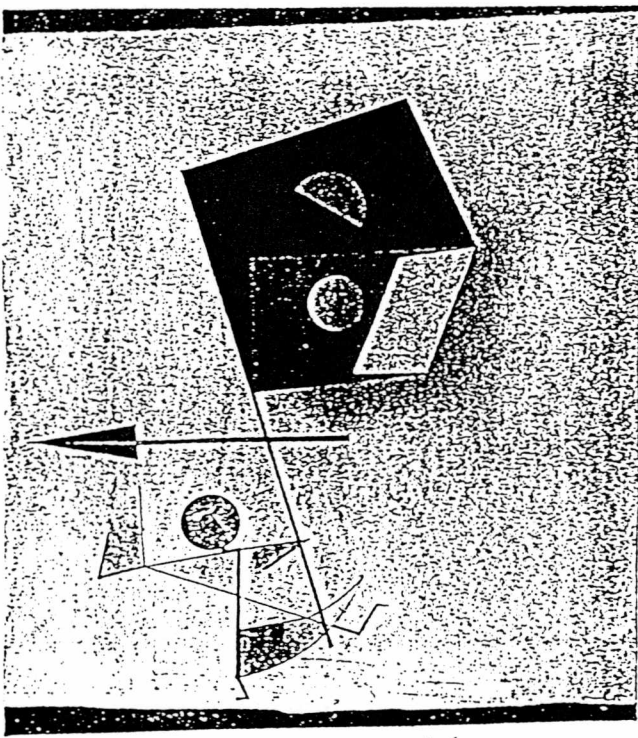
La peinture occidentale classique (XVème - XXème siècle) repose sur deux principes :

Le premier est la dichotomie de la représentation plastique (ressemblance) et la référence linguistique (exclut la ressemblance). Il y a subordination, soit entre le texte qui est réglé par l'image (tableau de livre) soit l'image est réglée par le texte (livre illustré). Le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup. Il existe un ordre hiérarchique entre la forme et le discours. Klee abolit ce principe en juxtaposant des figures et la syntaxe des signes, fait entrecroiser dans un même tissu la représentation (par ressemblance) et la référence (par les signes). Au point de jonction entre ces figures et ces signes se trouve la flèche (récurrente dans ses oeuvres) qui est signe par sa ressemblance d'origine comme onomatopée graphique et figure formulant un ordre.

Le second principe est l'équivalence entre le fait de la ressemblance et le lien représentatif. Autrement dit, qu'une figure ressemble à une chose cela suffit pour que se glisse dans le jeu de la peinture un énoncé « ce que vous voyez, c'est cela ». On ne peut donc dissocier ressemblance et affirmation.

Kandinski abolit ce principe. Lignes, couleurs, sont des « choses » se référant aux gestes qui ont formé (improvisation, composition) à ce qui s'y trouve (forme rouge, triangle violet, orange) aux tensions (rapports) internes (milieu jaune, compensation rose).

En apparence, la démarche de Magritte s'éloigne de Klee et de Kandinski. En effet, dans sa peinture, il y a exactitude des ressemblances qui même se multiplient comme pour confirmer (dessin d'une pipe ressemblant à une pipe qui elle-même ressemble à une autre pipe dessinée d'après une pipe) et séparation entre le graphique et le plastique. La démarche de Magritte cependant, tout en étant opposée à Klee et Kandinski, leur est complémentaire.



4. Le sourd travail des mots

Magritte mine un espace « traditionnel » (= espace de représentation) mais le creuse de mots. Une souscription telle « ceci n'est pas une pipe » contraint la figure à sortir d'elle-même pour flotter dans un espace indéterminable. Il y a incision du discours (nié) dans la forme (dédoublé) des choses. Pour Magritte, il y a un réseau inextricable des images et des mots et absence de lieu commun qui puisse les soutenir. « On peut créer entre les mots et les objets de nouveaux rapports et préciser quelques caractères du langage et des objets généralement ignorés dans la vie quotidienne ». « Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image. Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité, une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition ».

5. Les sept sceaux de l'affirmation

Magritte dissocie l'équivalence entre ressemblance (figure) et affirmation (discours). C'est-à-dire maintenir celle qui relève de la peinture (peinture du même) et exclure celle qui est la plus proche du discours (libéré du « comme si »). C'est le contraire du « trompe-l'oeil », (lourde recherche d'affirmation par la ruse de la ressemblance). Magritte a dissocié de la *ressemblance* la *similitude*.

La *similitude* procède par séries (ni fin ni commencement) sans aucune hiérarchie et se propage de petites différences en petites différences. La répétition court à travers elle. Il s'agit d'un simulacre qui donne à voir (ce que les objets reconnaissables, ce que les silhouettes familières cachent, empêchent de voir, rendent invisibles) en multipliant des affirmations différentes.

La *ressemblance* fait appel à un patron original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre. Elle suppose une référence première qui prescrit et classe. La ressemblance sert à la représentation qui règne sur elle. Il y a modèle avec assertion unique (ceci, cela, c'est telle chose).

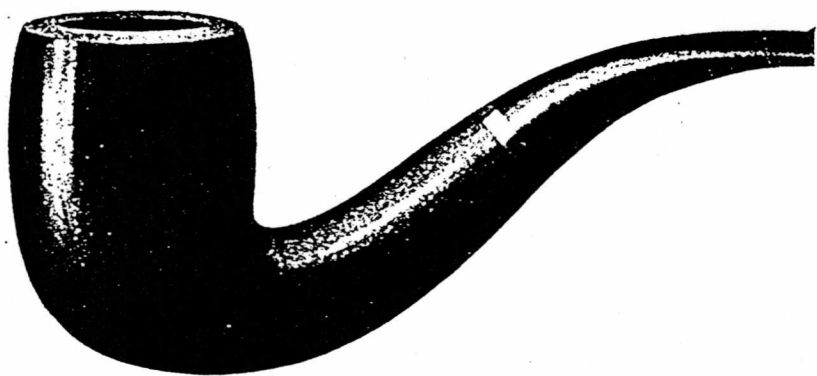
La *ressemblance* n'est point une propriété des choses. Elle est le propre de la pensée. « Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante », dit Magritte ; « elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît ; elle devient ce que le monde lui offre ». Autrement dit, la pensée ressemble sans similitude en devenant elle-même ces choses, dont la similitude entre elles exclut la ressemblance. *La peinture est en ce point où viennent se couper à la verticale une pensée qui est sur le mode de la ressemblance et des choses qui sont dans des relations de similitude*. Le dessin de la pipe et le dessin du texte écrit juxtaposés annulent leur ressemblance intrinsèque et s'ouvrent sur un réseau de similitudes (éléments similaires à fonction de simulacre).

Qui parle dans cette énonciation ? La pipe, la pipe flottante, l'énoncé, les éléments pris deux à deux en parlant du troisième, le tableau lui-même ? Rien de tout cela n'est une pipe, mais un texte qui simule un texte, un dessin d'une pipe qui simule un dessin d'une pipe, une pipe (dessinée comme n'étant pas un dessin) qui est le simulacre d'une pipe (dessiné à la manière d'une pipe qui ne serait pas elle-même un dessin). Il eût fallu sept discours affirmatifs dans un seul énoncé pour libérer la similitude prisonnière de l'assertion de la ressemblance (représentative).

6. *Peindre n'est pas affirmer*

La peinture classique parlait beaucoup (ce que vous voyez, c'est cela) tout en se constituant hors langage (exclusion de l'élément linguistique). Magritte noue les signes verbaux et les éléments plastiques dans un volume sans repères et dans un espace sans plan. Son opération « ceci n'est pas une pipe » se décompose ainsi :

1. Un calligramme où image, texte, ressemblance, affirmation et leur lieu commun, s'y trouvent simultanément.
2. Ouvrir le calligramme qui laisse un vide.
3. Le discours prend forme visible de lettres dessinées, qui du fait qu'elles sont dessinées, entretiennent un rapport enchevêtré sans lieu commun avec le dessin lui-même.
4. Laisser les similitudes se multiplier à partir d'elles-mêmes.
5. Le « ceci est une pipe » silencieusement caché dans la représentation ressemblante devient le « ceci n'est pas une pipe » des similitudes en circulation.

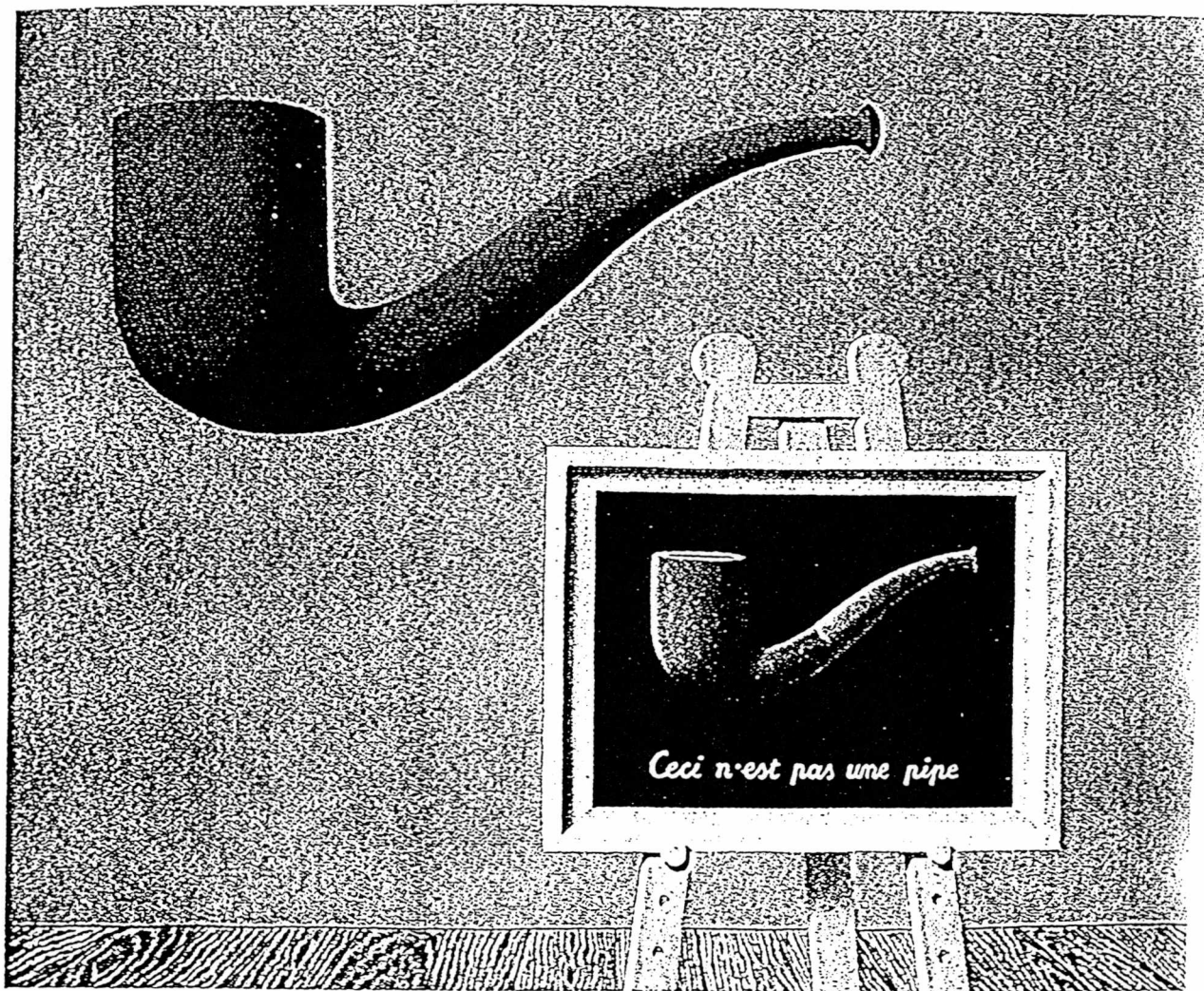


La Trahison des images, 1948

Est-ce l'image qui est trahie par les mots? Est-ce l'image qui est trahie par le réel: «On ne fume pas dans une pipe peinte»?

Est-ce que les images de la peinture ne sont pas toujours et partout une trahison du langage et du réel?

Ceci n'est pas une pipe.

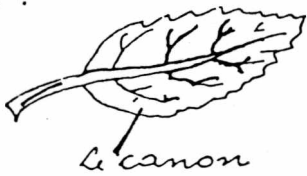


Les Deux Mystères, 1966

Les images et les mots sont, à leur manière spécifique, coupés du réel. Le simulateur de pipe qui flotte dans cette représentation de représentation, dans ce tableau où est peint un tableau, vient redoubler cette évidence et du même coup secouer le confort des habitudes. Là où d'ordinaire tout se déroule comme sans y penser.

Les mots et les images

un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :



Il y a des objets qui n'ont pas de nom :



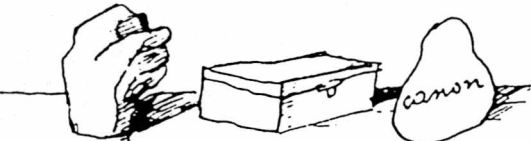
un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



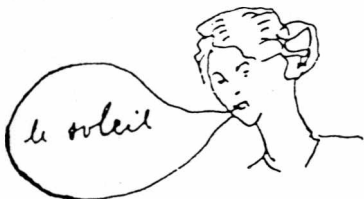
d'un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



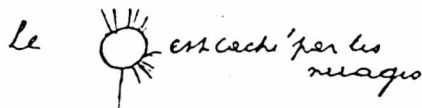
Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



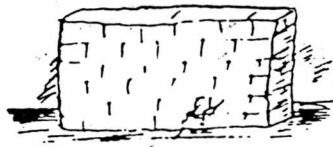
Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



voilà tout à fait penser qu'il y a une dérobée entre un objet et ce qu'il représente :



les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



sur un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



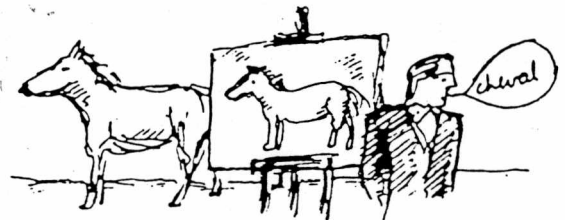
on voit autrement les images et les mots dans un tableau :



une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



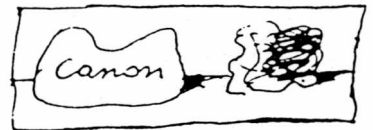
or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



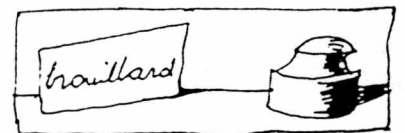
les figures vagues ont une signification au moins vague, aussi parfaite que les figures :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



ou bien le contraire :



RENÉ MAGRITTE

Fil de lecture pour le séminaire sur Magritte.

Au départ de ce travail, je m'intéressais surtout aux possibles apports des techniques infographiques de la réalité virtuelle¹ pour un nouvel abord des mécanismes hallucinatoires visuels. J'ai dû renoncer après un an de tâtonnements, la masse de notions à maîtriser étant trop vaste. Néanmoins, au cours du travail de documentation, les oeuvres du peintre belge René Magritte m'ont interpellé sur la manière de voir d'un peintre qualifié de sur-réaliste². Sa démarche consistait d'une part à « ne plus peindre les objets (ou les personnages qu'il considérait comme objets) qu'avec leurs détails apparents » et, d'autre part, à « représenter ces objets ou personnages de façon réaliste, tout en les accordant les uns aux autres, pour ainsi laisser « apparaître une image où sont unies -dans un ordre poétique- des figures familières du visible³ ».

Ceci m'interroge dès lors sur la définition des hallucinations en psychiatrie. Mes propos cependant, je le rappelle, ne porteront pas sur les phénomènes perceptifs normaux et pathologiques en général, quoique le sujet s'y prête, mais bien sur une manière particulière de concevoir le monde selon un artiste hors-pair qu'est René Magritte. Pour lui, peindre -je le cite- c'est « de concevoir et de réaliser des tableaux capables de donner au spectateur une perception visuelle pure du monde extérieur de sorte que le peintre ne doit pas s'opposer au fonctionnement naturel de l'oeil qui voit les objets selon un code universel »⁴.

Pour cela, je m'appuie sur une de ses oeuvres clef « *Ceci n'est pas une pipe* » qui a fait l'objet d'un essai du philosophe Michel Foucault. J'ai synthétisé de mon mieux, au risque du plagia, son texte en espérant ne pas trahir ses pensées. A partir de ce texte, de manière empirique et donc incomplète, j'essaierai de vous montrer que René Magritte peint des idées. Sa démarche esthétique cerne de manière saisissante les images mentales, creuset de *la pensée*. Michel Foucault démontrera que « ceci n'est pas une pipe » est un calligramme particulier. Je développerai cette idée en me basant d'une part sur quelques caractéristiques de l'écriture chinoise et, d'autre part, sur quelques notions de linguistique telles que *signifiant*, *signifié*, *référent* et *interprétant*.

Dès à présent, nous allons suivre les 6 chapitres de l'Essai de Michel Foucault.

1. Voici deux pipes

Les deux versions du tableau sont présentées. Michel Foucault ne mentionne pas les titres. On pourrait référer la première à *La trahison des images* (1948) et la deuxième à *Les deux mystères* (1966). Je souligne au passage « le flottement sans localisation de la pipe d'en-haut » qui sera repris ultérieurement lorsqu'on discutera de la notion de pensée puisée dans *Le cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure.

2. Le calligramme défait

Le texte est assez explicite sur l'opération du calligramme. Un mot sur deux aspects de l'écriture chinoise. Elle est d'une part idéographique (image-forme) et d'autre part calligraphique (peinture-esthésie). Idéographique signifie que l'écriture chinoise est formée de caractères (= signes-mots). Il s'agit « de la théorie traditionnelle selon laquelle les caractères primitifs étaient des dessins, des « images » et que toutes les autres classes de caractères se sont développées à partir de là par dérivation ou composition »⁵. On peut voir par exemple « *rén* » homme représenté sous la forme de silhouette d'un être humain avec le tronc et les deux membres inférieurs écartés ; de même pour « *kou* », bouche, qui est représentée par un rectangle asymétrique.

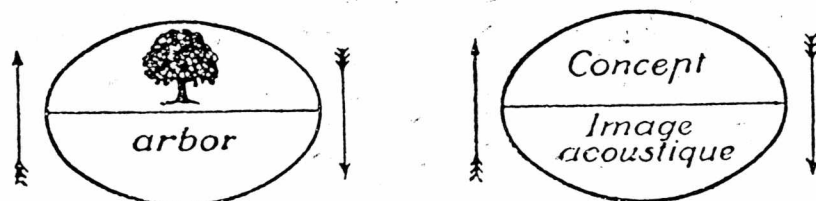


« On suppose que des dessins d'objets ont précédé toute écriture et que la mise en correspondance progressive de ces messages figurés et de messages oraux aurait abouti à transformer ces représentations concrètes en caractères d'écriture : c'est la thèse généralement admise de l'origine pictographique de l'écriture, étayée -mais non démontrée- en ce qui concerne le chinois, par le nombre important de caractères primitifs représentant des objets »⁶. Dans la réalité, les choses sont bien plus complexes et la plupart des caractères chinois actuels sont bien loin de représenter l'idée, à cause de multiples transformations à travers les âges (modifications diachroniques).

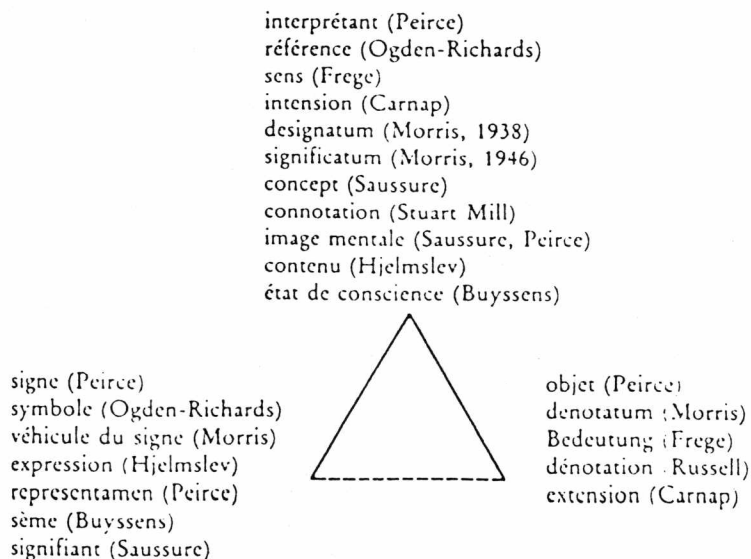
Sur l'opposition entre calligramme (idéogramme) et l'alphabet, on peut préciser selon CLG dans le système idéographique « le mot est représenté par un signe unique et étranger aux sons dont il est composé. Ce signe se rapporte à l'ensemble du mot, et par là, indirectement, à l'idée qu'il exprime (...). Dans le système dit communément « phonétique », qui vise à reproduire la suite des sons se succédant dans le mot, les écritures phonétiques sont tantôt syllabiques, tantôt alphabétiques, c'est-à-dire basées sur les éléments irréductibles de la parole (...). Nous avons dit que le mot écrit tend à se substituer dans notre esprit au mot parlé : cela est vrai pour les deux systèmes d'écriture, mais cette tendance est plus forte dans le premier. Pour le chinois, l'idéogramme et le mot parlé sont au même titre des signes de l'idée ; pour lui, l'écriture est

une seconde langue et dans la conversation, quand deux mots parlés ont le même son, il lui arrive de recourir au mot écrit pour expliquer sa pensée »⁷.

L'analyse faite par Michel Foucault du dessin et du texte nommant la pipe peut être reprise dans une formulation *linguistique*. Dans la première version, on pourrait désigner l'image comme signifiée et sa « légende » comme signifiant. On peut reprendre en effet la formulation saussurienne « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens... »⁸. Concept peut être remplacé par « *signifié* » et image acoustique par « *signifiant* ».

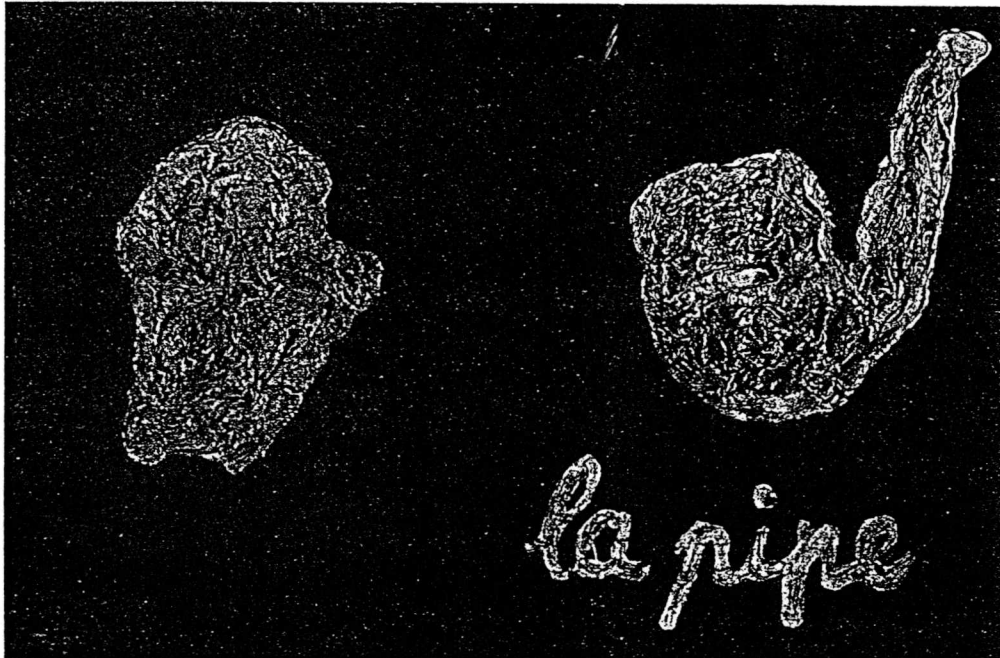


Dans la deuxième version paraît une pipe flottante. Sur le plan linguistique, celle-ci peut être comparée à un *réfèrent* (l'objet auquel le signe se réfère). Cependant, ce réfèrent, dans le tableau de Magritte, est lui-même un dessin. D'où l'objet « pipe » en soi n'est effectivement vraiment *nulle part*. Ceci ne fait qu'illustrer l'ambiguïté de la notion de réfèrent : selon Umberto Eco « lorsque nous émettons des signes, *le plus souvent*, nous pensons traiter des choses. Le triangle (...) représente le lien entre signifiant et réfèrent par un trait discontinu : la raison en est que le rapport entre ces deux entités est assez obscur. Avant tout, ce rapport est le plus souvent arbitraire, en ce sens qu'il n'y a aucune raison pour appeler le cheval /cheval/ plutôt que /horse/ comme le font les anglais. En second lieu parce qu'on peut utiliser le signifiant /cheval/ non seulement en l'absence de tout cheval, mais aussi quand bien même aucun cheval n'aurait existé. Et de fait, le signifiant /licorne/ existe, de sorte que j'ai pu l'écrire sur cette page ; et le signifié « licorne » est assez clair, à qui est familiarisé avec la mythologie, l'héraldique et les légendes médiévales ; mais le réfèrent licorne n'a jamais eu d'existence réelle »⁹.



On pourrait aussi dire que l'image de la pipe flottante, l'image de la pipe dessinée sur le tableau noir et l'énoncé négatif de la pipe seraient des *interprétants* du signe /pipe/. Umberto Eco est assez explicite à ce sujet : « Le signifiant /cheval/ ne signifie rien pour un Esquimau qui ne connaîtrait pas le français (...). Si je désire lui expliquer le signifié de /cheval/, je puis lui fournir la traduction du terme dans sa langue ou bien définir pour lui ce qu'est un cheval, ainsi que le ferait un dictionnaire ou une encyclopédie, ou encore tracer sur une feuille le dessin d'un cheval (...). Toutes ces solutions impliquent, au lieu du signifiant à expliquer, je lui offre d'autres signifiants (verbaux, visuels, etc, que nous appellerons *interprétants* du signe) : en tout cas, l'expérience nous dit qu'à un certain moment il comprendra ce que signifie /cheval/ »¹⁰.

Lorsque Michel Foucault dit que Magritte tend à reconstituer le lieu commun à l'image et au langage, ce lieu commun ne peut se situer qu'au niveau du concept (idée, signifié), donc en dernier lieu au niveau de la pensée. C'est dans ce sens qu'on pourrait aussi comprendre que la pipe flottante, dans la deuxième version, de par sa dimension, de par sa situation dans l'espace, pourrait être ramenée au signifié / pipe /. Ferdinand de Saussure décrit notre pensée comme une « masse amorphe et indistincte. Philosophes et linguistes se sont toujours accordés à reconnaître que, sans le secours des signes, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue »¹¹. On peut peut-être ainsi mieux comprendre le tableau sans titre *La Pipe* (1926), où une forme indéterminée se trouve à côté (comme engendrant d'elle-même dans une même texture et couleur) une pipe et son énoncé *la pipe*.



Sans titre (La pipe), vers 1926
Huile sur toile, 26,4 x 40 cm
Anvers, Collection Sylvio Perlstein

3. Klee - Kandinski - Magritte

Sans commentaires.

4. Le sourd travail des mots.

Il faut se référer au texte « *Les mots et les images* » de René Magritte pour avoir un aperçu de la pertinence de sa démarche linguistique en tant qu'artiste.

5. Les 7 sceaux de l'affirmation.

C'est la partie la plus ardue à cause des notions de « similitude » et de « ressemblance » développées par Michel Foucault, mais en même temps très stimulantes car elles débouchent sur une définition esthétique propre à René Magritte de la pensée. Celle-ci, je le montrerai, existe dans la calligraphie chinoise.

La notion d'*interprétant* de Charles Sanders Peirce (philosophe et linguiste du siècle dernier) cité par Umberto Eco est d'une grande aide pour mieux comprendre la distinction entre similitude et ressemblance. « Il y a en effet deux conceptions de l'interprétant : dans la première, l'interprétant est un *autre signe* qui traduit le premier (...); dans la seconde, l'interprétant est l'*idée* à laquelle la série de signes donne lieu. Peirce soutenant en effet qu'il n'y a point de pensée sans processus sémiotique, il n'a aucune peine à en déduire que l'idée induite par un signe est un de ces interprétants : « le signifié d'une représentation ne peut être qu'une représentation. En effet, il n'est rien d'autre que la représentation elle-même, mais conçue comme allégée de toute vêtue non pertinente. Cette vêtue ne peut toutefois jamais être tout à fait ôtée, elle est simplement échangée contre une autre, plus transparente. Il y a donc ici un processus infini de régression. Au bout du compte, l'interprétant n'est rien d'autre qu'une autre représentation, à quoi l'on passe la torche de la vérité, et en cette qualité de représentation, il a à son tour un interprétant. De sorte que s'amorce une nouvelle série infinie »¹². En usant différents interprétants (similitudes) Magritte stimule chez l'observateur une « disposition à répondre » à l'idée de ce que pourrait être une « pipe » (ressemblance). Ainsi la pipe flottante aurait pu être l'idée à quoi se réfère l'image de la pipe en bas annoté de son texte, n'est elle-même qu'un autre interprétant. Au fond, en suivant ce raisonnement, le concept / pipe / ne peut être jamais vraiment cerné. L'idée géniale de Magritte, c'est la formulation négative pour nommer la pipe. Elle provoque chez l'observateur une perplexité contestataire -« mais c'est une pipe », se dit l'observateur- qui est ce que Magritte voulait représenter. Il écrit « ce qu'il faut peindre se borne à une pensée qui peut être décrite par la peinture (...). La pensée qui peut être décrite par la peinture et devenir visible (...) s'identifie à ce que le monde apparent offre à notre conscience »¹³

Il va plus loin en proposant sa définition de la pensée comme un processus qui fait corps avec nos percepts et notre mémoire « elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît ; elle devient ce que le monde lui offre ». Il s'agit, en termes de psychologie, du mécanisme d'introjection « qui nous rend identique à l'objet. Nos doigts prennent la forme du crayon à saisir ; et nous aimons éprouver l'amour de l'amant » (...). L'identification secondaire (=introjection) est une adéquation au monde (...). Elle est aussi connaissance, puisqu'elle construit le modèle du monde extérieur »¹⁴.

Dans l'écriture chinoise, on retrouve ce processus d'identification à la nature. « Chez les grands calligraphes, on voit des signes droits comme des aiguilles pendantes et des points ronds comme des gouttes de rosée. On voit aussi des signes recourbés comme un éclair qui jaillit ou des blocs de pierres qui tombent, des signes inclinés comme des oiseaux qui s'envolent ou des fauves qui galopent. Les caractères ressemblent à des phénix qui dansent, à des serpents qui rampent, à des rochers escarpés, à des sommets abrupts. Certains caractères sont lourds comme des nuages épais, d'autres légers comme des ailes de cigales (...). Il semble que tout cela soit une création de la nature et non de l'habileté humaine »¹⁵.



6. Peindre n'est pas affirmer

En regroupant les grilles de lecture, esthétique, philosophique, linguistique et sémiotique, je vous propose, sous forme de conclusion, de nous interroger sur trois aspects de la clinique psychiatrique (séméiologique, ethnologique et psychopathologique).

- Les dessins des enfants en psychothérapie, les images du TAT¹⁶ pour les investigations psychologiques, ne sont que des *interprétants* de la pensée de nos patients. A ce titre, ils tendent à cerner au plus près une réalité psychologique qu'ils n'atteindront de toute façon jamais. Puisque le signifié d'une représentation ne peut être qu'une représentation dit Peirce. Ils font du similaire, dirait René Magritte.

- Il existe deux modes de pensée alphabétique ou idéographique. C'est l'hypothèse Sapir-Whorf en Sémantique Générale qui postule que « notre façon de voir, de diviser en unités, de percevoir la réalité physique, comme un système de relations, est déterminée par les lois (...) de la langue *avec laquelle* nous avons appris à penser. Dès lors la langue n'est plus *ce à travers quoi* l'on pense, mais *ce à l'aide de quoi* l'on pense, voire *ce qui nous pense*, ou *ce par quoi nous sommes pensés*. »¹⁷. Ceci est particulièrement frappant dans le processus

d'apprentissage de l'écriture où « un enfant français n'a que 26 formes graphiques à distinguer et assortir de sons correspondants, mais en revanche il ne pourra lire avant d'avoir saisi ce mécanisme relativement abstrait et avant de connaître toutes les lettres ou presque. Rares sont les enfants de moins de quatre ans capables de lire ; inversement, à partir du moment où un enfant a acquis cette technique, il sera capable de prononcer tous les mots écrits en français qu'il rencontrera. Il aura donc « accès » d'un seul coup à tout le vocabulaire de sa langue parlée et, par la suite, il importera peu qu'il apprenne des mots nouveaux dans le cours de ses conversations ou par le biais de textes écrits (...). En Chine, un enfant, dès qu'il sait parler, peut reconnaître un caractère, le mettre en correspondance avec une forme orale et savoir ce qu'il signifie. Dans des conditions favorables, un petit Chinois peut véritablement *lire* quelques caractères dès l'âge de deux ans. Mais il ne lui servirait pas à grand-chose de savoir lire un caractère pour chaque syllabe de son parler, puisqu'une syllabe donnée s'écrit d'autant de façons différentes qu'elle a de sens distincts ! Il devra apprendre plus de mille caractères pour lire des textes faciles et même si, plus tard, il vient à en savoir plus de dix mille et qu'il rencontre un caractère qu'il ne connaît pas, il ne sera capable de déduire de son aspect ni sa prononciation, ni son sens -tout au plus pourra-t-il, par analogie avec des caractères connus, faire une hypothèse sur quelques lectures plausibles et le genre de choses signifiées. »¹⁸. Par exemple, *des points de vue parallèles* prend des significations complètement opposées selon le type d'interprétant qu'on utilise. Pour un Français cela signifie *des points de vue semblables*, mais pour un Chinois, *des points de vue non convergents*.

- « L'image magritienne propose au regard une devinette ambiguë que résout l'intellect. Le caché, l'inconnu, s'ils sont par nature étrangers à la plupart des gens, peuvent en effet être connus de certaines personnes, artistes ou non. Mais ils peuvent en tout cas être révélés à tous, si seulement quelqu'un -un peintre par exemple- suggère à la conscience des associations suffisantes à faire naître chez ceux qu'il regarde, des idées inattendues et cependant plausibles. »¹⁹. Cette manière de « voir » est bien pertinente lorsqu'on se rappelle la définition de l'*hallucination* de Henri Ey « comme une perception-sans-objet-à -percevoir (autrement dit, qui n'est perçu que par une falsification de la perception) »²⁰. Chez Magritte celle-ci réside dans une association suffisamment inattendue des choses bien ordinaires dans leur apparence pour susciter chez le sujet la révélation d'un autre ordre du réel.

Notes

(1) Le système de « moteur de la réalité » peut être comparé à un simulateur mais au lieu d'être face à un écran présentant des images en deux dimensions, celui qui fait l'expérience de la RV est immergé dans une représentation en trois dimensions fabriquées par ordinateur. Il peut se déplacer dans ce monde virtuel, le contempler sous différents angles, attraper des objets qui s'y trouvent et le remodeler. Actuellement, il est nécessaire de mettre un casque électronique ou paire de lunettes à obturateurs, d'enfiler un gant d'un genre particulier ou de saisir un périphérique d'entrée de type « poignée » pour manipuler les objets que l'on y voit.

(2) « En deux mots reliés-plutôt que comme surréalistes -en un seul mot contracté... c'est-à-dire qu'il s'est exprimé à partir de la réalité sans cesser de lui être fidèle, alors que les autres surréalistes, le plus souvent, se sont exprimés en cherchant à inventer des équivalences de ce qui existerait dans l'inconscient ». *MA* p. 86-88.

(3) *Ibid* p. 90.

(4) *Ibid* p. 150.

(5) *EC* p. 41

(6) *Ibid* p. 67.

(7) *CLG* p. 47-48.

(8) *Ibid* p. 98.

(9) *S* p. 38.

(10) *Ibid* p. 37.

(11) *CLG* p. 155.

(12) *S* p. 252.

(13) *MA* p. 76-80. « La stimulation de récepteurs externes à partir d'une sensation interne constitue la projection; le processus inverse réalise l'introjection. L'alternance de projection et d'introjection permet l'identification. Nous conférons aux objets la forme de notre corps; et à notre corps la forme de l'objet. Chacune de ces deux opérations peut être sensori-motrice ou mentale. Leur alternance assure la congruence. L'identification situe le moi et l'objet dans une catégorie ou jugement de valeur; elle fournit ainsi des repères spatiotemporels, socioculturels (éthiques ou esthétiques), psychologiques (hédoniques) ou somatiques (schéma et image du corps). Ce mécanisme est à la base de la pensée catégorielle et du langage ». *PM* p 39.

(14) *PM* p. 41.

(15) *EC* p. 98.

(16) Thematic Apperception Test. En particulier la *Planche blanche*. Une consigne spéciale accompagne la planche No 16. L'examineur dit : « Voyez ce que vous pouvez voir sur cette planche blanche. Imaginez qu'il y a une image et décrivez-la moi en détail ». Si le sujet n'y parvient pas, l'examineur dit : « Fermez les yeux et représentezvous quelque chose ». Quand le sujet a donné une description complète de ce qu'il a imaginé, l'examineur dit : « Maintenant, racontez-moi une histoire là-dessus ».

(17) *S* p. 205.

(18) *EC* p. 14.

(19) *MA* p. 104.

(20) *EMC*.

Bibliographie

ALLETON (Viviane), *L'Ecriture chinoise*, Paris, Que sais-je ?, 1990, *EC*.

ECO (Umberto), *Le Signe*, Paris, Le Livre de Poche, 1988. *S*.

FOUCAULT (Michel), *Ceci n'est pas une Pipe*, France, Scholies Fata Morgana, 1973.

LANTERI-LAURA (G.) et DEL PISTOIA (L.), *Hallucinations*, Paris, Encycl. Méd. Chir., Psychiatrie, 37.120 A¹⁰, 5-1989, 12 p. *EMC*.

MERTENS DE WILMARS (Charles), *Psychologie médicale*, Bruxelles, Ed. de Boeck, 1983. *PM*.

MEURIS (Jacques), *Magritte*, Cologne, Ed. Taschen, 1992. *MA*.

SAUSSURE (Ferdinand de) *Cours de linguistique générale*, Paris, Bibliot. scient. Payot, 1985. *CLG*.

Nov. 1995. CPSN/Dr Duc Lê Quang/rmh.