

# **Les interrelations entre les images et les titres dans l'œuvre de Magritte**

**Nicole EVERAERT-DESMEDT**

<http://nicole-everaert-semio.be>

**Communication présentée à Québec au CELAT**  
(Centre inter-universitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions)

Université Laval, Québec, 3 novembre 2004

Texte accessible sur le site de Nicole EVERAERT-DESMEDT

[http://nicole-everaert-semio.be/content/nicole-fr/fr\\_4\\_art.php](http://nicole-everaert-semio.be/content/nicole-fr/fr_4_art.php)

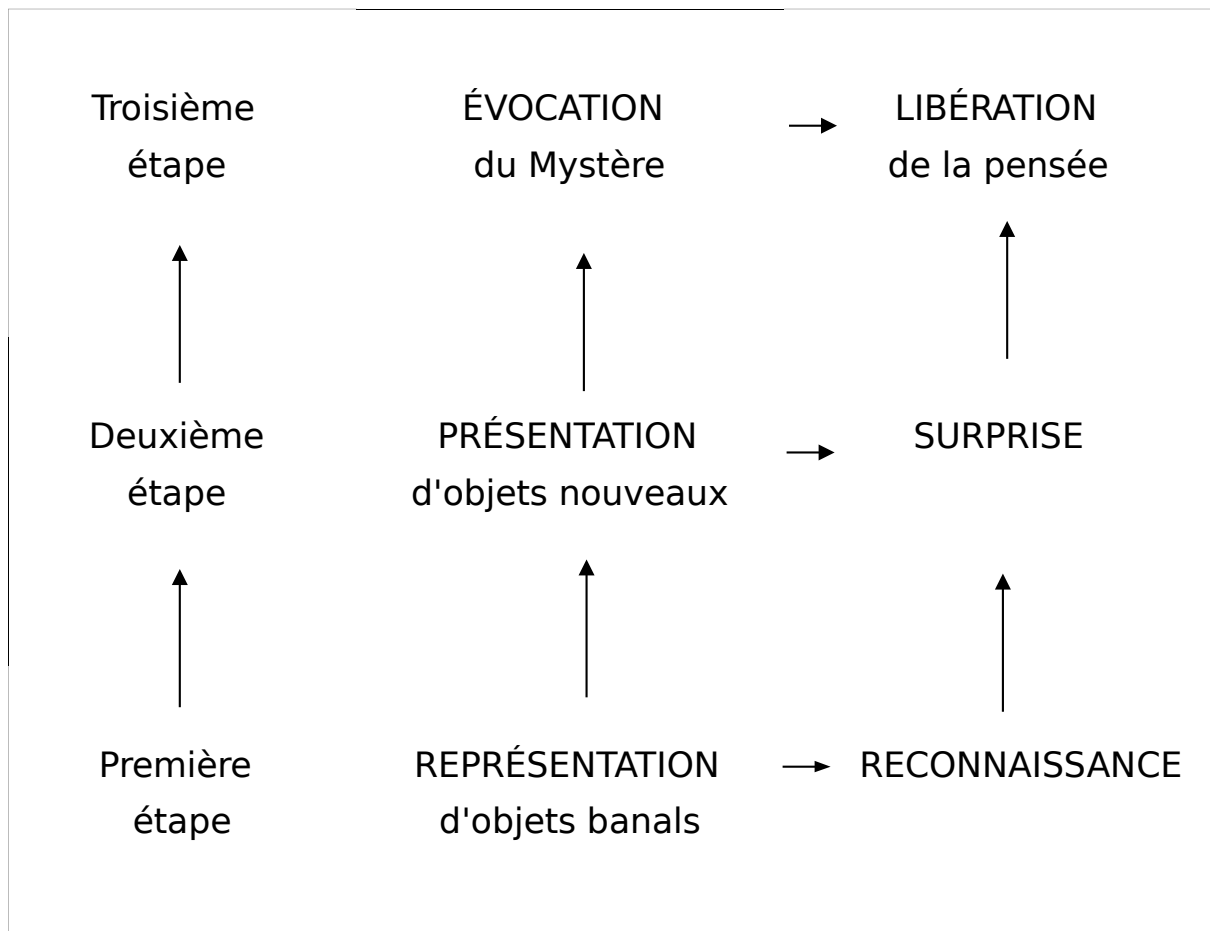
# **Les interrelations entre les images et les titres dans l'oeuvre de Magritte**

Nicole EVERAERT-DESMEDT  
Université Saint-Louis Bruxelles

## **1. Les images de Magritte : du banal au Mystère**

J'ai déjà consacré plusieurs études à l'oeuvre de René Magritte, notamment une étude générale, que j'ai menée à la lumière de la sémiotique de PEIRCE. Dans cette étude, j'ai tenté d'expliquer comment les images peintes par Magritte parviennent à libérer la pensée du spectateur en évoquant le Mystère.

J'ai décrit en trois étapes le processus interprétatif déclenché par les tableaux de Magritte (il s'agit d'un processus général qui, à mon avis, se retrouve à travers toute l'oeuvre de Magritte) :



### **Première étape**

Magritte représente dans ses tableaux un répertoire d'objets banals, prototypiques, qui font partie de notre réalité quotidienne. Le spectateur reconnaît immédiatement ces objets familiers. Sortis de leur contexte habituel, ces objets sont donnés à reconnaître d'abord séparément, et Magritte utilise différents moyens pour accentuer leur isolement. La reconnaissance immédiate est assurée par la façon de peindre de Magritte, une façon de peindre réaliste, c'est-à-dire standardisée, conventionnelle, absolument conforme aux **habitudes de voir**.

Magritte se souciait en effet fort peu des qualités plastiques de la peinture, du traitement de la matière picturale comme telle :

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de voir un tableau ! Il existe des tas de reproductions, des livres d'art. Pour moi, une reproduction me suffit ! C'est comme en littérature, il n'est pas besoin de voir le manuscrit d'un écrivain pour m'intéresser à son livre ! (MAGRITTE, p. 562-563).

Ma façon de peindre est tout à fait banale, académique. Ce qui est important, dans ma peinture, c'est ce qu'elle montre (MAGRITTE, p. 652).

Pour Magritte, la peinture devait servir à autre chose qu'à la peinture, elle devait servir à penser, à déclencher le processus cognitif ou interprétatif - que nous avons précisément entrepris ici de décrire -, conduisant le spectateur à une modification de sa vision du monde réel. Pour atteindre cet objectif, Magritte a choisi, consciemment et consciencieusement, une manière de peindre réaliste :

Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révéleraient capables de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel (MAGRITTE, p. 143).

Dans cette première étape, le spectateur reconnaît un monde familier, dans lequel il pénètre en toute confiance ...

## Deuxième étape

Cependant, dans le contexte du tableau, les objets familiers sont placés dans un ordre tellement inhabituel qu'ils en perdent leur identité. Et le spectateur perd aussitôt de vue ce qu'il croyait si bien connaître et si aisément reconnaître.

On peut dire que la représentation d'objets banals sert à Magritte de tremplin pour procéder à la présentation d'objets nouveaux, jamais vus.

Dans le tableau, des **événements** se produisent : par exemple,

- un objet apparaît là où l'on en attendait un autre (l'oeuf au lieu de l'oiseau, ou l'inverse) ;
- deux objets ou deux phénomènes se rencontrent de manière inattendue (un verre d'eau posé sur un parapluie ouvert ; le jour et la nuit ; la fermeture et l'ouverture de la porte) ;
- un objet change d'échelle (*Les valeurs personnelles*, *Le tombeau des lutteurs*), ou de matière (*Le séducteur*), ou se trouve en apesanteur (*Le château des Pyrénées*) ;
- ce qui est normalement visible est caché (*La grande guerre*), ou l'inverse (*Le modèle rouge*) ;
- un objet se dédouble (*Le double secret*) ;

- un objet se fragmente (*L'évidence éternelle*) ;
- deux objets se combinent en un seul (les oiseaux-feuilles) ;
- deux actions normalement alternatives se réalisent en même temps (*Le sorcier*) ;
- deux parties d'un objet sont permutées (la sirène dans *L'invention collective*) ;
- des images et des mots s'associent contradictoirement (*La trahison des images*), etc.

Magritte utilise divers procédés – qu'on pourrait assez facilement répertorier – pour provoquer un choc visuel. Et le spectateur passe brusquement de la reconnaissance à la surprise.

### Troisième étape

Les événements qui se produisent dans le contexte du tableau sont tels qu'ils libèrent la pensée du spectateur des « façons de penser » habituelles, et l'engagent sur la voie du Mystère, qui correspond à la catégorie de la **priméité** chez PEIRCE, c'est-à-dire une conception de l'être comme totalité, dans l'indistinction, sans limites ni parties.

La pensée libérée est la « pensée de la ressemblance ». Magritte distingue « similitude » et « ressemblance ». La similitude présuppose la **distinction** entre les objets concernés (dessin d'une pipe / objet pipe), tandis que la **ressemblance** est de l'ordre de l'indistinction. Seule la pensée peut « ressembler » :

La ressemblance - dont il est question dans le langage quotidien - est attribuée à des choses ayant ou n'ayant pas une commune nature. On dit : « Se ressembler comme deux gouttes d'eau » et que le faux ressemble à l'authentique. Cette soi-disant ressemblance ne consiste qu'en des rapports de similitude distingués par une pensée qui examine, évalue et compare.

La ressemblance s'identifie à l'acte essentiel de la pensée : celui de ressembler. La pensée ressemble en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de monde ni aucune possibilité de pensée (MAGRITTE, p. 529).

La ressemblance correspond à l'icône pure chez Peirce, de l'ordre de la priméité (antérieure à toute pensée articulée), tandis que la similitude correspond à l'hypoicône.

Le processus interprétatif des tableaux de Magritte, tel que je l'ai décrit en trois étapes, nous fait passer à travers les catégories peirciennes de la façon suivante :

## Processus interprétatif des tableaux de Magritte en trois étapes comme acte de pensée poétique

étape 1	→	étape 2	→	étape 3
<b>TIERCÉITÉ</b>		<b>SECONDÉITÉ</b>		<b>PRIMÉITÉ</b>
<b>convention</b>		<b>expérience</b>		<b>possible</b>
REPRÉSENTATION de l'objet banal		PRÉSENTATION de l'objet nouveau		ÉVOCATION du Mystère
RECONNAISSANCE (habitudes de voir)		SURPRISE (épuration du regard)		LIBÉRATION (de la pensée)
<b>distinction</b> (objets isolés)		confrontation (choc visuel)		<b>indistinction</b> (qualité totale)
<b>similitude</b> (dessin / objet)		contexte du tableau :		<b>ressemblance</b> (pensée)
<b>hypoicône</b>		<b>événements</b>		<b>icône pure</b>



Par exemple, dans *La Trahison des Images*, la pipe est très clairement représentée et identifiée comme telle (étape 1) ; mais elle rencontre, dans le contexte du tableau, une proposition qui prétend, contre toute attente, qu'elle « n'est pas une pipe » (étape 2) ; ainsi, la pipe a perdu son nom, donc son identité ; elle est rendue au mystère qui précède toute nomination, et donc toute distinction (étape 3).

Autre exemple : dans *Les Vacances de Hegel*, l'association surprenante du verre d'eau et du parapluie ouvert nous donne à penser une qualité totale par l'union des contraires (puisque le verre contient l'eau et que le parapluie écarte l'eau).

Ou encore : dans *Le Tombeau des Lutteurs*, une rose qui occupe toute une pièce est une conception de l'être comme totalité, donc priméité :

S'il est facile de dire : une rose dans le jardin, il n'est pas facile de dire : une rose dans l'univers (Magritte, 1979, p. 436).

Peindre une rose qui occupe toute une pièce, c'est rendre visible la pensée d'une rose dans l'univers, d'une rose totale.

Pour moi, l'aboutissement du processus interprétatif des tableaux de Magritte est toujours une ouverture sur une qualité totale, sur l'indistinction, la priméité, ou :

ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement (BRETON, Second manifeste du surréalisme, 1930).

## **2. La rencontre du titre et de l'image**

Dans l'oeuvre de Magritte, le mouvement de libération de la pensée et d'ouverture sur le mystère, déclenché par les images peintes, se poursuit lors de la rencontre du titre et du tableau.

Bien qu'il ne soit pas peint sur le tableau, le titre fait partie de son fonctionnement sémiotique.

Les tableaux sont beaucoup plus souvent vus en reproduction qu'en réalité, et le titre accompagne toujours la reproduction. Magritte, qui n'était pas collectionneur et ne fréquentait guère les expositions de peinture ni les musées (parce que, disait-il, son Loulou de Poméranie n'y était pas admis !), se contentait lui-même des reproductions d'autres oeuvres que les siennes, et il peignait pour être reproduit. On peut voir, dans sa correspondance avec André Bosmans, à quel point Magritte se souciait de la publication de ses oeuvres dans des revues au fur et à mesure de sa production.

Les titres des tableaux étaient choisis avec le plus grand soin. Ils n'étaient absolument pas donnés au hasard. La façon de travailler de Magritte n'a rien à voir avec l'automatisme préconisé par André Breton. Aussi bien pour la conception de l'image que pour la sélection du titre, Magritte menait une recherche systématique, en suivant une logique rigoureuse.

Le titre était toujours cherché après la conception de l'image (le tableau n'était pas nécessairement terminé, mais l'idée visuelle était trouvée et Magritte en avait fait au moins un croquis). Un petit groupe d'amis poètes étaient invités à participer à la recherche, lors des soirées du samedi qui avaient lieu dans la maison de Magritte, et également par correspondance. Les principaux « trouveurs » de titres ont été Louis Scutenaire, Paul Nougé, Marcel Mariën et Paul Colinet. Plusieurs titres étaient généralement proposés ; certains étaient retenus, puis finalement abandonnés lorsqu'apparaissait une proposition meilleure. C'était toujours Magritte, bien sûr, qui avait le dernier mot : c'est lui qui acceptait ou non les suggestions.

Un titre non retenu pour un tableau pouvait servir plus tard pour un autre tableau. Un même titre peut couvrir une série de tableaux qui présentent des variantes : par exemple, *La grande Guerre* représente soit un homme dont le visage est caché par une pomme, soit une femme au visage caché par un bouquet de violettes. Un même titre peut aussi désigner des tableaux très différents : *La Culture des Idées*, par exemple, désigne quatre images qui n'ont rien en commun : les oeuvres n° 86 (1927), n° 839 (1956), n° 1486 (1961) et n° 1494 (1961) dans le *Catalogue raisonné* établi par D. Sylvester (1992). Certaines versions d'une même série de tableaux ont parfois un titre différent : par exemple,

la série intitulée *Le Thérapeute* comprend une variante appelée *Le Libérateur*. Autre exemple : des images semblables qui ont des titres différents : *Le tombeau des lutteurs* et *La chambre d'écoute* (qui représentent respectivement une rose ou une pomme occupant toute une pièce).

Un bon titre, pour Magritte, n'est pas une explication du tableau, mais un contrepoint poétique qui accompagne l'image picturale. Sa fonction est de protéger le tableau contre une interprétation symbolique figée :

Le titre empêche que la peinture qu'il protège ne soit entraînée vers certains lieux bas qui ne sont pas les siens (NOUGÉ, 1980, p. 251).

Je crois que le meilleur titre d'un tableau, c'est un titre poétique. Autrement dit, un titre compatible avec l'émotion plus ou moins vive que nous éprouvons en regardant un tableau. J'estime qu'il faut l'inspiration pour trouver ce titre. Un titre poétique n'est pas une sorte de renseignement qui apprend, par exemple, le nom de la ville dont un tableau représente le panorama, ni le nom du modèle dont on regarde le portrait, ni enfin le nom du rôle symbolique attribué à une figure peinte. Un titre qui a cette fonction de renseigner ne demande aucune inspiration pour être donné à un tableau. Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter (MAGRITTE, p. 262-163).

On a souvent dit que, dans l'oeuvre de Magritte, le titre jouait le même rôle qu'un collage dans un tableau : il est juxtaposé à l'image.

A la question qui lui est posée dans un interview :

Quels sont les rapports entre le titre et le sujet de vos tableaux ?,

Magritte répond :

Le titre entretient avec les figures peintes le même rapport que ces figures entre elles. Les figures sont réunies dans un ordre qui évoque le mystère. Le titre est réuni à l'image peinte selon le même ordre » (MAGRITTE, E.C., p. 537).

### **3. Interprétation des titres**

Puisque les titres ne sont pas donnés au hasard, mais sont le résultat d'une recherche systématique, suivant des procédés logiques, il doit être possible de les interpréter. Comment s'y prendre ?

#### **3.1. Ancrage dans l'image**

Très souvent, un titre prend des significations différentes selon que l'on considère l'un ou l'autre de ses constituants, et ces différentes significations trouvent un ancrage, un écho dans l'image.

Par exemple, *Le Double Secret* se comprend simultanément de plusieurs façons, au moins de trois façons, selon que chacun des deux termes « double » et « secret » est considéré comme substantif ou adjectif, et selon que l'on considère l'aspect visuel ou auditif de « secret ». Et nous allons voir que ces trois sens du titre correspondent à trois événements qui se passent dans l'image, ces

trois événements qui, justement, libèrent la pensée du spectateur et l'ouvrent sur le Mystère.

1) Considérons tout d'abord « secret » comme substantif et « double » comme adjectif : **le secret est double**, le secret se dédouble. Cette interprétation correspond au procédé de dévoilement dans l'image. Le **dévoilement du visible caché** est, en effet, le premier événement qui se passe dans cette image.

Pour Magritte, un objet laisse toujours supposer un autre caché derrière lui. La question du visible caché revient à travers toute son oeuvre. Magritte rend visible ce qui est habituellement caché (les pieds dans les chaussures, les seins sous la robe) et cache au contraire ce qui est habituellement visible (le visage caché par une pomme ou un bouquet de violettes, dans *La grande Guerre*, 1964).

Ici, dans *Le Double Secret*, Magritte enlève le voile habituel, la peau du visage, et dévoile ce qu'il cache. Mais alors se produit la surprise, car ce qui est dévoilé ne correspond pas à ce qu'on attendait. Sous la surface du visage, apparaît en effet une **autre surface**, d'écorce ou de métal, qui présente, comme le visage, des excroissances (les grelots) ... Mais qu'y a-t-il sous cette autre surface ? Le secret n'est pas dévoilé ; au contraire, il se dédouble : sous le premier voile se trouve un autre voile.

Et le spectateur ne peut s'empêcher de poursuivre mentalement le processus : puisque sous la première surface apparaît une autre surface, la tentation est grande de soulever celle-ci, et **ainsi de suite** ...

2) Si nous considérons « double » comme substantif et « secret » comme adjectif, **le double est secret**, c'est-à-dire que le personnage porte en lui son double, qui est caché sous sa peau. Et même, sa peau n'est qu'un masque, qu'on peut lui enlever et lui remettre. Cette compréhension du titre correspond à un deuxième événement dans l'image : le **dédoublement**.

En effet, la première couche enlevée est placée soigneusement à côté de la tête sur laquelle apparaît la deuxième couche. Le morceau découpé est d'abord vu comme la **peau du visage** décollée de la tête de mannequin. Mais aussitôt placée à côté de la tête, la découpe devient un élément à part entière, un objet qui affirme sa présence matérielle, et dont la profondeur est suggérée par l'ombre sur le côté droit du nez et du visage. La découpe apparaît dès lors comme un **masque**. Et le spectateur est pris de doute, irrémédiablement : des deux éléments juxtaposés, lequel est le visage et lequel est le masque ?

Le dédoublement est un des moyens par lesquels Magritte produit le choc visuel. On le retrouve dans de nombreux tableaux.

Dans *Le Double Secret*, les procédés de dévoilement et de dédoublement se combinent et cumulent leurs effets. Ainsi, le spectateur est engagé dans un double processus mental, **en marche avant** (il est invité à poursuivre le dévoilement) et **en marche arrière** : la découpe est tellement nette qu'elle invite à « recoller le morceau », ou plutôt à remettre le masque (réversibilité du dédoublement).

Donc le secret est double (sous une première surface dévoilée apparaît une autre surface, qu'on a envie de dévoiler également) ; et le double est secret, le personnage cache en lui son double. Comme il se doit, le personnage et son double sont de même nature : la surface ondulée et ornée de grelots est comme le visage avec ses éléments : oreilles, yeux, nez et bouche.

3) S'ajoute une troisième interprétation du titre : si le premier sens de l'adjectif « secret » est « ce que l'on tient caché » (aspect visuel), le substantif « secret » est défini comme « ce qui doit être tenu secret, ce qui ne doit être dit à personne » (aspect auditif). Celui qui garde un secret ne « parle » pas, ce qui est le cas, dans l'image, du visage inexpressif comme des grelots réduits au silence par leur fixation sur la surface ondulée. Ce sens de « secret » interprète et amplifie magnifiquement le troisième événement présenté dans l'image : la **perte de la fonction des grelots**. En effet, les grelots ne sont pas dans leur « état » normal : fixés à la paroi, ils ne peuvent plus être agités pour produire leur tintement. Ils perdent donc leur fonction habituelle de grelots, leur fonction pratique (qu'ils ont lorsqu'ils ornent, dit Magritte, les colliers des chevaux de labour). Les grelots sont donc muets : ils **gardent le secret !**

Le « Double Secret », c'est donc à la fois le secret qui se dédouble, le personnage qui cache son double, et aussi le visage inexpressif et les grelots réduits au silence qui gardent le secret. Une image apparemment statique, sans mouvement, un titre tout simple, sans verbe d'action, et pourtant l'image et le titre se révèlent dynamiques, ils engagent l'esprit du spectateur dans des directions multiples.



Ainsi, pour comprendre le titre d'un tableau de Magritte et pour l'apprécier, il faut considérer attentivement l'image correspondante. Il faut aussi, très souvent, dissocier les différents éléments du titre, prendre en considération chacun des mots qui le constituent, et s'interroger sur les sens de chacun de ces mots, comme nous l'avons fait à propos de « double » et de « secret ».

### **3.2. Ancrage dans l'ensemble de l'oeuvre**

De nombreux titres se comprennent aussi lorsqu'on les interprète à la lumière de l'ensemble de l'oeuvre de Magritte et de ses écrits.

Par exemple, lorsqu'on connaît l'importance pour Magritte de la question du **visible** et du **visible caché**, des titres comme *La grande guerre* s'éclairent et éclairent par conséquent les tableaux auxquels ils se rapportent. La « grande guerre » évoque en effet le combat entre le visible et le visible caché. Un objet, pour Magritte, laisse toujours supposer un autre objet caché derrière lui : ainsi, derrière la pomme ou le bouquet de violettes, est caché un visage.

La même question du visible caché permet d'apprécier les titres : *Perspective. Le Balcon de Manet*, ou *Perspective. Mme Récamier de David*, où le mot « perspective » est à prendre au sens étymologique de « voir à travers ». Dans ces images, en effet, si l'on pouvait voir à travers les cercueils, on verrait les célèbres personnages peints par Manet ou David!

D'autres titres font référence à la démarche, suivie par Magritte, du « problème d'objet ». Magritte se posait en effet régulièrement des « problèmes d'objets », c'est-à-dire qu'il recherchait, pour chaque objet pris en considération, un autre objet qui aurait des affinités profondes mais cachées avec le premier. Et lorsque la « seule réponse exacte » était trouvée, dit Magritte, le rapprochement était saisissant. Dans sa recherche des solutions aux « problèmes d'objets », Magritte exploite divers procédés, toujours très logiques, rigoureux. Il combine les objets en suivant des logiques d'associations qui fonctionnent dans nos scénarios quotidiens, mais en les poussant à bout.

Magritte raconte comment il en est venu à se poser systématiquement des problèmes d'objets. Un jour, en se réveillant dans une chambre où l'on avait placé un oiseau dans une cage, il a cru voir, à la place de l'oiseau, un oeuf ; et il fut enchanté de cette substitution. Il s'est rendu compte que son enchantement était dû à l'intérêt du rapprochement entre la cage et l'oeuf. Ces deux objets ont, en effet, des affinités profondes mais cachées, que leur rapprochement révèle : ils sont l'un et l'autre des contenants pour l'oiseau. Magritte a donc peint cette image qui présente la solution au problème de la cage, et lui a donné un titre significatif à l'intérieur de l'ensemble de son oeuvre : *Les Affinités électives*. Ce titre est par ailleurs emprunté à une oeuvre littéraire : c'est le titre d'un roman de Goethe.

En rapport avec la même démarche du problème d'objet, on peut citer par exemple les titres : *La Réponse imprévue*, ou *La Clairvoyance*. La réponse au problème de la porte est de la montrer

en même temps fermée et ouverte. La clairvoyance du peintre lui permet de voir les affinités entre l'oeuf et l'oiseau.

Encore un autre exemple : *L'Explication*. Ce titre est humoristique. En effet, jamais un titre, selon Magritte, ne devait donner l'explication d'un tableau. Et un tableau n'avait pas non plus à « expliquer » le rapprochement entre deux objets, puisque le rapprochement suivait une logique rigoureuse, et que les objets rapprochés avaient véritablement des affinités. Ce n'était jamais un rapprochement arbitraire, ni purement formel. Or, ici, entre la carotte et la bouteille, il n'y a pas d'affinités profondes, et leur rapprochement produit un symbole phalique élémentaire, dont Magritte se moque. Magritte s'emploie, en effet, à dépouiller les objets de leur fonction, tant pratique que symbolique, pour les rendre à leur Mystère premier, à leur simple présence d'objet. Il s'est toujours opposé à toute interprétation symbolique ou psychanalytique de ses tableaux :

Les symboles dans les arts de représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d'une habitude de penser : celle de doter d'une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu'elle pourrait avoir de symbolique, d'allégorique, etc.) (MAGRITTE, E.C., p. 596).

Une expérience récente me fait mesurer l'abîme qui sépare les intelligences : je viens d'entendre une « explication » d'un tableau

que j'ai peint. Il s'agit des *Droits de l'Homme*. Il paraîtrait que le feu qu'on voit dans ce tableau est celui de Prométhée, mais aussi le symbole de la guerre ! Le personnage qui tient la feuille à la main « représenterait » la paix - cette feuille serait celle de l'olivier !!! Ainsi ce tableau, etc... Je m'arrête, car l'imagination des amateurs de peinture est inépuisable, mais elle est très banale, ces amateurs n'ayant aucune inspiration (MAGRITTE, lettre à André Bosmans du 20 septembre 1961, in SYLVESTER, 1992, p. 396).

Le tableau *L'Explication* est une exception, un contre-exemple humoristique dans l'oeuvre de Magritte, un exemple de ce que, précisément, ni une image ni un titre ne doivent être selon Magritte : une explication !

Autre exemple de titre qui se comprend à la lumière du projet de Magritte de rendre nos objets familiers à leur Mystère : dans *La Chambre d'Ecoute*, Magritte présente une pomme qui occupe tout l'espace d'une chambre ; il fait ainsi de la chambre le lieu d'« écoute » de la pomme, considérée comme un objet en soi, un objet total.

Autre exemple de titre en rapport direct avec la démarche de Magritte : *La Découverte*. Dans ce tableau, Magritte a découvert, en effet, un nouveau procédé pour forcer les objets à devenir « sensationnels » : c'est le changement de matière. Il exploitera ensuite ce procédé dans divers tableaux : *La Magie noire* (où le corps de la femme prend la couleur du fond, fait de ciel et de mer), *Le Séducteur* (où un bateau sur la mer est fait lui-même d'eau), et la série *Souvenir de Voyage* (où toute une scène est pétrifiée).

### 3.3. Titres sans explication : le plaisir de la recherche

Magritte a donné quelques explications sur certains de ses titres, par exemple sur *Les vacances de Hegel* (qui représente un parapluie ouvert sur lequel se trouve posé un verre d'eau) :

J'ai pensé que Hegel aurait été sensible à cet objet qui a deux fonctions opposées : à la fois ne pas vouloir d'eau (la repousser) et en vouloir (en contenir). Il aurait été charmé, je pense, ou amusé (comme en vacances) et j'appelle ce tableau : 'Les Vacances de Hegel' (MAGRITTE, in GABLIK, 1978, p. 121).

D'autres titres, laissés sans explication, résistent et invitent à la recherche ... Quel plaisir pour le récepteur lorsque, à un détour de sa pensée libérée par l'image, lui apparaît soudain la justesse du titre !

C'est ainsi que j'ai éprouvé beaucoup de plaisir en comprenant *Le Château des Pyrénées*. Ce tableau représente un château sur un énorme rocher : un rocher comme on peut en trouver en montagne, par exemple dans les Pyrénées, soit, mais, jusqu'ici, le titre n'a rien d'exaltant. Ce rocher se trouve en apesanteur, ce qui est étrange, mais n'a rien à voir avec le titre, à première vue... Je savais, pour avoir lu un commentaire de Magritte, que *Le Château des Pyrénées* était, par ailleurs, le titre d'un roman fantastique de Ann Radcliffe (1764-1823), mais cela ne m'aidait guère à apprécier le titre du tableau.

Voici comment j'ai trouvé une interprétation beaucoup plus pertinente... Je lisais un texte de Peirce dans une traduction de l'anglais en espagnol. <sup>1</sup>

Dans ce texte, Peirce employait l'expression « to build castles in Spain », qui était traduite littéralement en espagnol : « construir castillos en España ». Et la traductrice précisait en note que c'était la seule mention par Peirce de l'Espagne dans les 8 volumes des *Collected Papers*. Cette note a attiré mon attention sur la traduction de cette expression, qui était littérale, mais cependant incorrecte par rapport au contexte, car Peirce ne se référait pas du tout à l'Espagne, mais utilisait une expression toute faite en anglais, dont les traductions sont différentes en français et en espagnol.

En anglais, il existe deux expressions équivalentes :

« To build castles in Spain »,  
« To build castles in the air ».

En français, une seule des deux expressions s'emploie :

« Faire des châteaux en Espagne ».

En espagnol, une seule expression s'emploie également, mais l'autre :

« Hacer castillos en el aire »  
(et non pas « construir castillos en España » !).

---

<sup>1</sup> Il s'agit de « Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios », traduit par Sara BARRENA, Cuadernos de Anuario Filosófico, 34, Universidad de Navarra, 1996.

C'est ainsi que mon attention a été attirée sur cette expression, et que la lumière s'est faite pour moi sur *Le Château des Pyrénées*. Comme Magritte a peint ce tableau pour répondre à la commande de son client américain, Harry Torczyner, il aura pensé à la double expression en anglais, l'image se référant à « castles in the air », et le titre à « castles in Spain ». Le remplacement d'« Espagne » par « Pyrénées », en éloignant le titre de l'expression toute faite, donc en brouillant la piste, augmente la surprise et l'enchantement de la découverte.

## **Conclusion**

Toute l'oeuvre de Magritte est faite de la rencontre entre les jeux d'images et des jeux de mots. Tout comme il représente dans ses images des objets familiers, Magritte utilise des mots familiers pour composer ses titres :

C'est avec des mots familiers que des titres sont donnés aux images, mais les mots cessent de demeurer familiers en essayant de nommer les images de la ressemblance (MAGRITTE, 1979, p. 510).

Les titres des tableaux ne sont pas arbitraires, ils sont cherchés avec la même rigueur poétique que les images. Le récepteur peut donc, à son tour, chercher la pertinence des titres : il peut prendre du plaisir à essayer de comprendre, car il y a effectivement quelque chose à comprendre !