



René MAGRITTE, Le double secret, 1927

Une histoire de grelots qui gardent le secret

Nicole Everaert-Desmedt

Pour Bárbara

1. L'interprétation de l'image peinte

1.1. Première étape : la représentation et la reconnaissance

Nous pouvons aisément **énumérer** les éléments qui constituent le tableau : en toile de fond, la mer et le ciel ; sur toute la hauteur, à droite, un mur ; se découpant sur les trois éléments du fond (mer, ciel et mur), une tête de mannequin, dont une partie du recouvrement a été découpée ; la partie découpée du visage est placée à côté du mannequin, sur le fond de mer et de ciel ; l'emplacement laissé libre par la découpe est occupé par une surface ondulée, dont on peut se demander si elle est faite de métal ou d'écorce noueuse comme celle d'un arbre ; enfin, sur cette surface sont fixés des grelots de la même matière. Au total, donc, sept éléments composent le tableau : la mer, le ciel, le mur, la tête, le visage découpé, la surface ondulée et les grelots.

Les sept éléments répertoriés dans notre description du tableau font partie du **répertoire** habituel de Magritte. Nous pouvons suivre la piste de chacun de ces éléments à travers l'ensemble de l'oeuvre. De nombreux tableaux présentent en toile de fond la **mer** et le **ciel** qui rencontrent à angle droit un **mur** ou une tenture (ex. : *La Mémoire*, 1948). La **tête** de mannequin apparaît très souvent (ex. : *La Mémoire*, 1948 ; *La Forêt*, 1926). Le **visage découpé**, partiellement représenté ou fragmenté, est également très fréquent (ex. : *La Race blanche*, 1937 ; *La Maison de Verre*, 1939 ; *Les belles Relations*, 1967 ; *Shéhérazade*, 1967). Les **grelots** constituent un élément important du vocabulaire pictural de Magritte (ex. : *La Mémoire*, 1948 ; *L'Automate*, 1928 ; *Les Fleurs de l'Abîme*, 1928 ; *La Voix des Airs*, 1928 ; *Grelots roses*, *Ciels en Lambeaux*, 1930 ; *Shéhérazade*, 1967). Quant à la **surface ondulée**, on la retrouve comme fond dans le tableau intitulé *La Forêt* (1926). Dans ce tableau, comme dans *Le Double Secret*, la question se

pose à propos de la matière de la surface ondulée : est-elle en écorce ou en métal ? Le titre du tableau "La forêt" invite à interpréter le panneau du fond comme étant constitué d'arbres, d'écorce.

Les éléments répertoriés se retrouvent donc dans de nombreux tableaux. Ils s'y combinent de multiples façons, mais les mêmes **associations** reviennent fréquemment. Ainsi la **surface ondulée** apparaît le plus souvent accompagnée des **grelots** qui s'y trouvent fixés comme dans le cas qui nous occupe (ex. : *Le Gouffre argenté*, 1926 ; *Le Masque vide*, 1928 ; *L'Annonciation*, 1930). Le rapprochement proposé par D. SYLVESTER (1992, p. 161) entre *L'Annonciation* de Magritte et *L'Île des Morts* de Böcklin (1880) est une invitation supplémentaire à voir la surface ondulée comme un rideau d'arbres, donc d'écorce. D'autres tableaux présentent également un rapprochement entre le métal des grelots et le végétal, que ce soit un fond d'écorce comme ici, ou bien des feuilles, de plantes ou d'arbres (ex. : *Les Fleurs de l'Abîme*, 1928 ; *La Mémoire*, 1948). Pourtant, dans une lettre à André Bosmans, en date du 14 août 1964, Magritte décrit un projet de tableau dans lequel il y aurait des "grelots sur fond métallique ondulé" (MAGRITTE, 1990, p. 369). Ainsi, un parcours à travers l'oeuvre de Magritte ne nous permet pas de décider avec certitude si la surface ondulée est en bois ou en métal. D'autres associations sont faites, dans des tableaux de Magritte, entre l'**arbre** et la **tête** de mannequin (*Le Visage du Génie*, 1926), entre le **corps humain** et le **bois** (*La Découverte*, 1927), entre le **grelot** et la **tête** (*La Mémoire*, 1948, *Shéhérazade*, 1967). Et, bien sûr, l'association entre la **mer**, le **ciel** et un **mur** est très fréquente.

Chacun des sept éléments répertoriés dans *Le Double Secret* est **prototypique**. La **mer**, le **ciel**, le **mur** sont immédiatement perçus comme "la mer", "le ciel" et "un mur" en général. Ils ne présentent aucun détail particulier qui détournerait l'attention du spectateur de leur perception globale. La silhouette de la **tête** du mannequin est un prototype humain ; il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme (coupe de cheveux conforme à celle des hommes qui apparaissent dans d'autres tableaux de Magritte, mais largeur des épaules plutôt féminine). La même indétermination résulte de l'observation du **visage**, qui apparaît neutre et indifférent. Quant aux **grelots**, même s'ils sont de taille variable et s'ils sont disposés irrégulièrement, ils apparaissent tous semblables en raison de leur matière, de leur forme et de leur position avec leur fente à l'horizontale : ils forment donc un ensemble de grelots-types.

Comme toujours dans les tableaux de Magritte, les éléments sont présentés dans leur isolement. La **mer**, le **ciel** et le **mur** constituent trois zones rectangulaires, uniformes, sur lesquelles la silhouette de la **tête** de mannequin se découpe de façon précise. La même précision caractérise la découpe du **visage** : on pourrait la replacer exactement sur la **surface ondulée**. Seuls les grelots, qui s'agglutinent à la surface ondulée, ne sont pas perçus isolément mais constituent, avec cette surface, un seul élément, fait d'une même matière (végétal / métal ?) : une **surface ondulée couverte de grelots**, comme un visage forme un tout comprenant les yeux, les oreilles, le nez et la bouche ; ou comme la zone de la mer forme un tout, englobant les vagues. Les grelots semblent constituer des excroissances de la surface ondulée. Cette dernière considération ramène à six, au lieu de sept, les éléments constitutifs du tableau.

On retrouve dans ce tableau la manière de peindre de Magritte : froide, précise, objective. On y retrouve son "parti pris figuratif" (BRETON, 1965), son mode de représentation **réaliste**, c'est-à-dire conforme au système de représentation habituel dans une culture donnée (GOODMAN, 1976, p. 38).

Le spectateur aura vite fait le tour des éléments représentés dans le tableau. Il identifie immédiatement ces éléments prototypiques, isolés, représentés de façon réaliste.

1.2. Deuxième étape : la présentation et la surprise

Trois **événements** se produisent dans le contexte du tableau et provoquent la surprise : le dévoilement du visible caché ; le dédoublement ; le changement de matière et de fonction, qui affecte les grelots. Malgré le grand calme et le statisme des éléments qui constituent le tableau, ces trois événements sont présentés "en acte", "en suspens", comme "réversibles", et non **pas fixés dans un résultat définitif**.

1°) Le dévoilement du visible caché

Pour Magritte, un objet laisse toujours supposer un autre caché derrière lui. La question du visible caché, avons-nous dit (ch. 2), revient à travers toute son oeuvre.

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.

Un texte de Paul Nougé, ami de Magritte, fait écho à ce tableau :

L'
intérieur de votre tête
n'est pas cette
MASSE
GRISE et BLANCHE
que l'on vous a dite

c'est un
PAYSAGE
de SOURCES et de BRANCHES
une MAISON de FEU
mieux encore
la
VILLE MIRACULEUSE
qu'il vous plaira
d'
INVENTER

(P. NOUGÉ, in *Fragments*, Labor, 1983)

Tout comme la pipe n'en est pas une (dans un autre tableau bien connu de Magritte), l'intérieur de votre tête n'est pas ce que l'on vous a dit, ce n'est pas une "masse grise et blanche".

Cependant, pour Magritte, ce n'est pas non plus le paysage évoqué par Nougé. Ce n'est certainement pas n'importe quoi "qu'il vous plaira d'inventer" ! La réponse de Magritte est plus simple, moins farfelue. C'est une réponse inattendue, certes, mais pourtant évidente une fois qu'elle est trouvée ; une réponse logique et cohérente par rapport à la question ; une réponse qui ne s'écarte pas de la question, mais qui repose la question ... 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°) Le dédoublement

Le dédoublement des voiles qui constituent l'épaisseur supposée de la tête est montré horizontalement sur la surface du tableau, puisque 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, par exemple : *Les deux Soeurs*, 1925 ; *Les Complices du Magicien*, 1926 ; *L'Imprudent*, 1927 ; *Portrait de Paul Nougé*, 1927 ; *L'Homme au Journal*, 1927 ; *La Reproduction interdite*, 1937 ; *La Maison de Verre*, 1939.

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).

3°) Le changement de matière et de fonction

La **matière** de la surface ondulée incrustée de grelots est indécidable : la surface et les grelots apparaissent bien de la même matière, mais est-ce l'écorce originelle de la surface qui s'est métallisée au contact des grelots, ou sont-ce les grelots qui ont pris la texture de l'écorce ? La surface et ses appendices fonctionnent réciproquement comme des indices : ils attirent simultanément - et contradictoirement

- l'attention sur la cause de leur possible changement de matière. Entre le végétal et le métal, la matière balance ... Et la pensée du spectateur se trouve prise, une fois de plus, dans un mouvement de **va-et-vient**.

Le changement de matière est un type d'opération que Magritte accomplit pour "obliger les objets à devenir enfin sensationnels" (MAGRITTE, 1979, p. 110). D'autres tableaux montrent la chair humaine changée en bois (*La Découverte*, 1927), ou le corps de la femme prenant dans sa partie supérieure la couleur du ciel (*La Magie noire*, 1934). Dans la série de tableaux intitulés *Souvenir de Voyage* (1950), c'est tout un objet ou tout un contexte qui se trouve pétrifié ; et dans *Le Séducteur* (1953), le bateau prend la substance de l'eau. Dans d'autres tableaux, la métamorphose consiste en un grossissement ou changement d'échelle (*La Chambre d'Ecoute*, 1952 ; *Les Valeurs personnelles*, 1952 ; *Le Tombeau des Lutteurs*, 1960), ou encore en un état d'apesanteur (*Golconde*, 1953 ; *La Légende dorée*, 1958 ; *Le Château des Pyrénées*, 1959).

En plus du doute sur la matière, 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).

Un autre glissement se produit également à propos de la **fonction symbolique** des grelots. Les grelots ont, en effet, une signification symbolique, en rapport avec la "marotte de la folie" (Littré). Or, une *marotte* a plusieurs sens ...

Dans Littré, on trouve :

premier sens :

Espèce de sceptre qui est surmonté d'une tête coiffée d'un capuchon bigarré de différentes couleurs, et garnie de grelots ; c'est l'attribut de la Folie, et c'était celui des fous des rois ;

deuxième sens, figuré et familièrement :

Objet de quelque folie.

Le Robert Méthodique ne retient que le deuxième sens :

Idée fixe, manie ;

alors que le Grand Robert ajoute un autre sens :

Tête de femme, en bois, carton, cire ..., dont se servent les modistes, les coiffeurs ...

Selon ce dernier sens, la tête de mannequin que Magritte représente dans le tableau est précisément une marotte ! Mais, comme une marotte est aussi, dans son premier sens, une tête coiffée de grelots, Magritte "déplace" les grelots d'un sens de la marotte à l'autre !

Ainsi, au changement de matière (métal / bois) et d'état (mobile / fixe), qui affecte la fonction pratique des grelots, s'ajoute un changement de position (à l'intérieur de la tête et non pas sur un capuchon), qui perturbe leur fonction symbolique.

1.3. Troisième étape : l'évocation et la libération de la pensée

Le processus mental, dans lequel le spectateur se trouve engagé par chacun des trois événements présentés dans ce tableau, aboutit au vertige de la pensée pure, qui "se pense elle-même", qui n'a d'autre objet que le **Mystère**, antérieur à toute distinction, à toute identité, à toute signification. En effet :

- 1°) La distinction tend à disparaître entre ce qui voile et ce qui est voilé ou dévoilé, puisque ce qui est dévoilé est un autre voile.
- 2°) L'identité tend à se perdre sous l'effet du dédoublement : incertitude de la distinction entre le visage et le masque.
- 3°) L'incertitude augmente encore lorsqu'on observe la surface ondulée couverte de grelots. Car la distinction des matières disparaît dans une uniformisation étrange et indécidable. Et les grelots sont dépouillés de leur signification acquise, tant pratique que symbolique, au profit de leur seule présence, sans fonction : ils sont rendus à leur mystère premier.

Il n'y a pas de sens caché dans un tableau de Magritte, pas d'interprétation qui donnerait la clef du mystère. Il suffit de voir les

événements que montre l'image, car ces événements sont en mesure d'entraîner la pensée dans un **processus libérateur** qui n'a pas de fin. Ils mettent le spectateur sur la voie de la pensée qui "n'a d'autre contenu que la pensée" (MAGRITTE, 1979, p. 364), la pensée qui ressemble "en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère" (MAGRITTE, 1979, p. 529). C'est à une sorte de **priméité de la pensée** que les tableaux de Magritte nous conduisent, une **pensée iconique**, "une pensée qui voit", libérée de toutes les idées parasites.

2. Le titre

Loin de donner la clef du tableau, le titre relance le processus interprétatif, il empêche la fixation de la croyance, il maintient le doute, le mystère.

Le mystère auquel conduit l'image s'approfondit lorsqu'on lit le titre : "Le Double Secret". L'interprétation de l'image rebondit à la lumière du titre. Celui-ci se comprend, en effet, simultanément de plusieurs façons, selon que chacun des deux termes "double" et "secret" est considéré comme substantif ou adjectif. Est-ce le secret qui est double ? Ou le double qui est secret ? Les deux à la fois !

Le secret est double, le secret se dédouble : le secret découvert sous la peau du visage est lui-même une sorte de peau, métallique ou végétale, qui cache probablement, à son tour, un autre secret. Cette interprétation correspond au procédé de **dévoilement** dans l'image.

Mais en même temps, le double est secret : le personnage porte en lui son double, qui est caché sous sa peau. Ou bien, sa peau n'est qu'un masque, qu'on pourrait lui remettre (réversibilité du processus). Ou encore, le personnage se dédouble secrètement. C'est ce que l'image montre, littéralement, concrètement, par le procédé du **dédoublement** : le double apparaît à côté du personnage. 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.

En outre, 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 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 : le changement de matière et de fonction.

Bibliographie

BRETON, A., 1965, *Le surréalisme en peinture*, 2e édition, Paris, Gallimard.

EVERAERT-DESMEDT, N., 1990 a, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Mardaga.

EVERAERT-DESMEDT, N., 1990 b, *Lecture d'une sculpture : Arp, Pépin géant*, in *La lecture des textes, l'outil informatique*, Actes du 10e Colloque d'Albi, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp 133-140.

EVERAERT-DESMEDT, N., 1994, *La pensée de la ressemblance : l'oeuvre de Magritte à la lumière de Peirce*, in MIEVILLE, D. (Ed), *Ch. S. Peirce, Apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique*, Travaux du Centre de recherches sémiologiques, n° 62, Université de Neuchâtel, pp 85-151.

GOODMAN, N., 1976, *Languages of Art. An Approach to a Theory of symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc.

MAGRITTE, R., 1979, *Ecrits complets*, Edition établie et annotée par A. Blavier, Paris, Flammarion.

MAGRITTE, R., 1990, *Lettres à André Bosmans, 1958-1967*, Paris, Seghers.

NOUGÉ, P., 1980, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme.

NOUGÉ, P., 1983, *Fragments*, Bruxelles, Labor.

PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, *Collected Papers*, Vol. 1-6, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

PEIRCE, Ch.S., 1958, *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

PEIRCE, Ch.S., 1978, *Ecrits sur le signe (rassemblés, traduits et commentés par G. DELEDALLE)*, Paris, Le Seuil.

PEIRCE, Ch.S., 1984, Textes anti-cartésiens (présentation et traduction de J. CHENU), Paris, Aubier.

ROQUE, G., 1983, Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité, Paris, Flammarion.

SYLVESTER, D., 1992, Magritte, Fonds Mercator.

TORCZYNER, H., 1978, Magritte. Le véritable art de peindre, Paris, Draeger.