

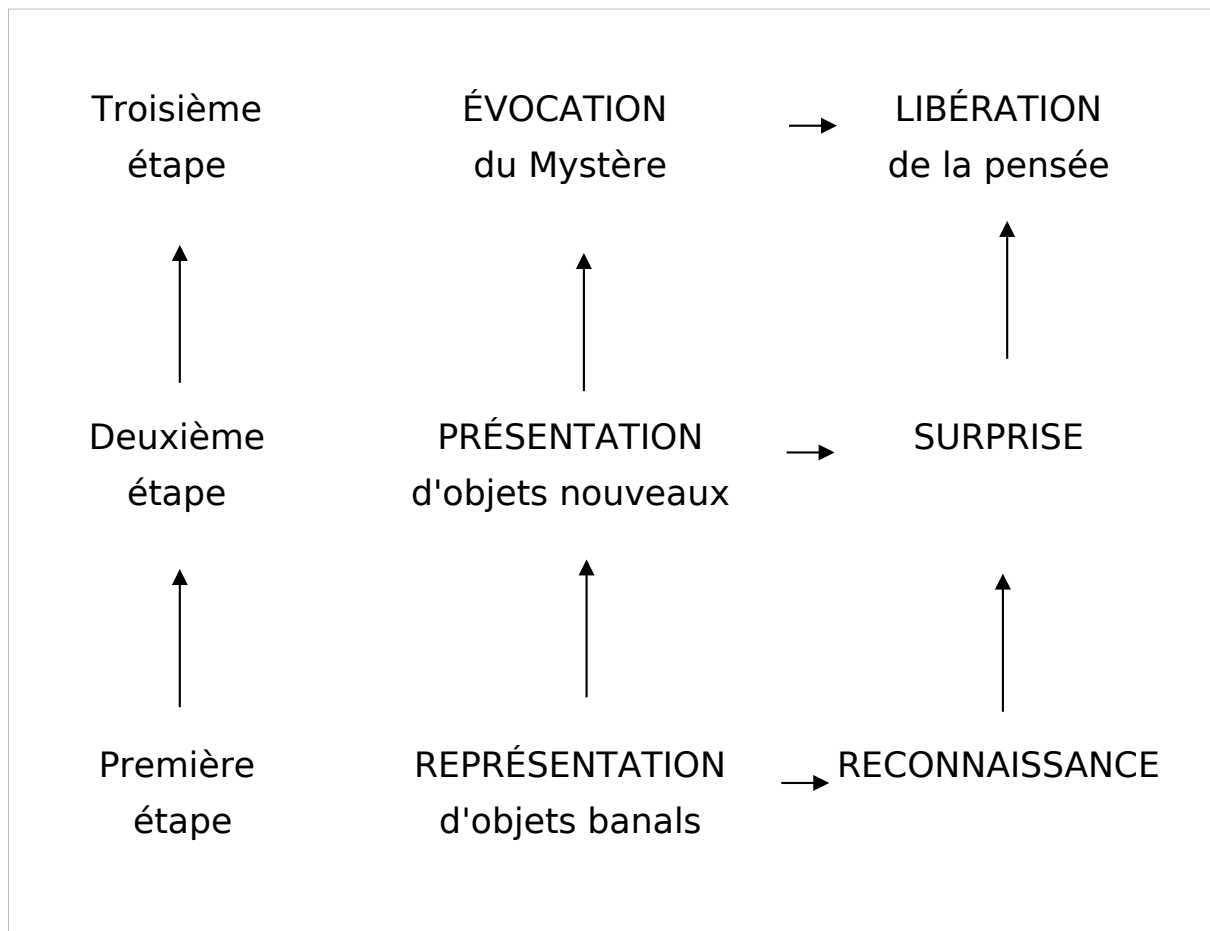
Les interrelations entre les images et les titres dans l'oeuvre de Magritte

Nicole EVERAERT-DESMEDT
Facultés universitaires 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

TIERCÉITÉ	SECONDÉITÉ	PRIMÉITÉ
convention	expérience	possible
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)
distinction (objets isolés)	confrontation (choc visuel)	indistinction (qualité totale)
similitude (dessin / objet)	contexte du tableau :	ressemblance (pensée)
hypoicône	événements	icône pure

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 possibles 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.¹

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 » !).

¹ 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 !

La culture des idées

1. L'image de Magritte

1. La reconnaissance d'un monde familier

On peut facilement décrire ce que représente cette image. Elle représente au premier plan un vase contenant un bouquet de tulipes. Ce vase est posé sur une table en bois, placée devant un muret en briques blanches. Ce muret rencontre à angle droit, à l'extrémité gauche de l'image, un pan de mur fait du même matériau. L'avant-plan apparaît comme la limite d'un espace intérieur, par exemple une terrasse, ouvrant sur l'extérieur. La limite intérieure du mur et du muret est visible.

Le fond du tableau, lointain et flou, s'articule en trois zones, en remontant : une zone vert pâle représentant un feuillage, une zone de ciel gris nuageux, et enfin une zone de ciel bleu ; ces trois zones font écho aux trois parties qui constituent la figure du premier plan : le vase, les feuilles du bouquet et enfin les fleurs.

Jusqu'ici, rien que de très banal : un bouquet de fleurs placé sur une tablette, selon l'usage domestique ! Ce bouquet de fleurs semble remplir parfaitement sa fonction traditionnelle de décoration. Il est composé de dix fleurs, comme le sont généralement les bouquets de tulipes que l'on achète sur le marché.

Cependant, dans le bouquet, il n'y a qu'une seule tulipe, qui est rouge. Les neuf autres, jaunes panachées de brun, toutes exactement semblables en forme, couleur et grandeur, présentent en fait les traits pertinents d'une pipe : ce sont des pipes, immédiatement reconnaissables comme pipes, mais positionnées comme des tulipes.

2. La surprise d'un monde possible : l'objet hybride

Surprise, donc, pour le spectateur, qui se trouve devant un objet nouveau, jamais vu, un objet hybride : un bouquet de tulipes qui se sont épanouies en prenant l'allure de pipes.

1) Le problème de la tulipe

Magritte pose ici le « problème de la tulipe ». Magritte, avon-nous dit (ch. 2), se posait 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. 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. Il questionne, par exemple, les rapports de partie à tout (l'arbre et la feuille, la tête de la femme et son corps), d'intérieur et extérieur (les pieds dans les chaussures), d'avant et après (l'oeuf et l'oiseau), etc.

2) Une hybridation au sens fort

Ici, l'association entre l'objet-problème et la solution consiste en un cas d'hybridation, suivant le scénario de la recherche botanique. Il s'agit d'une hybridation au sens biologique, c'est-à-dire au sens fort et premier du terme ².

Cf le *Robert Méthodique* :

hybridation : n. f. Croisement entre plantes, animaux de variétés ou d'espèces différentes.

hybride : adj. et n. m. 1° Se dit d'une plante, d'un animal provenant du croisement de variétés, d'espèces différentes.

Dans cette image, Magritte présente une nouvelle variété de tulipes. Il nous montre un cas d'hybridation que les plus grands spécialistes de la botanique ne sont « pas encore » parvenus à réaliser !

Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé, à propos des tulipes précisément ! En effet, dès la fin du XVI^e siècle et pendant tout le XVII^e siècle a régné en Europe une véritable « tulipomanie ». La Bruyère décrit, en 1691, l'amateur de tulipes, en tête de tous les types de collectionneurs :

² R. JONGEN (1995, pp. 207-228) consacre une vingtaine de pages aux « hybrides » dans l'oeuvre de Magritte. Il envisage tout d'abord des cas que nous considérons comme relevant d'une « hybridation au sens fort », par exemple l'oiseau-plante ; mais il désigne ensuite également comme « hybrides » des associations qui, pour nous, suivent d'autres logiques.

Le fleuriste a un jardin dans un faubourg ; il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher. Vous le voyez planté, et qui a pris racine au milieu de ses tulipes et devant la Solitaire : il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le coeur épanoui de joie ; il la quitte pour l'Orientale, de là il va à la Veuve, il passe au Drap d'or, de celle-ci à l'Agathe, d'où il revient à la Solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner : aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportée ; elle a un beau vase ou un beau calice : il la contemple, il l'admire. Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe, qu'il ne livreroit pas pour mille écus, et qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées et que les oeillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, revient chez soi fatigué, affamé, mais fort content de sa journée : il a vu des tulipes ³.

Un catalogue français datant de 1653 décrit 525 variétés de tulipes, et un manuscrit turc écrit vers 1730 en signale 1.323 variétés ⁴. Les tulipes les plus banales sont les rouges et les jaunes unies ; les plus extraordinaires sont les panachées. Un petit « Traité des tulipes et de la manière de les faire panacher » est ajouté à la réédition en petit format (1689) du *Traité de jardinage* de Boyceau de la Baraudière (1^{ère} éd., 1638). On y apprend qu'une tulipe qui a panaché et qui réussit se stabilise au bout de deux ans. Elle peut cependant encore s'améliorer, et la principale amélioration porte sur la netteté du panachage.

³ J. de LA BRUYERE, 1950, ch. XIII : « De la mode ».

⁴ Nos informations sur les tulipes sont extraites de A. SCHNAPPER, 1988, pp. 48-51. Nous remercions notre collègue, S. Le Bailly de Tillegem, historien de l'art, qui nous a communiqué ces informations.

Or, que nous présente Magritte dans son bouquet ? Une tulipe rouge unie, et neuf tulipes au panachage très net : jaunes bordées d'un double anneau brun, à la base et à la pointe de la fleur. Magritte réunit donc dans ce bouquet les **extrêmes de l'histoire de la tulipe** : la variété la plus **banale** qui soit, et la plus **perfectionnée** ... qu'on puisse imaginer ! Ainsi, Magritte pousse à bout un scénario logique : celui de l'histoire de la tulipe, de l'évolution botanique.

3) Pas une hybridation au sens large

On appréciera encore mieux la justesse de l'image de Magritte en la confrontant à un dessin de Marcel Mariën (daté du 5/5/76) qui représente la combinaison d'une pipe et d'une épingle à cheveux, accompagnée de l'inscription : « Si vous ne trouvez pas cela ridicule, c'est que vous n'y comprenez rien ».

La combinaison dessinée par M. Mariën n'est pas une hybridation au sens premier, fort, du terme, puisqu'il ne s'agit pas de croisement entre plantes ni animaux, mais seulement d'une combinaison entre deux objets quelconques, soit d'une hybridation au sens large, troisième sens donné par le *Robert Méthodique*⁵ :

hybride : adj. et n.m. 3° Composé de deux ou plusieurs éléments de nature, genre, style ... différents. Exemples : oeuvre d'un genre hybride. C'est une solution hybride.

⁵ Le deuxième sens de « Hybride », qui ne nous retiendra pas ici, est linguistique : des hybrides sont des mots formés d'éléments empruntés à deux langues différentes. Ex.: hypertension, formé à partir du grec et du latin.

Or, ce sens d'*hybridation* comporte une connotation péjorative, comme le montre le *Robert Électronique* qui précise comme troisième sens :

Composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis. Exemple : « L'homme d'affaires, hybride du danseur et du calculateur » (cit. de Valéry).

A l'adverbe « anormalement » du troisième sens s'oppose, dans le *Robert Électronique*, l'adjectif « fécond » qui apparaît dans la définition du premier sens :

Croisement fécond entre sujets différant au moins par la variété.

Associer des éléments de nature aussi différente qu'une pipe et une épingle à cheveux n'est pas « fécond », mais « anormal » : c'est ridicule, nous dit avec raison Marcel Mariën (qui avait très bien compris la logique de Magritte) !

4) Une trouvaille

Au contraire, obtenir par croisement une nouvelle variété de tulipes, donc réaliser une hybridation dans le sens premier du terme, est “fécond” : c'est un exploit pour un botaniste !

Et pousser à bout, comme l'a fait Magritte, ce processus d'hybridation, c'est une « trouvaille », dans le sens d'André Breton, c'est-à-dire :

(...) Une solution toujours excédente, une solution certes rigoureusement adaptée et pourtant toujours supérieure au besoin (BRETON, 1937, p. 16).

La solution apportée par Magritte au « problème de la tulipe » est « rigoureusement adaptée »: elle s'inscrit, de façon cohérente, dans un scénario logique, celui de la recherche botanique ; mais la solution est « excédente », « supérieure au besoin », car le scénario est poussé jusqu'à l'extrémité d'un possible impossiblement actualisable (jamais, en réalité, malgré ses 1.323 variétés, la tulipe ne s'est dénaturalisée au point de se métamorphoser en pipe !).

3. L'évocation du mystère et la libération de la pensée

Magritte effectue dans son image plusieurs **condensations**, une triple condensation **spatio-temporelle** et une condensation **actorielle** :

- a) Les deux extrémités temporelles du scénario de la recherche botanique sont condensées dans le même espace du bouquet, où se trouvent présents à la fois l'**objet-témoin** (la tulipe banale) et la **trouvaille** (la tulipe jamais vue, la tulipe possible, la tulipe-pipe).
- b) La justesse de l'image est encore renforcée par son inscription dans un autre scénario logique et chronologique : celui de l'épanouissement des fleurs dans un vase, et les deux extrémités temporelles du processus sont également confrontées dans le

bouquet : la tulipe-tulipe est à peine ouverte, tandis que les tulipes-pipes ont l'attitude caractéristique des tulipes épanouies. Par cette confrontation, Magritte nous donne à penser que la « vraie » tulipe en s'épanouissant prendra l'attitude des tulipes-pipes, se transformera donc à son tour en une espèce de tulipe-pipe.

Ainsi, c'est un double processus temporel qui se trouve simultanément condensé dans le bouquet : celui de la recherche botanique et celui de l'épanouissement des fleurs dans un vase. Et dans ce double processus, la tulipe-tulipe (à la fois rouge et fermée) constitue le point de départ et les tulipes-pipes (à la fois panachées avec netteté et épanouies) représentent l'aboutissement.

- c) Ce n'est pas encore tout, en fait de condensation spatio-temporelle. Les tulipes-pipes adoptent, il est vrai, la courbure des tulipes qui s'épanouissent ; mais elles ne s'ouvrent pas, leurs pétales ne s'écartent pas, elles restent compactes comme en boutons. Elles sont donc à la fois à peine écloses et déjà épanouies : elles unifient en elles-mêmes les extrémités de la durée de vie des fleurs dans un vase.
- d) En plus de la triple condensation spatio-temporelle, l'image présente une condensation « actorielle » : chaque tulipe-pipe est unifiée en elle-même. Chacune des tulipes-pipes constitue un objet hybride, dans lequel on reconnaît clairement la pipe et la tulipe sans pouvoir pour autant les dissocier. La haute tige caractéristique de la tulipe devient progressivement le tuyau de la pipe, sans cesser d'être la tige de la tulipe ; il est impossible de « couper » le tuyau de la tige, car ils sont traités en continuité.

L'objet hybride est donc à la fois une tulipe et une pipe, et il n'est ni l'une ni l'autre. Il occupe une position indifférenciée, à la fois complexe et neutre ⁶.

Dans cette situation, aussi bien les pipes que les tulipes ont perdu leur fonction habituelle. Il est impossible, en effet, d'utiliser les pipes, puisqu'elles ne peuvent pas être dégagées des tulipes. Quant au bouquet de tulipes, au lieu de susciter la contemplation, il provoque l'étonnement. Il a donc perdu sa fonction conventionnelle, symbolique, de décoration ; il a acquis une fonction poétique de conciliation des contraires, conduisant à la pensée de la ressemblance. Ni le bouquet, ni le tableau qui le présente ne permettent la contemplation :

Le tableau parfait ne permet pas la contemplation, sentiment banal et sans intérêt (MAGRITTE, 1979, p. 274).

- Le tableau parfait produit un choc visuel, introduit l'incertitude dans le déjà-vu et libère ainsi la pensée.
- L'image de Magritte conduit la pensée à un point où serait abolie toute distinction actorielle et spatio-temporelle :

actorielle : les acteurs ou figures « pipes » et « tulipes » ont perdu leur identité d'objet ;

spatio-temporelle : condensation des étapes de la recherche botanique, ainsi que de la temporalité de l'épanouissement des fleurs dans un vase.

⁶ Nous rejoignons ici l'étude de M. BALLABRIGA, 1995, ch. 1 « La conciliation des contraires dans le surréalisme ».

En assistant à l'**abolition de toutes ces distinctions**, la pensée s'ouvre sur l'indistinction, la continuité, l'unité : le Mystère.

2. Les interprétants linguistiques

Nous allons prendre en considération à présent les mots qui accompagnent l'image de Magritte.

1. Le titre du tableau

La prise de connaissance du titre donné au tableau, loin de clore le processus interprétatif, le fait rebondir. Comme souvent chez Magritte, les mots qui composent le titre peuvent être pris dans des sens différents, voire contradictoires. Et ces différents sens trouvent un ancrage possible dans l'image. Ainsi, l'image est un lieu où s'abolissent les frontières non seulement entre les choses, mais aussi entre les mots.

Le titre qui nous occupe est *La Culture des Idées*.

Le *Robert Méthodique* distingue deux mots « culture », qui sont des homonymes :

- 1) Culture :
 - 1° action de cultiver la terre
 - 2° (au plur.) terres cultivées.
 - 3° action de cultiver (un végétal).

Ce troisième sens (« cultiver un végétal ») convient à l'image : on pourrait parler de la « culture des tulipes ».

2) Culture : 1° développement de certaines facultés de l'esprit par des exercices intellectuels appropriés.

Ce premier sens du deuxième mot convient pour désigner l'activité de Magritte, penseur par images : il développe ses facultés de l'esprit par un exercice intellectuel approprié, consistant à se poser des « problèmes d'objets ». On pourrait dire que Magritte pratique « la culture des idées », et que son tableau en est la preuve.

Troisième sens donné par le *Robert Méthodique* au deuxième mot :

3) (opposé à nature) information non héréditaire que recueillent, conservent et transmettent les sociétés humaines.

Les jardiniers du XVIIe siècle, ainsi que les écrivains comme La Bruyère et les historiens, ont recueilli, conservé, transmis des informations à propos du traitement à apporter aux tulipes pour les faire panacher. Dans ce sens, on peut dire que la vogue des tulipes, la « tulipomanie » est un fait de culture, un événement culturel au XVIIe siècle.

Voilà donc trois sens différents de « culture » qui peuvent être mis en rapport avec l'image de Magritte. On pourrait tenter de les combiner : en pratiquant « la culture des idées » à propos de l'objet tulipe, Magritte a poussé à bout la logique d'un « fait de culture » du XVIIe siècle, et il a abouti ainsi à présenter une nouvelle variété dans « la culture des tulipes » ! Magritte a donc procédé selon la

logique des jardiniers du XVII^e siècle qui, eux aussi, pour pratiquer « la culture des tulipes », devaient pratiquer « la culture des idées »; ils étaient en quête de nouvelles « idées de tulipes », de nouveaux procédés d'hybridation.

Il y a cependant une grande différence entre Magritte et les jardiniers du XVII^e siècle : en trouvant une nouvelle idée de tulipes, une énième variété de tulipes, Magritte n'apporte pas une distinction supplémentaire parmi les tulipes. Il procède au contraire, dans son image, à la suppression des distinctions entre toutes les variétés de tulipes (y compris celles qui sont aussi des pipes).

Trouver des idées (par exemple en se posant des problèmes d'objets) n'est pas une fin pour Magritte, mais un moyen qu'il emploie, précisément, **pour libérer la pensée de toutes les idées**. Car Magritte distingue les « idées » et la « pensée ». Ce qu'il cherche à provoquer par ses images, c'est une « pensée sans idées », une pensée libérée de toutes les distinctions établies, de « toutes les idées parasites », une « pensée qui voit », qui est « présente à elle-même », une « pensée qui n'a d'autre contenu que la pensée »:

Les erreurs sont dues, je crois, à l'incapacité pour beaucoup de personnes d'avoir une pensée qui voit ce que les yeux regardent. Leurs yeux regardent et leur pensée ne voit pas, elles substituent, à ce qui est regardé, des « idées » qui leur semblent intéressantes : ces personnes ne peuvent pas avoir une pensée sans idées, c'est-à-dire une pensée qui voit et, par là-même, ne connaissent pas le mystère qu'une telle pensée évoque ⁷.

⁷ R. MAGRITTE, extrait exposé à la galerie Isy Brachot, Bruxelles, février 1993.

Les idées ne sont jamais parfaites, elles peuvent être, tout au plus, « intéressantes », ce qui veut presque dire, pour Magritte, « sans intérêt »! Seule la **pensée** peut être **parfaite** ⁸, lorsqu'elle est inspirée, lorsqu'elle **ressemble**, c'est-à-dire qu'elle devient ce que le monde lui offre et restitue ce qui lui est offert au Mystère, lequel précède toute distinction (actorielle ou spatio-temporelle). Il s'agit de la priméité de la pensée, ou de la pensée iconique.

2. Les mots et les images

En plus du titre du tableau, d'autres mots sont appelés par l'image ... Magritte nous laisse le plaisir d'appeler ici les choses par leur nom, et de nous étonner du rapprochement qui nous apparaît soudain (à un moment quelconque de notre observation du tableau) entre les mots **tul-ipe** et **p-ipe**. Ces « affinités » linguistiques, lorsqu'on en prend conscience, font résonner l'image encore davantage ⁹.

Continuons à jouer quelques instants avec les mots : rappelons-nous que le premier sens de « pipe » est, au XIIe siècle, « chalumeau », et par extension « tuyau »; on retrouve d'ailleurs ce sens dans l'anglais « pipe-line ». Ce sens de « tuyau » augmente

⁸ *Pensée parfaite* est précisément le titre d'un tableau de 1943, qui présente une parfaite condensation spatio-temporelle : en un arbre se trouve condensé le cycle des saisons (feuilles vertes au sommet, puis progressivement jaunes et oranges en descendant vers la droite, puis branches sans feuilles et couvertes de neige en remontant vers la gauche).

⁹ Le rapprochement entre « tulipe » et « pipe » résonne à la manière du slogan étudié par R. JAKOBSON, (1963, p. 219) : « I like Ike ». Voir aussi un autre tableau de Magritte, intitulé *Le séducteur*, qui représente de l'eau ayant les formes d'un bateau sur la mer : « Le batEAU contient l'EAU, phonétiquement et même orthographiquement. Ce que Magritte, en effet, s'est contenté de peindre » (G. ROQUE, 1983, p. 117).

encore la pertinence du rapprochement visuel entre la pipe et la haute tige caractéristique de la tulipe.

Ajoutons que « pipe » est dérivé de « piper », signifiant « jouer du pipeau »; et que « tige » vient du latin « tibia », signifiant « flûte ». Que de rapprochements, donc : la pipe est à la tulipe, comme le chalumeau ou le tuyau à la tige, comme le pipeau à la flûte !

Un dernier mot : le deuxième sens de tulipe (attesté en 1752) est :

Objet dont la forme rappelle celle d'une tulipe - Spécialement : Tulipe de verre (verre à boire, globe électrique, lampe, etc.) - Tulipe de certaines cafetières en verre (Robert Électronique).

Or, Magritte a créé un nouvel objet, « dont la forme rappelle celle d'une tulipe », qu'on pourrait donc désormais appeler « tulipe »: il s'agit d'une pipe !

Et pour terminer, une locution : « Faire la tulipe » signifie « se retourner », en parlant d'un parapluie (*Robert Électronique*). L'image de Magritte prend cette expression au pied de la lettre : ses pipes se retournent et « font la tulipe »!

La culture des idées, comme toute image de Magritte, conduit à la libération de la pensée. Et, quand les mots font écho à l'image, le réseau interprétatif déclenché par l'oeuvre de Magritte ne cesse de s'intensifier, sans jamais se fixer ...