

Chiara Nifosi
University of Chicago

Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926–1938



Après un accueil enthousiaste au Museum of Modern Art de New York, l'exposition *Magritte : The Mystery of the Ordinary, 1926–1938* a été présentée à l'Art Institute de Chicago, où elle est restée à l'affiche du 24 juin au 13 octobre 2014.

Selon les propos des organisateurs, l'exposition interroge tout particulièrement la période de la vie et de la carrière artistique de René Magritte pendant laquelle l'artiste s'est imposé comme « le pionnier d'une approche de la peinture figurative radicalement nouvelle et non académique »¹.

¹ A. Umland (éd.), *Magritte : The Mystery of the Ordinary, 1926-1938*, New York, Museum of Modern Art, 2013 p. 7. Notre traduction.

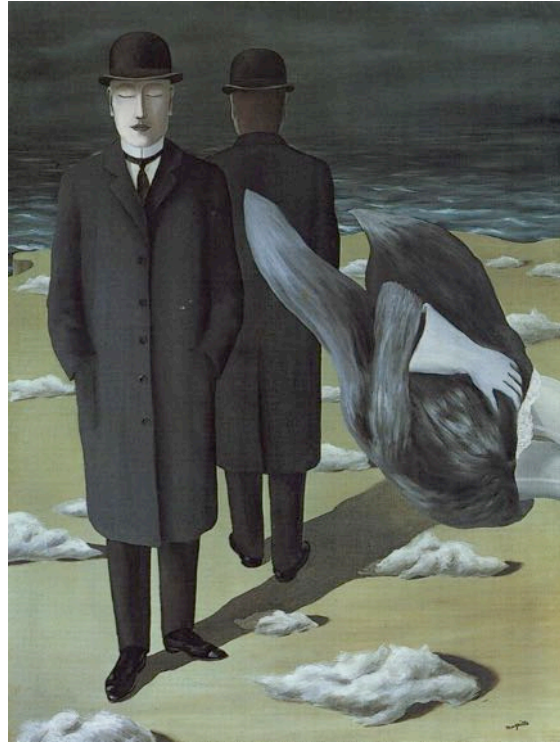
Le parcours de l'exposition suit les déplacements de Magritte entre Bruxelles, Paris et Londres, autant de villes où il a pu se confronter avec les artistes qui contribuaient à déterminer *l'air du temps* de l'époque, et notamment le groupe des Surréalistes français, menés par André Breton. Les transformations de l'œuvre de Magritte, à l'intérieur d'une distance toujours maintenue envers ses contemporains en vertu de son credo artistique totalement personnel, montrent la fécondité de l'art comme terrain de rencontres et d'échanges. C'est à partir de cette considération quelque peu banale que nous allons approfondir, à travers l'écoute attentive des différentes voix qui parlent dans les tableaux de l'artiste belge, le rapport à la parole poétique de Paul Éluard, écrivain lié au milieu surréaliste que Magritte lui-même définit comme un « ami » et un « grand peintre en vers »². Du côté d'Éluard, la collaboration entre les deux artistes produira deux poèmes : *René Magritte* et *À René Magritte*, datant respectivement de 1935 et de 1948 ; de son côté, le peintre réalisera des illustrations des ouvrages du poète (*Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* et *Moralité du sommeil*) et un portrait en 1936.

Le premier moment de la recherche de Magritte s'insère dans le contexte des courants surréalistes présents en Belgique, son pays natal. Ceux-ci se regroupent autour de la figure de Paul Nougé (1895-1962) et de la revue *Correspondance*, et revendiquent leur autonomie envers le groupe des Français. Avant son séjour parisien, Magritte développe une manière sombre, ouverte à une enquête sur les thèmes problématiques de la relation à autrui, au monde environnant et à soi-même. Ses tableaux de 1926 et 1927, tels que *La Rencontre*, témoignent de cette inquiétude : des yeux implantés au sommet de quilles sur une sorte de scène dévoilée par un rideau évoquent, sous la forme d'une synecdoque, une humanité mutilée dans ses possibilités. Objets isolés sur la scène toujours infidèle de la perception humaine, les quilles voyantes de Magritte posent une question qui touche à la fois à notre aptitude intérieure à connaître le monde et à la capacité de l'art de nous

² Lettre citée dans L.-M. Annick (éd.), *Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, Paris, Le Centre, 1982, p. 140.

révéler les règles de ces procédés de connaissance. Une autre toile, *Le Sens de la nuit*, suscite une inquiétude encore plus vive : dans une atmosphère à la fois morne et onirique, (la mer est proche, il fait nuit, le sable de la plage est parcouru de nuages légers...) un petit bonhomme bourgeois, récurrent dans les ouvrages de Magritte, apparaît dédoublé ; l'un des doubles tourne le dos à l'autre, lequel, face au spectateur, est flanqué d'une créature étrange et morcelée dans les fragments de laquelle on peut distinguer une chevelure, un bec d'oiseau et des membres épars : une main détachée et des jambes de femme. Ce rêve, sublimation du désir érotique incarné par le fétiche des jambes à demi découvertes, ouvre à une dimension freudienne de connaissance de soi qui, chez Magritte, s'accompagne toujours d'un sentiment de stupeur.

Pour Magritte, le procédé est le suivant : l'observateur doit être provoqué, choqué, à travers un déplacement / remplacement dépayasant de l'objet, visant à subvertir le cadre mental où il est situé habituellement ; le regard, qui recrée l'ordre, ouvre à un espace d'appréhension mentale dans lequel la signification de l'objet est renouvelée ; par conséquent, l'intérieur du sujet devient le seul siège possible des objets eux-mêmes (ce que Magritte illustre dans l'un de ses tableaux les plus célèbres, *La Condition humaine*, 1934, où l'on comprend très bien comment une chose vue coïncide avec sa propre représentation intérieure).



Le Sens de la nuit, 1927

Dans cette phase, donc, Magritte semble accueillir la distance incontournable entre les images, ou représentations, et les choses avec un certain pessimisme, que Jean-Charles Gateau décrit très bien dans le passage qui suit :

De cette fatalité propre à tout système sémiotique, Magritte, peintre à l'existence réglée, plutôt mélancolique en dehors des heures inspirées où il se livrait au démon des perturbations, tirait des conclusions défaitistes, une inquiétude (...), un désespoir devant l'opacité de l'inconnaissable, (qu'il préfère appeler l'extramental), une sorte de nostalgie d'un univers nouménal

inaccessible, masqué qu'il est par la multiplicité des phénomènes qui occupent l'espace et le temps.³

Tout ce qui est connaissable est à l'intérieur de nous, mais le sens, malheureusement, nous dépasse en opposant son opacité à nos pauvres instruments. Dans cette perspective, le jeu d'interrogation par rapport au langage de l'art et à ses limites devient pour Magritte une ressource fondamentale, qui marque un tournant dans l'art des avant-gardes par son questionnement ambitieux : tous les systèmes sémiotiques comportant des lacunes par rapport à la chose, on peut les superposer dans une réflexion unique. C'est ainsi que Magritte, lors de son séjour parisien (1927-1930), inclut les mots dans une série de tableaux très connus, visant à démontrer la nature trompeuse des signes linguistiques aussi bien que des images. Ainsi, le peintre redéfinit son art en tant qu'« instrument analytique, critique, mettant à l'épreuve la perception et activant l'intellect de l'observateur »⁴.

C'est justement à ce propos que les voies de l'artiste belge et de Paul Éluard se croisent et vont se lier étroitement : le poète du cercle surréaliste montre tout son intérêt envers le problème de la coïncidence entre les mots et les choses, en insérant le langage dans cet espace de relations que Jean-Pierre Richard considère comme la condition nécessaire du déploiement de la poésie éluardienne. Plus précisément, « sans l'intuition initiale d'un *avec*, l'univers pour Éluard se tait, s'éteint, se décompose »⁵. Le critique considère la poésie d'Éluard comme une poésie projetée vers l'autre, que ce soit la femme, l'ami, le compagnon politique ; il y a un 'activisme de la relation' qui dessine les courbes du terrain de partage fraternel d'où fleurit la parole poétique. Comme dans le célèbre poème de *Capitale de la douleur*, cette courbe est très souvent la « courbe de tes yeux »⁶ – tracée par le regard, véritable cliché (ou pour mieux dire,

³ J.-C. Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Droz, 1982, p. 236.

⁴ A. Umland (éd.), *Op. cit.*, p. 76.

⁵ J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 105.

⁶ P. Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 196.

stylème) de l'écriture d'Éluard. Par conséquent, le regard a bien une valeur ontologique, puisqu'il rend possible l'expérience humaine de la relation, seule condition d'existence de l'univers : nous voyons donc qu'Éluard pousse encore plus loin les considérations de Magritte, pour qui « l'art de peindre a pour but de rendre parfait le fonctionnement du regard, grâce à une perception visuelle pure du monde extérieure par le seul sens de la vue », qui engage ensuite tous les autres sens. Le regard a donc pour fonction, régulatrice et plutôt instrumentale, d'assurer la possibilité d'ouvrir à la plénitude d'un « état panique »⁷.

Les deux artistes développent des conceptions semblables de l'écart qui sépare la chose de sa représentation ou du mot qui devrait la désigner : si d'une part, à travers ses tableaux, Magritte dévoile les clichés de nos associations mentales dans un circuit forme-mot-contexte, d'autre part Éluard joue explicitement avec les possibilités garanties par l'inexactitude du langage. Dans une toile comme *L'Apparition*, le peintre met en branle la capacité de l'observateur de reconstruire une scène apparemment cryptique à travers des procédés logiques, où le langage coopère avec le contexte. Autrement dit, l'observateur associe le mot à sa position dans l'espace par rapport au personnage situé au centre, en fournissant une explication logique à la disposition imposée par le peintre. Ainsi, le nuage se trouve en haut et l'horizon est là où une ligne marque la division spatiale du tableau.

⁷ R. Magritte, « Le Vérable art de peindre », dans *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 273.

⁸ *Ibid.*, p. 274.



L'Apparition, 1928

À partir de l'intuition perceptive de l'observateur, les expérimentations de Magritte ont donc pour but de mettre en évidence la capacité analytique de la peinture, en interprétant l'ambiguïté du code comme une ressource. Éluard est encore plus net lorsqu'il écrit, dans un célèbre poème, que « La terre est bleue comme une orange / Jamais une erreur les mots ne mentent pas » : la tromperie des signes justifie précisément la confiance totale du poète envers le langage, qui participe à la possibilité d'une construction métaphorique de plus en plus hardie : « Tu as toutes les joies solaires / Tout le soleil sur la terre / Sur les chemins de ta beauté », écrit le poète, pour qui ces 'joies solaires' constituent non seulement la 'beauté' de la femme, mais aussi la 'beauté' de l'expérience poétique.

Éluard semble comprendre totalement la démarche créatrice de Magritte dans le poème qu'il lui adresse en 1935 :

• P. Éluard, OC I, p. 232.

Marches de l'œil
À travers les barreaux des formes

Un escalier perpétuel
Le repos qui n'existe pas
Une des marches est cachée par un nuage
Une autre par un grand couteau
Une autre par un arbre qui se déroule
Comme un tapis
Sans gestes

Toutes les marches sont cachées

Le mouvement vertical de cette démarche – une tentative d'ascension vers une dimension qui reste pourtant inconnaissable – est suggéré par l'image de l'« escalier perpétuel », jonché d'objets qui, en tant qu'éléments de l'univers *visible* et donc opaque, en recouvrent les marches. Dans la seconde partie, comme le relève justement Gateau, le passage de l'article indéfini à l'article défini dans la désignation des objets marque la maîtrise acquise de cette réalité encombrante mais nécessaire, à travers les 'semailles' de l'art :

On a semé les feuilles vertes
Champs immenses forêts déduites
Au coucher des rampes de plomb
Au niveau des clairières
Dans le lait léger du matin

Le sable abreuve de rayons
Les silhouettes des miroirs
Leurs épaules pâles et froides
Leurs sourires décoratifs

L'arbre est teinté de fruits invulnérables.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 502-503.

Dans cette seconde partie, les indications sur la lumière et les couleurs l'emportent sur la pure forme (rappelons que les formes se réduisaient à des « barreaux » dans la strophe précédente) ; l'objet perd son caractère opaque, la palette s'enrichit du vert des feuilles, du gris du plomb, de la couleur de lait qui imprègne l'atmosphère matinale, et, enfin, la lumière éclate, en *teignant* les fruits du produit de la poésie : l'arbre, dont les fruits ne peuvent être qu'« invulnérables » : cet adjectif délimite et met en relief l'existence de ce que Magritte lui-même définissait génériquement comme le « fait poétique », mystérieuse réalité superposée à la réalité opaque, ordinaire, et qui la dépasse sans pourtant l'abandonner. Magritte théorise ce concept dans un autre écrit :

Mais *tenant pour réel* le fait poétique, si l'on essaie de découvrir *le sens*, voici une orientation nouvelle qui nous éloigne aussitôt de cette région stérile que l'esprit s'épuise à féconder. L'objet de la poésie deviendrait une connaissance des secrets de l'univers qui nous permettrait d'agir sur les éléments. Des opérations magiques deviendraient possibles. Elles satisferaient réellement ce désir profondément humain du merveilleux, que l'on a trompé avec des miracles et à qui l'on doit tout récemment encore le succès de sordides apparitions. (...)

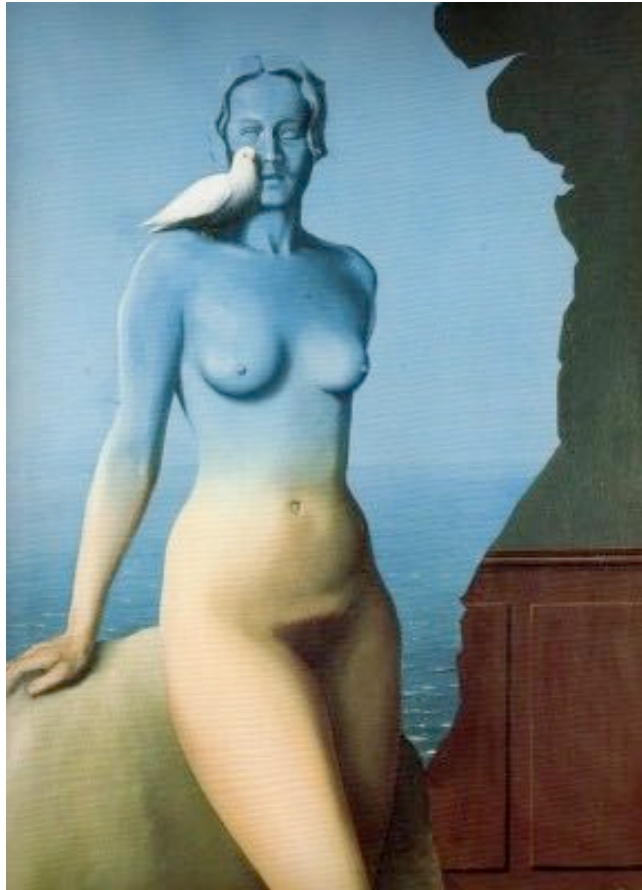
La réalité de l'élément qui nous livre son secret est bien le lieu d'où il ne faut s'écarter à tout prix, c'est un point de repère.¹¹

Magritte explique que le sentiment d'émerveillement déclenché par la révélation artistique d'un objet ne consiste pas à privilégier la vision au détriment du visible : les deux réalités demeurent et collaborent à ce que Mallarmé aurait défini une « *presque* disparition vibratoire ». Le fait poétique en tant que métaphore – dans le sens plus vaste de transformation effective – ne se passe jamais de son métaphorisé, c'est-à-dire de la réalité qui préside à son point de départ.

Le poème d'Éluard, où l'on remarque la présence de la lumière, nous permet d'introduire la troisième manière de

¹¹ R. Magritte, « Le Fil d'Ariane », dans *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 82.

Magritte. La toile la plus représentative en est sans doute *La Magie noire* de 1934 : le corps d'une femme-statue est transpercé par la lumière à tel point qu'elle devient transparente et absorbe le bleu du ciel qui est derrière elle. Le peintre met en pratique la leçon qui l'a porté à reconsidérer ses idées sur la lumière : l'existence de celle-ci se manifeste seulement à partir de son effet sur les objets, qui la rendent *visible*. Dans *La Magie noire*, la lumière devient l'agent d'une transformation, celle de la femme en ciel – « fait poétique » ponctué par la présence d'une colombe sur l'épaule *presque* invisible de la femme métamorphosée.



La Magie noire, 1934

Comme pour Magritte, le corps de la femme est pour Éluard l'objet de nombreuses métamorphoses : la plume de l'écrivain, comme le pinceau du peintre, est un instrument aux pouvoirs presque magiques. C'est cette représentation que Magritte donne de son ami lorsqu'il décide de réaliser un portrait pour lui.



Portrait de Paul Éluard, 1936

Le poète écrivant le mot 'écrire' sur le corps de Nusch, sa femme, rend à la perfection les enjeux de la quête poétique éluardienne : la recherche d'une « intimité impossible »¹² avec l'être aimé – ici le contact direct de l'instrument concret de son art avec la chair de sa poésie – s'accomplit dans le cadre d'un autre système sémiotique qui complète, nourrit et éternise l'acte de création. Dans le second poème, paru en 1948 dans le recueil *Voir*, qu'Éluard compose pour son ami, il semble souligner ce passage d'une poétique du regard sombre à une nouvelle réflexion sur la lumière

¹² D. Bergez, *Éluard, ou le rayonnement de l'être*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 14.

et ses effets sur notre perception des objets. Les vers reprendraient une toile de Magritte de 1937, intitulée *Les Marches de l'été* :

Les yeux et les seins nus
Un sourire sur le lit
S'était étendu

La lumière les bras levés
A sa toilette
La lumière faisait le point
De sa beauté

Sous le lit une valse
Sur le pont d'un navire
Danse de cale basse

Le ciel remue se convertit répare
Lumière épouse une chair éternelle
Et le soleil a la chair ferme et rose
Sourire est peu il lui faut rire un brin

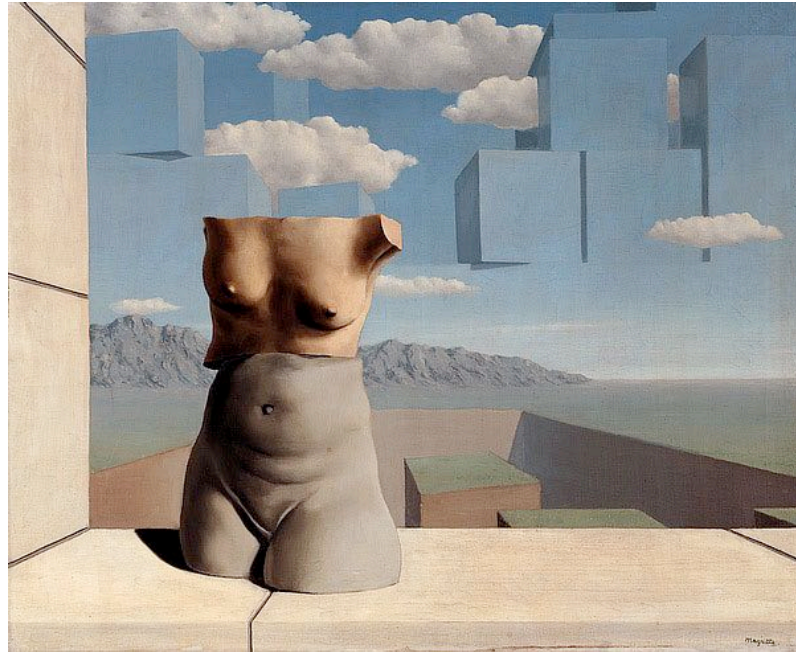
Rien n'est réel que ce rire en parade
Cœur sans respect à l'aise dans ses draps
Rire a la main plus lourde qu'un fruit mûr

Et les malheurs terrestres sont jugés.¹³

L'aspect le plus frappant de ce poème, que l'on retrouve aussi dans le tableau, est constitué par l'apparition soudaine du motif lumineux, introduit après l'autre motif dominant de la figure féminine. À la description de la femme, identifiée à partir de ses nombreuses synecdoques (les yeux, les seins, le sourire, les bras), succède celle de l'action de la lumière, qui fait « le point de sa beauté ». Éluard se concentre aussi sur l'organisation spatiale de son tableau en vers : « sur le lit » la femme, « sous le lit » une valse, métaphore pour le mouvement du navire. Le ciel est en transformation – ici Éluard insère l'élément de la conversion, du

¹³ P. Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 179-180.

changement – complété par le mariage de la lumière avec la chair.
Laquelle ? Le tableau qui suit pourrait nous aider¹⁴ :



Les Marches de l'été, 1938

On voit que la métamorphose touche à la chair de la femme elle-même, dont la moitié du buste est encore prise dans la pierre. Le reste de la composition est en mouvement, impression qu'elle partage avec le poème d'Éluard. Magritte ne représente pas directement le soleil, mais on perçoit sa lumière qui arrive du dehors du tableau, du même lieu que le regard de l'observateur, si l'on en juge par l'ombre du buste. Éluard introduit aussi le sourire ; celui-ci n'a de sens que si l'on complète le corps de la femme et qu'on le considère comme l'effet d'une entreprise créatrice, celle du soleil-artiste. Vers la fin du poème, nous retrouvons le fruit, désormais mûr, présent aussi dans l'autre composition. Le fruit, encore une fois, résulte de cette création en vers qui est, comme le poème de 1935, une « critique de la peinture par la critique de la

¹⁴ Le tableau ne figure pas parmi ceux de l'exposition.

poésie »¹⁵ ; il se place au-dessus des « malheurs terrestres », dans une perspective finalement optimiste.

La création projetée en dehors de soi et entendue comme une forme de clairvoyance se retrouve dans deux tableaux où Magritte met l'individu au cœur de sa recherche esthétique. Le premier est *La Reproduction interdite* (1937), où le spectateur contemple un sujet qui lui tourne le dos et se reflète dans un miroir ; pourtant ce dernier ne fait que renvoyer l'image que nous voyons en tant qu'observateurs extérieurs : bien que cette image soit placée hors de lui, le sujet ne peut pas voir son propre visage. Le thème de la peinture comme recherche d'une identité est peut-être suggéré aussi par la présence évocatrice du livre des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, par E. A. Poe.



La Reproduction interdite, 1937

¹⁵ Lettre à Paul Nougé, citée dans J.-C. Gateau, *Op. cit.*, p. 234-235.

Lorsque l'artiste accepte de faire mûrir les fruits d'une création problématique, complexe, sans doute conceptuelle, comme celle de Magritte après le séjour parisien, sa recherche est couronnée de succès. Le peintre semble vouloir examiner les propriétés du don artistique : tout en reconnaissant son incapacité de toucher à une forme de connaissance inaccessible – le domaine à la fois angoissant et charmant des vérités qu'il est interdit de reproduire – il peut dépasser son désespoir par un effort de volonté, parce que, comme l'écrit Éluard, « si l'on voulait, il n'y aurait que des merveilles » et que « la poésie est dans la vie »¹⁶. Nous ajoutons qu'elle est *déjà et avant tout* dans la vie, en éclosion constante. C'est ce que Magritte exprime à travers un autoportrait qu'il intitule significativement *La Clairvoyance* (1936).



La Clairvoyance, 1936

¹⁶ P. Éluard, *OC II*, p. 530-531.

Pour conclure, les liens entre ces deux protagonistes de l'art du XX^e siècle révèlent la fécondité d'un échange qui porte sur les grandes questions du rapport du sujet au monde, au langage, à l'autre, dans un contexte où se fait jour, de plus en plus, la nécessité de se débarrasser de l'idolâtrie des conventions, qui, paradoxalement, sont à l'affût aussi dans les cercles avant-gardistes. Ce n'est pas par hasard que tous les deux ont décidé, à un certain moment, de rompre avec le cercle surréaliste et son « pape », André Breton. L'art de Magritte et d'Éluard est un art qui n'agit pas à travers la peinture ou à travers la poésie, c'est un art qui agit *pour* la peinture et *pour* la poésie, et défend, par la conscience d'un travail toujours lucide, le nouvel espace qu'il crée entre les êtres humains, où, idéalement, il n'y a plus de vides, mais seulement des doutes que l'on s'efforce de démêler ensemble. Ce profond sentiment de fraternité a été inscrit par Éluard dans une composition pour un autre ami célèbre, Pablo Picasso : « Il y aura, demain, sur la place bien entretenue de notre cœur, une foule unie, intelligente, heureuse – victorieuse »¹⁷.

Chiara Nifosi
University of Chicago

Suggestions de lecture :

ANNICK, L.-M. (éd.), *Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, Paris, Le Centre, 1982.
BERGEZ, D., *Éluard, ou le rayonnement de l'être*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
GATEAU, J.-C., *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Droz, 1982.
RICHARD, J.-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

POUR CITER CET ARTICLE

Chiara Nifosi, « Magritte : 'The Mystery of the Ordinary', 1926-1938 », *Nouvelle Fribourg*, n. 1, juin 2015. URL : <http://www.nouvellefribourg.com/musee-dart-et-dhistoire/magritte-the-mystery-of-the-ordinary-1926-1938/>

¹⁷ P. Éluard, *OC II*, p. 170.