

ETC



L'intrusion dissociative du rêve dans le quotidien

René Magritte, *Magritte*, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 20 juin au 27 octobre 1996

Réjean-Bernard Cormier

Number 36, December 1996, January–February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35546ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

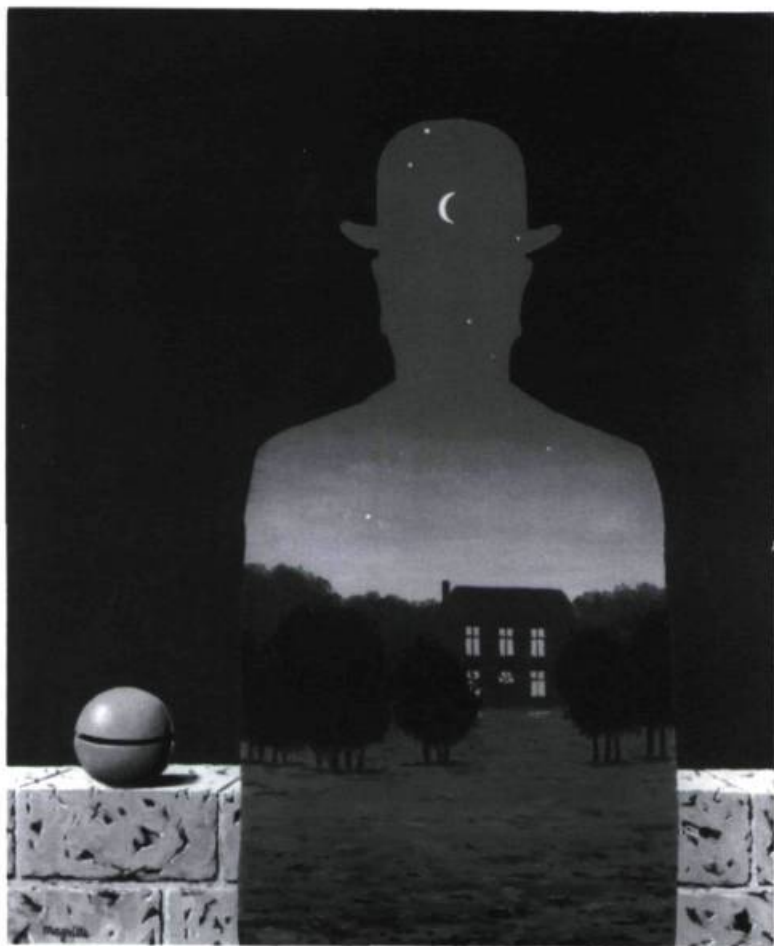
Cite this review

Cormier, R.-B. (1996). Review of [L'intrusion dissociative du rêve dans le quotidien / René Magritte, *Magritte*, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 20 juin au 27 octobre 1996]. *ETC*, (36), 35–39.

MONTRÉAL

L'INTRUSION DISSOCIATIVE DU RÊVE DANS LE QUOTIDIEN

René Magritte, *Magritte*, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 20 juin au 27 octobre 1996



René Magritte, *L'heureux donateur*, 1966. Huile sur toile; 55 x 45 cm. Musée communal d'Ixelles, Bruxelles.
© René Magritte/Charly Herscovici, Kinémage, 1996.

*Les pierres, écrit Magritte, sont d'une grande importance pour moi : elles n'ont pas de pensée... une pierre, qui ne pense pas, pense l'absolu... nous ne pouvons rien dire de l'absolu, du mystère.*¹

Déroute réelle et moquerie des conventions

Magritte pense en image et accorde entre autres dans ses écrits peu d'importance au terme artiste, allant même jusqu'à le nier. Dans son jeu conscient d'être pensant, peindre constitue un langage, ses associations d'images sont l'équivalent de phrases bien construites. Il n'a pas, comme c'est le cas chez certains autres surréalistes, par association libre et spontanée d'idées, fait appel à une *symbolique* personnelle

qu'il aurait mise en scène dans une quête de l'absolu, du mystère.

Il tire plutôt de sa propre vie, de ses propres souvenirs, des éléments clefs forcément biographiques, entre autres des souvenirs d'enfance, des objets fétiches (devenus tels par l'usage répétitif qu'il en fait en tant que figures visuelles) pour dialoguer avec le simple mystère de sa propre vie, sa valeur *poétique*.

C'est par distanciation et illustration dialectique de tautologies (une œuvre étant déjà un monde complet en soi), telles qu'appréhendées par le rêve et le quotidien dans des lieux composites et déroutants, que le peintre s'inscrit en thaumaturge de sa propre histoire, que le poète se crée.

Ces œuvres surréalistes, créées par Magritte, captent le regard par l'utilisation qu'elles font d'une rhétorique du trompe-l'œil, du masque, d'espaces irréels, d'associations

d'objets hétéroclites, de la perte d'unité d'échelle et de la création de formes hybrides. Ces figures, presque des formules chez Magritte, forment pour ainsi dire une syntaxe qui sert à rompre avec la nature et les conventions de représentation du monde réel, dans le but de créer de l'enchantement. Pour lui, l'image peinte n'est dotée « d'un pouvoir d'enchantement que si elle montre ce que ne saurait nous montrer la nature elle-même ».² Ainsi, la nature dans son autonomie d'action est à combattre par l'autonomie de l'art en tant que production. Cette prise de position ou parti-pris pour l'autonomie du langage visuel vis-à-vis de la nature constituait moins une réponse nouvelle qu'un contournement des questions suscitées par le combat obligé entre *nature* et *culture*. Contournement dont les effets durables sont repérables dans la façon de composer avec le visuel, la représentation en art actuel notamment, même si les visées sont autres.

La psyché, au service de la psyché

Sans être un ardent défenseur de la psychanalyse (sa *prudence* lui venant de certaines considérations psychanalytiques hâtives vis-à-vis de son œuvre, de la part de confrères surréalistes, qui l'ont rebuté) Magritte, avec et/ou comme Freud, connaît le langage du rêve, sa contribution à la « chose mentale » : la fonction génératrice ou régénératrice de l'*onirique* en tant que reflet quasi auto-réfléchissant du fonctionnement de la psyché.

Aussi a-t-il soulevé le voile du rêve en tant que tissu poétique. Pour lui, le rêve n'est intéressant qu'en tant que contraste/révéléateur du réel, en bordure, voire placé au plus près du quotidien. L'impact inéluctable de l'un sur l'autre (le rêve sur le quotidien et l'inverse), forme un *en-cadre* et un *hors-cadre* où s'active tout le potentiel créatif de l'être, ses méandres subjectifs et toute la substance de la poésie.

À partir de *Le jokey perdu* (1925) — premier tableau surréaliste du peintre — l'œuvre de Magritte dans son ensemble crée une ode visuelle magnifiant l'aptitude de l'être humain à ériger dans son monde un autre monde. Cette œuvre, construite à partir de modifications et variations définies, calque les paramètres ultimes que sont les représentations oniriques et le quotidien, pour les organiser sous le mode de formes visuelles, cousant pour ainsi dire de métaphores le jeu métaphorique lui-même...

Si l'œuvre de Magritte *déroute*, elle trace le contours des possibles à partir d'une métamorphose des matières, créant des mondes parmi lesquels le plus éloigné de la

pensée serait un monde de pierre noyant dans l'éternité tout mouvement, et le plus rapproché, un monde de transparences miroitant d'idéations. Dans le monde idéal de Magritte, celui des idées bien sûr, une construction philosophique contournerait, tout en créant l'apparence d'une résolution, l'éternel duel entre limpidité et opacité.

Il n'y a pas d'écrit sans feu

Magritte pense, comme il le dit lui-même, en images, il se fait à la fois poète et voyant. Le pictural est forcément dans la poésie et la poésie, lorsqu'elle est transcrite, du moins par sa calligraphie, tisse son fil interrompu de silence, de



René Magritte, *La grande marée*, 1951. Huile sur toile; 65 x 80 cm. Collection particulière, Bruxelles. © René Magritte/Charly Herscovici, Kinémage, 1996.

blancs, à la manière d'un « Ceci n'est pas une pipe ». Magritte a poussé, dans plusieurs de ses œuvres, l'association image et écrit jusqu'à l'exagération pour nous en montrer les limites, la frontière exacte entre l'écrit et l'image.

Dans ses tableaux, l'écriture n'est jamais décorative, c'est l'écriture à la main, appliquée, lisible, soucieuse de transmettre un message. Les mots sont à prendre pour ce qu'ils représentent et ont un espace bien à eux, ils nous invitent à lire de plus près.

Parmi les tableaux les plus connus avec écriture de Magritte, il y a les tableaux intitulés : « Ceci n'est pas une pipe » et « Ceci n'est pas une pomme », deux tableaux illustrant ce qu'ils semblent nier. Il serait trop simple d'y voir uniquement le jeu d'une dénégation, le support où s'incrivent ces mots « Ceci n'est pas une pipe » n'étant pas une pipe. Comme le faisait remarquer René Payant, Magritte a écrit ces mots non pas sur la pipe elle-même, telle

qu'elle est représentée dans le tableau. Il inscrit ces mots dans l'espace qui serait réservé à la signature du peintre, dans cet espace connu (chez les peintres de *natures-mortes*) comme étant le *fond-repoussoir*; celui-ci servant à créer l'impression que l'objet représenté se situe en avant plan dans l'image. Magritte aurait donc pu écrire et ajouter « Ceci n'est pas une pipe, mais un fond-repoussoir ».³

Passion, angoisse, amour et magie noire

Magritte inclut dans son œuvre une grande part de passion. Durant sa première période, où il rencontre Breton et Éluard à Paris (1926) et où il est soutenu par la galerie Le Centaure à Bruxelles (1927), il peint beaucoup, parfois un tableau par jour. Ses débuts de peintre surréaliste sont exceptionnellement prolifiques. De plus, l'habileté démontrée dans les procédés de fabrication d'images choisis par Magritte, comme s'ils étaient pour lui une seconde nature, lui offre la possibilité d'exprimer à travers ses compositions si particulières ses désirs profonds, instinctifs.

Cette seconde nature, sa grande habileté et connaissance technique, semblent par ailleurs si peu s'accorder avec un rapport instinctif à l'image, qu'il place à ce sujet le spectateur plus averti dans une certaine perplexité. Mais la perplexité, comme l'ambiguïté, est le lieu de la magie des œuvres de Magritte. Ainsi, une impression générale d'état conscient de création, relevée d'ailleurs par les auteurs traitant de son œuvre, comme si Magritte était « le » peintre d'un « conscient dérèglement de tout les sens » (pour prendre en citation Rimbaud, figure consacrée du panthéon surréaliste...), persiste donc après chaque analyse. L'affect pour ainsi dire codé, à partir d'intentions repérables, est lié métaphoriquement à la biographie du peintre, incluant l'art de peindre et la connaissance de l'art, ainsi qu'un point de vue personnel sur le monde qui l'entoure.

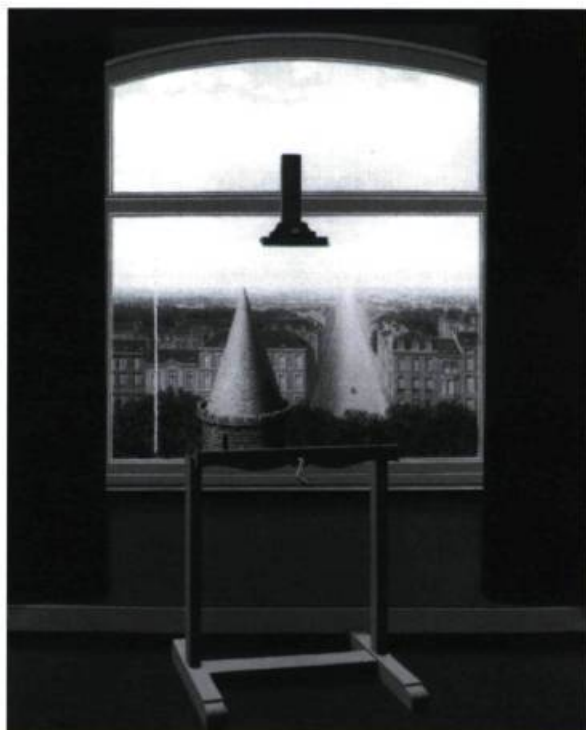
Si la transformation des matières ne s'opère pas dans ses œuvres, nous avons affaire à des aboutissements de transformation. S'il y a alchimie dans l'œuvre de Magritte, s'impose alors l'idée du mariage alchimique, lui aussi nourrissant la vie du peintre. Il faudrait parler de son modèle de prédilection, sa femme Georgette Magritte, à jamais immortalisée par exemple dans ses tableaux intitulés *Magie noire*. Comme tout artiste, Magritte emprisonne dans ses œuvres une part de désir en tant que lieu de sublimation. La sublimation n'atténue en rien le désir mais le confirme. Il est conscient de ce fait, lui qui a écrit à propos du désir qu'il « ne s'impose pas selon un mode volontaire, mais plutôt selon un mode que nous pourrions

qualifier de désirant ». Le désir renaît sans cesse de ses cendres, il n'est pas intentionnel, mais intensif ».⁴

Quoi qu'il en soit, son œuvre marie au sacré (qui est chez lui une approche poétique de l'existence), à l'obscur, au terrible, à un étrange au bord de l'inquiétant, cette part d'affect qui laisse libre court dans son imagerie aux élans contraires des pulsions de vie et de mort. Le rythme soutenu de son œuvre s'inscrit en mouvements oscillatoires où baigne le pulsionnel, une tension incluant cette double force.

Le lien et le fracassement de la matière

Une sculpture d'assez grandes dimensions intitulée *La Joconde* (1967), présente sur une dalle de bronze rectangulaire, un grelot associé à trois pans de rideau retenus aux tiers de leurs longueurs par des attaches elles aussi en bronze. Les titres d'œuvres ne sont jamais choisis à la légère



René Magritte, *Les promenades d'Euclide*, 1955. Huile sur toile; 162 x 130 cm.
Collection Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund.
© René Magritte/Charly Herscovici, Kinéimage, 1996.

chez Magritte. La référence à Léonard de Vinci est peut-être à lire en rapport au biographique des deux peintres, dans le sens d'un rappel ou d'une recherche de la mère... (vaste question que le sourire de la mère ou de la femme idéale chez Vinci).



René Magritte, *Le masque vide*, 1928. Huile sur toile; 73 x 92, 5/93,5 x 113 cm. Collection Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
© René Magritte/Charly Herscovici, Kinémage, 1996.

Les trois pans de rideau non pas tendus mais placés dans un espace irréel, retenus indéfiniment par leurs attaches, peuvent évoquer sa mère qui a définitivement tiré les rideaux sur sa propre vie : alors que Magritte n'avait que quatorze ans, celle-ci se suicide, se jette dans la Sambre. Le grelot, représentant le bruit en tant qu'élément, évoque peut-être, pour sa part, un tintement réveillant de l'effroi tout en le recouvrant. Magritte, qui a écrit et su très bien parler de son œuvre et de lui-même, fut vague sur cet événement tragique de sa vie, comme il l'a été sur son père qui était négocier.

L'irreprésentable — la non-pensée — Magritte le traduit par la pierre. La première salle de l'exposition Magritte est consacrée à cette thématique : la pierre à l'état brut, non pas taillée, donc prise à un moment antérieur à celui de la taille, du gravage et façonnage (des activités qui sont le propre de la pensée humaine). Ailleurs, quand Magritte contraint ses pierres à une forme délimitée, il les inscrit non pas en tant qu'objets de rêve mais comme potentiel, selon un nombre, un ordre, un quadrature mathématiquement potentielle.

Ces commémorations de pierre et commémorations de possibles, auxquels son œuvre entière constitue un hommage, une explication, traversent l'imaginaire du spectateur. Si nous avons tous la possibilité de rêver, nous

n'avons pas tous les mêmes aptitudes à créer. Les surréalistes, dont Magritte est un bon exemple, entre autres par l'apport de la psychanalyse, par leur implication ou critique politique et sociale de leur époque, rompaient définitivement avec le *symbolisme* du XIX^e siècle. Si certains artistes *symbolistes* furent rangés par eux du côté des précurseurs surréalistes, ils ont eux-même par contre su éviter un *hyper-réalisme* ésotérique⁵, une métaphysique fade.

Magritte crée à partir de son monde un autre monde. Cet autre monde, il le présente en tant que reflet visant la résolution partielle sinon la prise en otage du fugitif par segments signifiants, produisant du sens (là où avant lui il n'y en avait pas, où sans son œuvre nous devrions vivre un manque) tout en reproduisant une structure qui dans sa manière reste figée et répétitive.

Cette *Gestalt* toujours apparente, présente dans l'œuvre de Magritte, a pour résultat non pas d'atténuer la course à obstacles parfois angoissante des idées, mais de mettre en valeur, comme unique principe de réalité, les limites bordant les frontières de toute idéation, formant les lieux d'origine de toutes dialectiques.

Cette mise en scène à partir d'une structure d'un autre ordre que le figuratif réaliste, *surréaliste*, est ce qui donne au travail de Magritte toute sa force. Il rompt définitivement



René Magritte, *In memoriam Mack Sennett*, 1936. Huile sur toile; 73 x 55 cm. Ville de La Louvière (Belgique).
© Charly Herscovici, Kinémage, 1996.

avec la notion de « représentation », au sens où l'entendait jusqu'au début de ce siècle l'histoire de l'art : la *mimesis* est pour lui un faux problème, l'apport de Freud ayant démontré la valeur déjà toute fictive qu'il y a à « se représenter ». Magritte présente, plus qu'il ne représente.

Reste alors comme fait incontournable : le désir. Ce désir, il nous l'apprend (en tant que spectateurs), est présent comme trace dans ses œuvres, qui s'élaborent comme autant d'invitations à prendre une part active dans le processus narratif de l'œuvre, suscitant un échange partagé d'imaginaires, nous invitant à une conversation.

Par ses sujets *composites*, il façonne autant de lieux présentant le désir d'un tel échange. Ne l'oublions pas, Magritte compte sur l'aptitude du spectateur à considérer l'enchantement. Le rapport recherché entre spectateur et œuvre place pour ainsi dire d'avance le spectateur dans le tableau. Ce désir de communiquer de l'enchantement s'inscrit dans les œuvres présentant un tableau dans le tableau. Dans cette conversation d'objet à objet, l'autre (le spectateur) serait prévu par le *Sujet* peintre Magritte. Dans une autre mise en situation s'imbriquant dans la mise en scène de l'œuvre, celui qui regarde se voit inclus et mis en interaction dans un jeu d'interprétations, selon l'équation objet-Œuvre/Objet-spectateur. Magritte connaissait bien les bordures du *Sujet*, de ses sujets en peinture aussi bien.

« On peut dire de Magritte qu'il avait de sa limite la plus aiguë et la plus rare des consciences. La « limite », que nous évoquons ici, ne doit pas être tenue pour une infranchissable frontière qui emprisonnerait en soi tel être ou telle chose, mais plutôt comme ce qui *situe* cet être ou cette chose dans le monde sans aucunement l'en abstraire ».⁶

Cet œuvre était, pour la première fois, exposé en rétrospective à Montréal, qui devenait ainsi la deuxième ville en Amérique du Nord, après New York, à présenter une exposition d'envergure sur ce peintre incontournable.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER

NOTES

¹ Marcel Paquet, *Magritte ou l'éclipse de l'être*, Paris, coll. « Différenciation », n° 6, Éditions de la différence, 1982, p. 33.

² *Idem*, p. 59

³ Réf. à des notes personnelles d'un cours donné par René Payant : « Lecture et analyse de l'œuvre d'art », Université de Montréal, Montréal, 1985.

⁴ Marcel Paquet, *op. cit.*, p. 47

⁵ Sous cet angle, il est intéressant de comparer avec *Magritte* la récente exposition présentée aussi par le Musée des Beaux-Arts de Montréal et intitulée *Paradis perdus*.

⁶ Marcel Paquet, *Magritte ou l'éclipse de l'être*, Paris, coll. « Différenciation » no 6, Éditions de la différence, 1982, p. 87.