

René Magritte et la métaphore transfigurée

Geneviève MICHEL

Universitat Autònoma de Barcelona

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 303-315, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Telle peinture vient du cœur, mais ensuite ce n'est qu'un jeu.
L'autre peut-être naît d'un jeu mais elle va droit au cœur.
Paul Nougé

René Magritte « n'est pas un peintre au sens où l'entendent les esthètes, mais un homme qui se sert de la peinture pour mener à bien d'étonnantes expériences où se trouvent engagées toutes les formes de notre vie »¹. Il a néanmoins commencé sa carrière de peintre en 1952, après sa rupture, pour cause de culte de la personnalité et de carriérisme, avec Paul Nougé, le théoricien du groupe de Bruxelles. Nous nous intéresserons ici au « vrai Magritte », au complice de Nougé, au Magritte qui « n'a pas davantage été surréaliste, belge, communiste [que] wallon ou végétarien »,² mais cela ne nous empêchera pas de faire quelques incursions dans les productions postérieures du peintre.

Quant à Paul Nougé, quoiqu'il ait toujours voulu rester dans l'ombre et à distance, il n'en a pas moins notablement orienté la pensée et la recherche de son complice inventeur d'images. Il est aussi l'auteur, sur les expériences de Magritte, de quelques textes lumineux que nous ne manquerons pas d'utiliser. C'est d'ailleurs un de ces textes qui a inspiré son titre à la présente étude et qui va nous servir de fil conducteur :

LA MÉTAPHORE TRANSFIGURÉE

Transformer le monde à la mesure de nos désirs suppose cette croyance que les hommes, dans leur ensemble, sont animés à des degrés divers du même besoin

¹ Nougé, Paul, « Dernières recommandations » dans *Histoire de ne pas rire* (1956), Lausanne, L'Age d'homme, Cistre-Lettres différentes, 1980, p. 274. C'est de cet ouvrage que sont tirées la plupart des citations de Nougé ; nous y ferons désormais référence en le désignant par le nom de son auteur et en indiquant la page.

² Smolders, Olivier, préface à Paul Nougé, *René Magritte* (in extenso), Bruxelles, Didier Devillez, 1996, p. 7.

profond d'échapper à l'ordre établi. La validité de l'entreprise est liée à l'existence d'un tel désir.

Il est donc capital de le déceler dans sa totale extension et c'est ainsi que Magritte observera qu'une certaine figure de langage en pourrait témoigner, la métaphore, à condition de la prendre d'une manière qui n'est pas l'habituelle.

La métaphore ne relèverait pas d'une difficulté à nommer l'objet, comme le pensent certains, ni d'un glissement analogique de la pensée. C'est au pied de la lettre qu'il conviendrait de la saisir, comme un souhait de l'esprit que ce qu'il exprime existe en toute réalité, et plus loin, comme la croyance, dans l'instant qu'il l'exprime, à cette réalité. Ainsi des mains d'ivoire, des yeux de jais, des lèvres de corail, un ciel de feu. [...]

C'est ainsi que l'on peut en venir à souhaiter une métaphore qui dure, une métaphore qui enlève à la pensée ses possibilités de retour. À quoi tend la seule poésie que nous reconnaissons pour valable. Et la peinture, qui confère au signe l'évidence concrète de la chose signifiée, évidence à laquelle on n'échappe plus.³

Pour Nougé, comme pour le « vrai » Magritte, l'intention subversive est essentielle. Leur objectif premier étant de « ruiner les valeurs en cours [et] d'en introduire de nouvelles »,⁴ ils font, pour y parvenir, feu de tout bois. À défaut d'autres armes, ils prennent celles des artistes de toujours – écriture, peinture, musique –, car elles leur sont familières ; mais les beaux-arts, détournés de leurs fins traditionnelles – esthétiques, expressives ou même militantes –, se voient transformés en arts martiaux dans cette guerre aux idées reçues. La fin justifie les moyens. Et puisque seule la fin importe, tous les moyens sont bons, ils sont interchangeable et combinables à merci, l'Art devenu outil tombe de son piédestal. Cette désacralisation laisse le champ libre à de nouvelles découvertes ; les expériences n'ont d'ailleurs pas manqué dans le petit groupe bruxellois.

Nous nous attacherons ici aux combinaisons entre l'écriture et la peinture qui tissent les expériences de Magritte.

Une première association est celle des images avec les textes qui les expliquent et les théorisent. Dans le texte ci-dessus, Nougé, devant les recherches actuelles sur la rhétorique de l'image,⁵ a pu comparer les figures peintes de Magritte aux figures du discours, et en particulier à la métaphore, mais une métaphore qui serait « transfigurée ». Qu'est-ce à dire ? Regardons-y de plus près.

³ Nougé, pp. 253-254.

⁴ Nougé, p. 255.

⁵ Voir à ce sujet la brève mise au point historique de Jean-Marie Klinkenberg, *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 33.

L'objet autre

Dumarsais⁶ définit la métaphore comme « une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ». Dans son sens étymologique, la métaphore est un « transport » : le sens passe d'un terme à un autre. « La conception classique de la métaphore, note par ailleurs Anne Herschberg Pierrot,⁷ considère la relation de substitution entre un comparant et un comparé, en vertu d'une ressemblance entre les signifiés. » C'est bien à cette métaphore classique que Nougé se réfère quand il parle de « glissement analogique de la pensée ».

Si le terme « transport » peut s'appliquer aux tableaux de Magritte, ce n'est pas un transport de sens qui s'y opère, mais bien un transport d'*objets* : les objets sont découpés, isolés, agrandis ou rétrécis, transformés, dépayés ou associés à d'autres d'une façon inattendue. Les tableaux de Magritte sont peuplés d'objets autrement, d'objets autre part, d'objets autres.

Prenons l'exemple de *La corde sensible*, où une énorme coupe en cristal est tranquillement posée au bord d'une rivière, dans une plaine cernée de montagnes. Majestueuse et délicate, elle se profile sur le ciel bleu, par dessus les sommets ; un nuage blanc la couronne, léger et onctueux à souhait, un vrai nuage de chantilly. La coupe est « dépayée » dans cette vallée, où elle paraît disproportionnée par rapport aux autres éléments du tableau ; l'objet est *déplacé*, dans tous les sens du terme. Remarquons aussi qu'à part le nuage qui flotte sur ses bords, cette coupe est vide : serait-ce que l'eau de la coupe s'est *transportée* dans l'espace (un peu plus haut) et s'est *transsubstantiée* en vapeur d'eau ? Il ne s'agit pas ici d'un objet pour un autre ou d'un objet pour une idée, mais d'un objet autre part, d'un objet autrement, d'un objet autre qui se donne à voir et fait voir le monde autrement.

Une autre possibilité de *transport* pourrait être le changement progressif de matière, comme dans le tableau intitulé *Découverte* où le corps d'une femme nue est partiellement devenu du bois. En 1927, l'année où il a peint ce tableau, Magritte commentait sa découverte à Nougé en ces termes : « J'ai trouvé une possibilité nouvelle qu'avaient les choses : c'est de devenir graduellement autre

⁶ Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens* (1730), Paris, Flammarion, 1988, p. 135.

⁷ Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 194.

chose, un objet se fond dans un objet autre que lui-même. Par exemple le ciel à certain endroit laisse apparaître du bois. C'est, me semble-t-il, bien autre chose qu'un objet composé puisqu'il n'y a pas de rupture entre les deux matières, ni de limite ».⁸

Quel est le sens de telles images ? Écoutons Magritte :

Mon désir en peignant se borne exactement au désir de représenter fidèlement l'image qui m'est apparue et que j'estime devoir être peinte.⁹

Pouvoir répondre à la question : « Quel est le 'sens' de ces images ? » correspondrait à faire ressembler le Sens, l'Impossible, à une idée possible. [...] Le spectateur peut voir, avec la plus grande liberté possible, mes images *telles qu'elles sont*, en essayant comme leur auteur de penser au Sens, ce qui veut dire à l'Impossible.¹⁰

Il ne s'agit donc pas de trouver un sens extérieur à l'image, il ne s'agit pas d'interpréter, mais de *voir* tout simplement. L'image n'est pas *une image pour une autre* au sens où la figure rhétorique est un mot pour un autre, mais l'image *telle qu'elle est*. Si comme le dit Paul Ricœur,¹¹ la « copule du verbe être » est le « lieu » de la métaphore, chez Magritte, le « est » métaphorique ne signifie ni « n'est pas » ni « est comme », mais *est* tout simplement : la métaphore est prise au pied de la lettre, il ne s'agit plus de similitude mais d'identité. La métaphore magrittienne ne serait donc pas le deuxième terme d'une comparaison *in absentia*, mais le deuxième terme d'une comparaison sans premier terme, un prédicat sans sujet, une image qui ne représente qu'elle-même. Cette image n'est pas une figure au sens rhétorique du terme, c'est une image *dé-figurée*.

Les mots et les images

N'abandonnons pas la rhétorique pour autant ; nous pourrions même pousser plus loin ce parallèle « interdisciplinaire » en nous référant à une définition

⁸ Lettre de René Magritte à Paul Nougé, s.d. [novembre 1927] dans *Lettres surréalistes 1924-1940*, Bruxelles, Le Fait accompli, 81-95 (mai-août 1973), p. 57.

⁹ Magritte, René, *Les mots et les images*, Bruxelles, Labor, Espace nord, p. 161. La plupart des références aux textes de Magritte sont tirées de cet ouvrage que nous citerons désormais sous le nom de : « Magritte », en indiquant la page.

¹⁰ Magritte, p. 132.

¹¹ Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.

plus moderne, où la métaphore n'est plus considérée comme la substitution d'un mot par un autre mais plutôt comme « une tension prédicative entre le terme métaphorique et le reste de l'énoncé. Dans cette perspective, la relation métaphorique s'établit entre un terme-repère, en emploi propre, isotope avec le reste de l'énoncé (terme propre), et un terme en emploi métaphorique (terme métaphorique), en relation de rupture ou d'impertinence prédicative avec le cotexte ».¹² Cette perspective de rupture correspond davantage aux intentions de Magritte et de ses complices bruxellois : l'objet banal, comme la coupe en cristal de *La corde sensible*, rompt avec son environnement et provoque la surprise, la réflexion, l'émotion, interrompant ainsi le ronronnement quotidien et rassurant des objets familiers. Les images de Magritte sont « des rêves qui ne sont pas faits pour nous endormir mais pour nous réveiller »,¹³ écrivait Camille Goemans, un autre complice bruxellois. « Grâce à Magritte, ajoute Scutenaire, la peinture abandonne son emploi d'amuseuse d'œil, d'excitant ou d'exutoire sentimental pour commencer à aider l'homme à se trouver, à trouver le monde ».¹⁴ La peinture devient ainsi un instrument de connaissance et de libération. La métaphore établie comme une rupture acquiert une fonction cognitive : elle est un moyen de donner à voir le mystère, de redécrire le réel pour faire voir l'envers du décor. Le tableau intitulé *Les liaisons dangereuses* en est un bon exemple.

Mais qu'en est-il de ce « terme-repère, en emploi propre », que mentionnent toutes les définitions, classiques ou modernes, de la métaphore ? Nougé, si pointilleux sur le sens des mots, ne peut en avoir fait l'économie purement et simplement. La définition de la métaphore par le Groupe μ nous donne peut-être une piste : plutôt que de substitution, on pourrait parler d'intersection et de réunion.

Lorsque nous considérons deux objets, si différents soient-ils, il est toujours possible en parcourant la pyramide des classes emboîtées, de trouver une classe-limite telle que les deux objets y figurent ensemble, mais soient séparés dans toutes les classes inférieures. [...]

¹² Herschberg Pierrot, Anne, *Op. cit.*, pp. 194-195.

¹³ Lettre de Camille Goemans aux Scutenaire (décembre 1948), citée dans Gisèle Ollinger-Zinque et Frederik Leen (dir.), *René Magritte 1898-1967*, catalogue de l'exposition organisée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique du 6 mars au 28 juin 1998, Gand-Paris, Ludion-Flammarion, 1998, p. 22, note 17.

¹⁴ Scutenaire, Louis, *René Magritte, Bruxelles, Sélection*, 1947, pp. 7-8.

La classe-limite dont nous avons parlé peut aussi se décrire comme une *intersection* entre les deux termes, partie commune à la mosaïque de leurs sèmes ou de leurs parties.

Et si cette partie commune est nécessaire comme base probante pour fonder l'identité prétendue, la partie non commune n'est pas moins indispensable pour créer l'originalité de l'image et déclencher le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la *réunion* des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection.¹⁵

S'il n'y a pas d'objet caché, s'il n'y a pas d'objet à la place d'un autre, avec quoi donc l'image peut-elle entrer en intersection dans les tableaux de Magritte ? Pour répondre à cette question, revenons à l'interpénétration des moyens d'expression dont il était question plus haut, car ce n'est qu'avec les mots que l'image peut entrer en intersection.

Et tout d'abord avec les mots du titre du tableau. Rappelons que :

Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique.¹⁶

[...] c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques longtemps ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point parvenue à élucider.¹⁷

Le titre est donc une image en mots réunie à une image peinte,¹⁸ il justifie l'image peinte en la complétant.¹⁹ Le titre sert en outre à protéger le tableau de toute interprétation « stupide » – entendons symbolique, allégorique, illustrative ou explicative – et d'empêcher que la poésie soit réduite à un jeu « sans consé-

¹⁵ Groupe μ , *Rhétorique générale* (1970), Paris, Seuil, Essais, 1982, p. 107.

¹⁶ Magritte, p. 80.

¹⁷ Magritte, p. 80. Paul Nougé (p. 238) surenchérit : « Le titre d'un tableau, s'il est efficace, n'épouse pas la peinture à la manière d'un commentaire, plus ou moins subtil et adéquat. Mais, à la faveur du tableau, le titre naît d'une illumination analogue à celle qui a décidé de ce qu'il nomme. Les meilleurs titres surgissent ainsi. Les autres, ceux qui nous viennent d'une recherche purement logique et consciente, se signalent presque toujours par je ne sais quel air de vanité. Toute substitution demeure possible. Ils sont niables à volonté. » Cette « illumination » correspond à ce que Magritte appelle la « présence d'esprit », ou inspiration, qui lui permet de trouver l'idée de ses tableaux ou de résoudre le problème qu'ils posent.

¹⁸ Selon les propres termes de Magritte à propos de *La durée poignardée* (p. 136).

¹⁹ Magritte, p. 147.

quence ». Observons, à travers quelques descriptions rédigées par Magritte, le fonctionnement de la relation entre le tableau et son titre :

La grande marée

On a changé le titre de cette image qui s'appelait d'abord « Le grand monde », car ce titre pouvait être interprété comme une satire du grand monde à cause de la boîte à cigares.

Il ne s'agit pas de satire, mais d'un effet poétique.

La grande marée, c'est l'envahissement dans notre champ de vision d'objets inconnus, tels ce torse de femme moitié chair et moitié bois et ce cigare qui sort tout allumé de sa boîte.

La perspective amoureuse

C'est dans l'amour que l'on découvre les plus grandes perspectives. Ici, on a suggéré le plus grand sentiment de profondeur en supprimant une partie d'un battant de porte qui cachait un paysage composé d'objets connus (arbres, ciel) et d'un objet mystérieux (le gros grelot de métal posé sur la terrasse).

L'invention du feu

La découverte étonnante du feu. Grâce au frottement de deux corps, fait songer au mécanisme physique du plaisir.²⁰

Nougé commente les mêmes tableaux en s'attachant davantage à l'effet poétique provoqué par la rencontre entre l'image peinte et l'image verbale :

La perspective amoureuse

Le culte du mystère n'est pas notre fort ; un mystère ne vaut qu'à la mesure de la révolte qu'il suscite.

Du mystère d'une porte au mystérieux amour la distance n'est pas si grande qu'on ne s'avise quelque jour de la franchir.

Les images parfois nous aident à réduire le prestige des mots et telle énigme soudain se dénoue dans une clarté tranquille.

La découverte du feu

La foudre ou quelque volcan dut enseigner le feu à l'homme ; mais il s'avisa un jour de faire naître la flamme d'une étincelle jaillie de la pierre et ce fut la découverte du feu.

Cette découverte, c'est l'image peinte que voici qui nous somme de la reprendre. L'on ne connaît vraiment que ce que l'on invente.²¹

²⁰ Magritte, pp. 80-82.

²¹ Nougé, pp. 295-296.

Nous pourrions nous livrer à la même expérience avec le tableau intitulé *Reproduction interdite*. Les différents sens de l'expression utilisée pour le titre s'entrecroisent dans l'image : imitation, copie, multiplication, démultiplication, répétition, prolongation. Le livre (*Les aventures de Gordon Pym*) posé sur la cheminée se reflète dans la glace, à l'envers comme il se doit, mais il est fermé et seule une partie de la couverture est reproduite dans le miroir. On pense, en le voyant à la lumière du titre, que les droits d'auteur en limitent les reproductions autorisées, tout comme ces mêmes droits peuvent protéger le tableau des éventuelles copies. Quant au personnage, il est reproduit minutieusement dans le miroir, mais pas comme la réalité le commanderait, puisque le miroir le reflète de dos et non de face, comme pour éviter la tentation du culte de la personnalité. Il n'est même pas question ici d'un jeu de double miroir, où l'homme se refléterait à l'infini. Il ne s'agit pas non plus de reproduction de l'espèce, puisque la femme est absente de l'image. De quelle reproduction s'agit-il et pourquoi est-elle interdite ? La question reste ouverte et Magritte s'autorise toutes les ironies, lui qui passait sa vie à reproduire des objets, des tableaux (les siens et même ceux d'artistes connus) et à fustiger l'originalité sous toutes ses formes. Le livre et l'homme, les mots et l'image, sont renvoyés dos à dos. L'image féconde le titre qui est à son tour fécondé par l'image, mais l'un ne reproduit pas l'autre.

Les points de rencontre (d'intersection) entre l'image peinte et les mots sont d'autant plus nombreux et variés que le spectateur est attentif et inventif, ce qui nous amène à un autre aspect de la relation mot / image : le rapport entre le tableau et son spectateur.

La vision autre

En 1944, Paul Nougé écrivait : « Depuis vingt ans, l'on a beaucoup parlé de la peinture de Magritte. Et fort bien parfois. Au point de pouvoir aujourd'hui se dispenser de commentaires. Mais l'on s'est intéressé plus négligemment à ceux qui regardaient cette peinture ».²²

Le tableau – image peinte et image verbale – ouvre de multiples chemins à l'esprit de celui qui le regarde. Mais encore faut-il voir ! Pour qu'une figure rhétorique soit produite, il est nécessaire que le destinataire repère l'imperti-

²² Nougé, p. 278.

nence ou allotopie, qu'il coopère dans l'échange,²³ de même, face à un tableau de Magritte, le spectateur doit aussi y mettre du sien et s'impliquer. L'association inhabituelle d'objets familiers oblige le spectateur à voir autrement, c'est-à-dire à voir comme un acte qui l'implique lui-même : « Ces images *montrent* les choses et ne 'représentent rien à penser'. C'est nous-mêmes qui devons les 'représenter', c'est-à-dire être comme elles, le Mystère qui ne se pose pas de questions ». ²⁴ Il n'est pas ici question d'interprétation, mais d'*invention* : « Le spectateur doit voir ces images en toute liberté, voir *ce qu'elles sont* : elles sont SA pensée du sens ». ²⁵ Or l'invention est la connaissance en acte. La métaphore magrittienne, après avoir été *dé-figurée* par l'inspiration (ou la « présence d'esprit », dirait Magritte en prenant une fois de plus les mots dans leur sens propre) du peintre, a besoin de la collaboration du spectateur pour prendre corps dans la réalité. C'est donc au spectateur de *transfigurer* l'image verbale et visuelle – de la faire passer du statut de figure au réel – par sa vision en acte, par son invention : il s'agit de comprendre le monde en le transformant. ²⁶

Quant à la rhétorique, si les complices du groupe de Bruxelles lui tordent le cou, il n'en tirent pas moins parti de son pouvoir de persuasion, dans la mesure où elle constitue un moyen « d'agir sur ce monde et sur ses partenaires ; de modifier les représentations et les modes d'action de ces partenaires ; voire de modifier ses propres représentations » ²⁷ qui n'est certes pas à négliger pour les fins qu'ils poursuivent.

Le lieu commun

Pour progresser dans notre étude de la métaphore magrittienne, il est important de nous arrêter sur la notion clé de lieu commun, et d'envisager ce terme dans ses différentes acceptions, comme de coutume chez Nougé et chez Magritte.

²³ Klinkenberg, Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 26.

²⁴ Magritte, p. 133.

²⁵ Magritte, p. 122.

²⁶ Nougé, p. 128 : « Il s'agit moins de comprendre le monde que de le transformer. Mieux encore : il s'agit, il s'agira toujours de comprendre le monde à la faveur des transformations que l'homme lui inflige ».

²⁷ Klinkenberg, Jean-Marie, *Op. cit.*, p. VII.

Si *lieu commun* signifie banalité, on peut dire que chaque tableau de Magritte est un vaste lieu commun, en ce sens qu'il ne comporte rien d'original, ni dans les objets représentés ni dans la façon de les représenter. La technique, que l'on pourrait qualifier de parfaite est au service de l'image : aucun effet de style n'est permis, toute fantaisie, toute trace d'individualité, est bannie, car le rôle du peintre est de s'effacer derrière son tableau pour rendre l'objet reconnaissable. De plus, seuls des objets familiers sont représentés, parce qu'étant plus proches de nous, ils nous touchent davantage, ils sont davantage susceptibles de nous bouleverser.²⁸

Lieu commun, le tableau l'est également dans un autre sens, celui d'un espace où se rencontrent le mot et l'image,²⁹ comme le fait très justement remarquer Michel Foucault dans son analyse du tableau *Ceci n'est pas une pipe*.³⁰ Nous avons vu que le tableau était aussi le lieu de rencontre et d'interaction de l'image et du titre. Ces rencontres mettent l'objet et le mot en question, et permettent de préciser quelques caractéristiques inattendues du langage et des objets.

Enfin, le tableau de Magritte est aussi un lieu commun de lieux communs, autrement dit le lieu de rencontre et d'interactions de différents clichés : clichés visuels pour les objets banals représentés platement, clichés verbaux pour les titres (constitués d'expressions courantes, de titres d'œuvres célèbres, etc.), dont la rencontre poétique actualise des possibilités jusque-là insoupçonnées.

Parmi ces lieux communs de lieux communs, il en est un qui n'apparaît pas au premier regard, mais qui sous-tend toute l'organisation du tableau par les

²⁸ Dans « Pour s'approcher de René Magritte », un chapitre de la monographie intitulée *Les images défendues*, Nougé précise : « La puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes. Ainsi une main a plus de chance de nous bouleverser qu'un lambeau de linge et ce dernier qu'un morceau de sucre et ce dernier qu'un fragment de brique ». (Nougé, pp. 239-240).

²⁹ Cette approche des expériences de Magritte à travers la relation qu'il établit entre les mots et les images à l'intérieur de ses tableaux est désormais classique. Sa contribution au numéro 12 de *La Révolution surréaliste* a rendu l'expression célèbre. Un article récent de Federik Leen (« Un rasoir est un rasoir » dans Gisèle Ollinger-Zinque et Frederik Leen (dir.), *Op. cit.*, pp. 23-34) étudie de plus près les rapports entre le mot, l'image et la chose, mettant en relation les tableaux de Magritte avec les théories saussuriennes et peirciennes du signe. Je me contenterai d'y renvoyer et de développer ici d'autres aspects de cette relation.

³⁰ Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

interactions qu'il génère entre les mots et les images : bon nombre de tableaux de Magritte peuvent être vus comme la mise en image de lieux communs de la langue, comme des jeux de mots mis en peinture, ou plutôt comme une réactivation par l'image du sens propre de métaphores éteintes.

Le jeu de mots de l'image

Dans une de ses lettres à André Bosmans,³¹ Magritte parle d'un procédé de création qu'il utilise pour ses tableaux. Le spectateur peut le retrouver – ou mieux, l'inventer – à condition de suivre la même démarche lorsqu'il *voit* le tableau, mais en sens inverse. La lettre en question comporte un croquis présentant « une belle idée de tableau à peindre » : de petits parallélépipèdes percés de fenêtres sont entassés comme des morceaux de sucre sous un ciel nuageux. Sous le croquis, le commentaire suivant : « (Un tas de maisons) ». Cette expression va donner naissance à un tableau qui sera la transcription en image du sens propre et oublié de cette expression courante et banale. Une fois que le jeu de mots aura pris forme en image dans le tableau, il restera à trouver le titre qui convient, c'est-à-dire celui qui démultipliera la force poétique de l'ensemble, mais quel que soit le titre choisi, l'expression familière « un tas de maisons » aura fécondé l'image et restera présente en filigrane dans le tableau.

On comprendra dès lors que pour retrouver le(s) jeu(x) de mots caché(s) dans l'image, il soit nécessaire de décrire ce que l'on voit et d'éviter toute interprétation de type symbolique, psychanalytique ou autre, qui ne ferait que nous en éloigner. À travers les quelques exemples qui vont suivre, nous allons essayer de *voir* le jeu de mot dans le tableau, d'en déceler la *transfiguration*.

Dans *Perspective II : le balcon de Manet*, Magritte prend le spectateur la main dans le sac de sa culture : le tableau est identique au célèbre tableau de Manet, mais les personnages, sagement assis à leur place, ont été remplacés par des cerceaux. Il existe en français bien des expressions parlant des morts et dont ce tableau pourrait mettre le sens propre en image. C'est toutefois l'adage « *Le mort saisit le vif* » qui me semble être l'expression la plus appropriée, car elle peut être interprétée dans un double sens : le sens immédiat et intuitif que suggère sa première lecture (les vivants sont happés par les morts) et le sens juridi-

³¹ Magritte, René, *Lettres à André Bosmans 1958-1967*, Paris, Seghers-Isy Brachot, 1990, p. 34.

que (à l'instant où quelqu'un meurt, son héritier devient automatiquement propriétaire de ses biens) qui laisserait penser que, les personnages de Manet étant morts, toute latitude nous est donnée de nous emparer de leur héritage comme nous l'entendons.

Les vacances de Hegel. Un verre (le contenant, évocation métonymique de l'eau) est posé sur un parapluie (signe évoquant la pluie par métonymie). Le « lieu commun » (à la fois lieu partagé et stéréotype) est l'eau, et cet élément est présenté ici sous un rapport dialectique : le verre contient l'eau et le parapluie la repousse. Les deux objets sont-ils *de la même eau* ?

La connaissance absolue. Sur fond de paysage d'aube ou de fin des temps (le ciel et la mer sont rouges) se détachent un aigle en pierre et un rocher suspendu dans les airs. L'aigle connaît l'immobilité et la pierre, la légèreté. Que peuvent-ils demander de plus ? Le cliché qui les définit est pris à rebours. Ne dit-on pas aussi que l'aigle se laisse tomber *comme une pierre* sur sa proie ? De là à inverser les rôles et à suggérer que la pierre pourrait planer comme l'aigle, il n'y a qu'un pas, que Magritte franchit *en faisant d'une pierre deux coups*.

In memoriam Mack Sennett. Un vêtement doux au toucher, aussi doux qu'un sein de femme, est suspendu dans l'armoire, comme une version inversée de *l'amant dans le placard*. En effet, au lieu de l'amant terrorisé et nu qui pourrait s'y cacher, c'est la chemise de l'amante, conservant les seins de cette dernière, qui apparaît, tranquille, dans cette penderie à la porte grande ouverte. Il n'y aurait d'ailleurs aucune raison de fermer la porte et se cacher : le grand miroir sur l'autre porte de l'armoire ne reflète qu'un mur nu : l'amant de toutes les habitudes de langage s'est volatilisé.

Le faux miroir. « Les yeux sont le miroir de l'âme », dit le proverbe. Sans doute s'agit-il ici de l'âme de quelqu'un qui est toujours *dans les nuages pour* que son iris ne reflète que le ciel. La métaphore est prise au sens propre et le jeu des mots devient image, une image qui a *du ciel plein les yeux, des yeux bleu de ciel*, et qui *lève les yeux au ciel*. L'œil est-il *à ciel ouvert* avec ce trou noir en son centre ? En fait, ce n'est pas le ciel qui se reflète dans l'œil du rêveur, c'est l'œil qui *est* ciel.

Le soir qui tombe. Un coucher de soleil est vu par la fenêtre depuis l'intérieur d'un appartement. Le soir, en *tombant*, casse la vitre à travers laquelle on voit le paysage. Des morceaux de verre sont éparés sur le plancher de la pièce, au pied de la fenêtre ; ils conservent la représentation de ce paysage au crépuscule. Les

reflets du couchant sont *tombés en morceaux*. Le spectateur reprend conscience du sens propre de l'expression, la métaphore prend corps et consistance. En s'installant dans la durée, elle ne peut manquer de perturber nos habitudes langagières, – et peut-être même les autres.

On voit que les possibilités sont nombreuses de retrouver les mots sous les images, qu'ils y aient été mis par Magritte ou qu'ils soient le fruit de notre *vision du tableau*, car « les tableaux qui nous manquent [qui valent la peine d'être peints, d'être regardés] ne représentent rien, c'est à nous mêmes de les représenter ». ³² Le lieu commun sous-jacent n'en est plus un dans la mesure où le spectateur a toujours la possibilité de le démultiplier, de le démonter, de le réinventer pour penser l'objet.

Ainsi, comme une figure rhétorique prend un mot pour un autre, les tableaux de Magritte donnent des images pour des mots.

Ce sont donc les mots – les clichés, les lieux communs de la conversation – sous-jacents qui, dans la *rhétorique* magrittienne, jouent le rôle de termes propres, tandis que l'image joue le rôle de terme métaphorique et propre à la fois. La boucle est bouclée et nous revenons par un autre biais au texte de Nougé : la métaphore, *dé-figurée* par le peintre, est *trans-figurée* par le spectateur, qui lui invente des chemins de traverse entre les mots et les images.

³² Magritte, René, *Op. cit.*, p. 31.