

Magritte et la censure

SÉMIR BADIR*

ENGLISH TITLE: *Magritte and Censorship*

ABSTRACT: In 1948, the Belgian painter René Magritte exhibited in an art gallery in Paris paintings and gouaches that were met with acrimony. Leaders of surrealism, usually fond of provocations, did not accept this one. Many readings of this event have been proposed, starting from Magritte himself. The variety or even the divergence of such readings, however, suggests the need to interpret these works from a broader perspective. Starting from the aesthetic principles established by Hegel, the present essay seeks to show how Magritte endeavoured to “release painting” from both personal and social censorship, which is constitutive of the very art of painting.

KEYWORDS: René Magritte; Surrealism; Ugliness; Aesthetics; Modern Art.

On peut imaginer que tout artiste soit confronté, tôt ou tard, à la censure, sous quelque forme qu'elle apparaisse. Somme toute, la censure interpelle l'artiste par la question des limites de sa créativité: jusqu'où peut-il aller? La question de son pouvoir, on le sait, est ordinairement déclinée en deux aspects ou modalités: un pouvoir endogène qui interroge ses moyens matériels et ses capacités intellectuelles et « imaginatives » (a-t-il du génie ou est-il condamné à la médiocrité?) et un pouvoir exogène qui délivre des droits et des devoirs, qui contraint son art et lui donne la licence de l'accomplir.

C'est à ce pouvoir exogène que l'on attache généralement le nom de censure, qu'elle soit le fait d'une institution religieuse ou le fait d'une institution laïque veillant aux bonnes mœurs d'une société et à ses intérêts. Freud a montré toutefois combien était poreuse cette division entre pouvoir endogène et pouvoir exogène, puisque le sujet psychique a tendance à intégrer la loi morale et religieuse comme un fait de sa propre conscience, ce qui lui laisse l'illusion apaisante d'être maître de son destin et, éventuellement, de ses désirs. Freud a utilisé le terme même de censure (*Zensur*), principalement dans *L'interprétation des rêves* (1900), au moment de la première élaboration de sa théorie psychanalytique, pour désigner la fonction qui fait barrage à

* Sémir Badir, FNRS / Université de Liège (semir.badir@ulg.ac.be).

nos désirs inconscients, fonction essentielle à l'appareil psychique humain puisque c'est elle qui, notamment, assure un sommeil continu.

Nous pourrions dire ainsi que poser à un artiste la question de la censure, c'est l'éveiller à la question de ses limites; c'est, le cas échéant, réveiller en lui le pouvoir et le désir qui l'ont conduit à devenir un artiste.

I. L'artiste et ses pissotières

L'artiste sur lequel se porte ici mon intérêt est un peintre belge dont tout un chacun connaît sans doute au moins quelques œuvres car elles comptent parmi les œuvres belges les plus réputées dans le monde depuis la création de l'État belge, en 1830. Je veux parler de René Magritte (1898–1967). Qu'on me permette de l'introduire par le truchement d'une anecdote. Celle-ci illustre bien la censure au sens freudien du terme, quoique *a contrario* puisqu'un désir inconscient y est accompli; elle a en outre le mérite d'annoncer le personnage auquel nous avons affaire. Cette anecdote, vraie ou fictive, est rapportée par Louis Scutenaire dans son *Avec Magritte* (1977):

Dans les commencements de son mariage, [Magritte] est seul à la maison, sa femme courant la ville avec une amie. On sonne. C'est le mari de l'amie, celle-ci lui a donné rendez-vous chez Magritte. Il se présente, car le peintre ne le connaît pas encore. C'est un monsieur fort correct, bourgeois, grand habitué des salles de jeu. Magritte l'invite à entrer, s'efface devant lui et, au moment où le monsieur pénètre dans le salon, il lui flanque un formidable coup de pied au derrière. Estomaqué, le visiteur ne sait quelle réaction choisir dans le flot qui se présente à sa conscience et il finit par s'asseoir, comme si rien ne s'était passé, sur la chaise qu'avec beaucoup d'empressement Magritte — aussi comme si rien ne s'était passé — lui présente. (Cité par Roisin 2014, p. 214)

Je ne sache pas que Magritte ait jamais eu maille à partir avec une censure au sens canonique du terme, c'est-à-dire des conflits avec l'État ou avec l'Église. Cette absence de conflits est aussi une absence d'intérêts: la censure a laissé Magritte tranquille dans la mesure où la peinture de Magritte s'est désintéressée de la politique et de la religion. Son compère de longue date, le poète Louis Scutenaire, pouvait bien écrire, dans le catalogue d'une exposition des œuvres de René Magritte à Paris autour de laquelle cette étude va se développer: « Vivement le Général pour y fourrer son nez et de l'ordre. C'est du politique, voyons, cette picture », appelant ainsi de ses vœux la censure afin qu'elle rende hommage, elle aussi, au caractère transgressif de la peinture de Magritte; toutefois, cet appel n'a pas été entendu et ne demandait sans doute pas à l'être. Du reste, Scutenaire poursuivait sa harangue de la sorte: « Nous, on ne veut pas de la politique, on ne veut

plus. Vive Franco Pança, vive Proutman¹, vive Foster Dudule, vivent Saletzariste² et le Grand Turc, mais à bas la politique, pas vrai mon chichi? Oui ma chichitte, retournons à nos pissotières et à nos calvaires » (Scutenaire 1992, p. 136). Nous sommes alors en 1948. Le général de Gaulle est la figure politique la plus influente de France, chef du parti conservateur RPF (Rassemblement du peuple français). Magritte, pour sa part, s'était inscrit au Parti communiste belge en 1932. Son adhésion était moins le signe d'une conviction personnelle (pour autant que la production artistique puisse en être le témoin) que la marque d'une participation des surréalistes belges dans leur ensemble. C'est au nom de cette adhésion collective que Scutenaire, lui-même communiste et plus explicitement que Magritte, pouvait évoquer l'éventualité d'une opposition au pouvoir en place, quoique l'enjeu soit, à vrai dire, ailleurs, à savoir: dans le différend et l'émancipation que les surréalistes belges ont marqués à l'égard de leurs comparses français, et à l'égard d'André Breton en particulier, dès lors que le divorce des surréalistes français avec le parti communiste était consommé depuis 1933.

2. Monter un coup à Paris

L'ensemble de cette exposition à Paris a paru relever du coup monté. Magritte y présente quinze peintures à l'huile et dix gouaches d'une facture très différente de celle à laquelle il avait recouru jusqu'alors. Or cette nouvelle manière, c'est le moins qu'on puisse dire, a beaucoup étonné. On y a vu du « relâchement » (le mot est repris d'une coupure de presse (AAVV 1992, p. 151)), voire, selon un jugement plus catégorique, rien qu'« insulte et grossièreté » (selon le critique Stéphane Rey (*ibidem*, p. 151)). Le public a corroboré la condamnation des critiques: aucune œuvre ne trouva acquéreur. Dans une lettre qu'il adresse à Léo Malet, correspondant parisien et auteur de romans policiers, deux mois et demi à peine avant l'inauguration prévue, Magritte semble avoir anticipé la débâcle:

J'ai reçu des nouvelles de la galerie du Faubourg-St-Honoré qui ne font pas voir l'avenir en rose. On fera donc une exposition en mai — sans illusions — mais comme j'envisage cette entreprise également comme une manifestation « du plaisir », les résultats commerciaux, pour souhaitables qu'ils soient, ne sont pas pour l'instant prévus comme formidables ». (*Ibidem*, p. 21)

1. Harry Truman, président des États-Unis de 1945 à 1953.

2. António de Oliveira Salazar, président du régime autoritaire mis en place au Portugal de 1933 à 1968.

Toute l'affaire est aujourd'hui bien documentée, car plusieurs expositions rétrospectives et deux catalogues permettent de prendre connaissance des œuvres exposées en 1948³, de la correspondance afférente au projet ainsi que des critiques que l'exposition a suscitées dans la presse. Toutefois l'interprétation du projet et des œuvres demeure une entreprise à hauts risques. Avant de m'y lancer, je rappellerais encore certains faits utiles.

En 1948, Magritte va sur ses cinquante ans. Il a déjà derrière lui une œuvre considérable et expose dans des galeries, non seulement en Belgique mais aussi, souvent, aux États-Unis, et même au Japon. Rien que cette année-là, Magritte a fait trois expositions: l'une, en février, à Bruxelles (à la galerie Dietrich), une seconde début mai à New York (galerie Hugo) et la troisième, enfin, à Paris, presque au même moment (vernissage le 11 mai, exposition jusqu'au 5 juin). Les œuvres exposées à Paris ne l'avaient jamais été auparavant. Elles ne seront plus montrées après, du moins du vivant du peintre. Comme déjà signalé, elles constituent une série tout à fait à part dans la production de Magritte, quoiqu'on puisse y rattacher quelques peintures à l'huile et quelques gouaches supplémentaires, réalisées peu après la tenue de l'exposition⁴. L'exécution de l'ensemble des vingt-cinq œuvres semble avoir été produite en cinq semaines, durée remarquablement brève, au moins en comparaison des œuvres n'appartenant pas à la même série.

Comment Magritte avait-il peint jusqu'alors? C'est ici que commence l'interprétation. Celle de Louis Scutenaire est à la fois autorisée et suspecte. Autorisée, car Scutenaire fut l'ami de Magritte, son correspondant, son compare en maintes occasions, en particulier pour cette exposition parisienne, pour laquelle il écrivit une sorte de note d'intention intitulée « Les pieds dans le plat », et auteur par ailleurs d'une des premières monographies, parue en 1947, consacrées au peintre; suspecte, pour les mêmes raisons: la complicité qui le lie à Magritte est celle d'une personnalité aussi influente, en son genre, que celle du peintre, un « maître des mots », avec un sens particulier — un sens belge et surréaliste, pour le dire vite — de la formule, qui a pu, sinon imposer son interprétation, du moins la proposer au peintre de manière à ce qu'il la fasse sienne. Rappelons à nouveau qu'à cette époque Magritte se pense dans un collectif, d'ailleurs souvent identifié en France sous l'étiquette « Magritte et sa bande ».

C'est donc à Scutenaire, principalement, que l'on doit l'interprétation du « coup monté », comme elle s'affiche nettement, quelque trente ans après les événements, dans son *Avec Magritte*:

3. L'un établi à l'occasion de l'exposition montée au musée Cantini à Marseille en 1992, l'autre pour l'exposition du Schirn Kunsthalle à Francfort fin 2008.

4. Au total, dix-sept toiles et vingt-deux gouaches, selon le compte de David Sylvester et Sarah Whitfield (1992, p. 25).

C'était le moment de frapper un grand coup. Il ne fut pas question une minute de rassembler des peintures exécutées dans l'une ou l'autre des manières qui avaient fait leurs preuves. Il fallait avant tout ne pas enchanter les Parisiens mais les scandaliser. (p. 22)

Le « grand coup » consiste ainsi, non seulement en un projet, mais encore en un projet qui rompt avec d'anciennes « manières » ayant fait leurs preuves. C'est encore Scutenaire qui, un an plus tard, dans un article paru dans le journal *Le Soir* (7 décembre 1978) intitulé « René Magritte comme je l'ai connu »⁵, établit six « périodes » dans l'œuvre de Magritte, permettant de préciser par là les « manières » avec lesquelles il s'est agi de rompre. La série de tableaux et gouaches présentées à l'exposition de Paris en 1948 constitue la cinquième de ces périodes, ou plutôt la quatrième car, à vrai dire, on ne compte véritablement que quatre « manières », l'une d'entre elles connaissant deux reprises et permettant de rassembler la très grande majorité des œuvres:

- a) 1^{re} période: 1925–1928;
- b) 2^e période: à partir de 1928;
- c) 3^e période: le « surréalisme en plein soleil » (1943–1946);
- d) 4^e période: reprise de la manière de la 2^e période;
- e) 5^e période: l'exposition de 1948 et œuvres apparentées;
- f) 6^e période: reprise de la manière des 2^e et 4^e périodes.

Somme toute, l'œuvre peint de Magritte, hormis les œuvres de jeunesse, est très homogène, ne connaissant que deux interruptions brèves, dont celle qui nous occupe. Cette seconde interruption sera consacrée, par Magritte lui-même — mais c'est encore à Scutenaire que l'on doit se fier pour le savoir — comme celle de la période « vache ». En tout cas, six ans plus tard, dans une lettre à Mesens, la formule, d'où qu'elle vienne, est adoptée: Magritte demande à son correspondant d'écouler « le stock de peintures vaches ».

3. Clefs et portes

Nous disposons, pour le moment, de deux clefs interprétatives données par le peintre sur son œuvre: la première, quelques mois avant sa réalisation, comme « manifestation “du plaisir” » (voir extrait de la lettre à Malet citée plus haut), sans qu'on puisse être sûrs que cette intention ait été celle que

5. Fac-similé reproduit dans AAVV 1992, p. 155.

le peintre a mise en œuvre (un critique semble en douter⁶, sur foi du témoignage de Scutenaire également cité plus haut); la deuxième, attestée six ans plus tard, en 1954, comme « peinture vache ». En voici trois autres qui ont pour elles une autorité du même acabit car elles viennent du peintre lui-même.

Troisième clef, donc, contenue dans une lettre que Magritte adresse au couple Scutenaire, Irène et Louis, le 7 juin 1948, *deux jours* après la fermeture de l'exposition, et de ce fait dotée d'une grande valeur:

J'aimerais assez continuer en plus fort la « démarche » expérimentée à Paris. C'est ma tendance: celle du suicide lent. Mais il y a Georgette et le dégoût que je connais d'être « sincère » — Georgette aime mieux la peinture bien faite comme « antan », alors *surtout* pour faire plaisir à Georgette je vais exposer dans l'avenir de la peinture d'antan. Je trouverai bien le moyen d'y glisser de temps à autre une bonne grosse incongruité. Et cela n'empêchera pas les publications pour nous amuser. Cela, ce sera du travail hors des heures d'atelier pour moi comme hors des heures de bureau pour Scut.⁷

Avant de m'adonner au commentaire, j'étales toutes les clefs autoriales dont je dispose.

Quatrième clef, bien plus tardive, dans un catalogue de ses œuvres que dresse Magritte en 1964: les tableaux et gouaches de 1948 y sont qualifiées de « fauves » (Sylvester et Whitfield, 1992 p. 22).

Cinquième et dernière clef interprétative, où il n'est pas explicitement question de l'exposition de Paris ni des œuvres qui ont été présentées mais qui est extraite d'un entretien radiophonique que Magritte a donné au même moment et où il parle de la peinture et des peintres en général:

- [LE JOURNALISTE]: Maintenant, je voudrais vous demander aussi alors quelques mots sur votre conception, sur la peinture actuelle, sur le devenir de la peinture et l'avenir de la peinture.
- [MAGRITTE]: Excusez-moi, je vais être sincère. . .
- Et partial, car on est toujours partial quand on est sincère.
- . . . la peinture m'ennuie comme le reste. La peinture malheureusement fait partie de ces activités, elle est englobée dans cette série d'activités qui ne me semblent changer rien à la vie, c'est toujours les mêmes habitudes qui reviennent et moi je suis. . . J'attends de la

6. Sylvester et Whitfield 1992, p. 25: « Quand [Magritte] disait à Leo Malet qu'il envisageait "cette entreprise également comme une manifestation du "plaisir", il songeait peut-être encore à convertir à Paris à la doctrine du "surréalisme en plein soleil". Dans ce cas, il n'a pas tardé à modifier ses projets afin de saisir l'occasion de sabotage que seule une exposition parisienne pouvait lui offrir, comme le révèle sans ambiguïté le témoignage de Scutenaire ».

7. Fac-similé reproduit dans AAVV 1992, p. 148.

- peinture enfin je comprends la peinture de cette façon, il faudrait que le peintre ait de telles exigences. . .
- Oui mais les peintres ont toujours de très grandes exigences.
 - Oui, mais, elles sont tellement ressemblantes à celles que l'on connaît, ce sont toujours des exigences. . .
 - . . . quotidiennes, des exigences connues. . .
 - . . . des exigences banales.⁸

Et, plus loin, pour clore l'entretien:

- [MAGRITTE]: Le peintre classique a. . .
- [LE JOURNALISTE]: Oui, mais alors, là. . .
- . . . a un objectif bien défini: une beauté. . . une beauté formelle. . .
- . . . une beauté formelle, la représentation parfaite de la nature. . .
- Bien définie, bien. . . oui.
- Un peintre photographe enfin. Mais je ne considère pas que ce soit quand même ce qu'on puisse appeler la peinture.
- Ah ! certains la considèrent comme cela.
- Oui, bien entendu, mais enfin je ne crois pas que ce soit ce genre de peinture qui justement ait permis aux peintres d'aujourd'hui et aux peintres à venir de se libérer justement de cette forme et de cette manière picturale.
- Eh bien oui; je crois donc que ce qui a permis à ces peintres de se libérer de ces chaînes, c'est. . . une certaine liberté.⁹

Vous vous demandez peut-être pourquoi il est nécessaire, ou même seulement utile, de disposer de « clefs » (je les appelle telles par convention) pour l'interprétation. Ces tableaux et gouaches ne peuvent-ils s'interpréter par eux-mêmes, « en immanence », comme le préconise la sémiotique canonique? Je ne l'exclus pas, mais j'observe que jusqu'à présent les commentateurs, parmi lesquels de grands spécialistes de Magritte, ne s'y sont pas tenus. Qui plus est, leurs interprétations offrent une certaine diversité. Je décris à présent brièvement les quatre grandes portes qui, aux quatre points cardinaux, se sont ouvertes pour présenter les œuvres de l'exposition de Paris.

- a) Je ne reviens pas sur la première, qui table sur un canular, un coup « vache ». Dans ce cas, bien sûr, il n'y a pratiquement rien à interpréter, puisque l'exposition, et les œuvres qu'elles contiennent, ne

8. MAGRITTE 1999, pp. 269–70.

9. *Ibidem*.

cherchent rien d'autre qu'à ne pas faire sens, à désamorcer toute interprétation. La porte s'ouvre ainsi sur un mur.

- b) La deuxième porte interprétative est diamétralement opposée à la première. Elle consiste à envisager chaque œuvre « avec sérieux », en observant que sa conception ne déroge pas aux principes généraux appliqués dans les œuvres des autres « manières », dès lors qu'on y trouve des agencements d'objets tout à fait comparables. C'est la thèse soutenue par Jacinto Lagueira, qui ajoute cependant, comme caractéristique propre à la série, un angle *parodique* selon lequel « la pensée se joue d'elle-même, nie son caractère sérieux et philosophique, tout en participant de ce perpétuel mouvement où la pensée cherche à se saisir » (Lagueira 1992, p. 46).
- c) La troisième voie interprétative se tient entre la première et la deuxième. Elle reconnaît le caractère parodique, sans chercher à en faire un prolongement de l'œuvre antérieure du peintre. Ce que l'œuvre parodie, ce seraient plutôt les œuvres d'autres peintres, en particulier les œuvres des surréalistes parisiens, jugées trop sérieuses, se prenant trop à leurs propres jeux et perdant ainsi, non seulement leur caractère subversif, mais surtout leur sens. Cette interprétation mise donc sur la circonstance d'exposition (la première exposition individuelle à Paris, où Magritte eût souhaité exposer bien plus tôt, et dans une galerie d'une autre importance que celle où son exposition eut lieu) tout en ne faisant pas fi des images particulières produites.
- d) La dernière porte est également « communicante », mais cette fois la communication se fait, non pas avec des œuvres antérieures à celles de l'exposition, mais bien avec des œuvres postérieures à elles. Elle consiste à voir dans l'exposition de 48 une préfiguration « incomprise » de courants picturaux ayant fait date dans l'histoire de la peinture occidentale. On a déjà noté que Magritte s'est complu à faire cette lecture rétrospective de l'épisode de 48 en rapprochant ses peintures du fauvisme du groupe Cobra dont l'existence officielle est précisément datée de 1948; sans le savoir, mais tout de même avec une certaine prescience, il aurait ainsi fait œuvre *contemporaine* avec l'avant-garde de la peinture occidentale. Chez les critiques, les faveurs de la reconstruction généalogique ne s'arrêtent pas là. L'un reconnaît dans les œuvres de 48 une anticipation du mouvement « Bad Painting » (Vergne 1992, p. 59), le même les rapproche également du Pop Art (*ibidem*, p. 57)¹⁰, tandis qu'un autre voit des ressemblances avec les « Néo-Expressionnistes » (Sterckx 1992, p. 38).

10. *Id.*, p. 57.

Aucune de ces voies interprétatives ne s'en tient à l'immanence des œuvres, quand bien même elles y prennent parfois appui. Et, en dépit de la part de vérité que chacune de ces voies contient, malgré la finesse avec laquelle les commentateurs, souvent, les ont illustrées, elles me paraissent toutes impraticables: leur diversité, sinon leur divergence, empêche de les tenir pour satisfaisantes, en dépit des arguments vraisemblables et autorisés que chacune peut alléguer. Elles se démontent les unes les autres. Si l'exposition relevait purement d'un coup monté, d'une « vacherie » produite contre le milieu parisien, les regrets, même murmurés, que Magritte exprime dans sa correspondance avec Scutenaire à l'égard de l'absence de vente serait insensée. Il y a eu, certainement, désir de provoquer, mais un désir appelant tout de même une certaine adhésion, ou l'adhésion de certains. Interpréter les œuvres de l'exposition en fonction d'autres œuvres antérieures, que ce soit celles de Magritte ou celles d'autres peintres, notamment surréalistes, c'est accorder trop de crédit, dans la production des œuvres, à une intention générale, c'est faire de Magritte un stratège et un concepteur. Or, si la pensée joue un rôle certain dans la production de ses œuvres, ce n'est jamais d'une manière qui oblitérerait la singularité de chacune d'entre elles. Les œuvres de l'exposition de 48 ne présentent d'ailleurs pas autant d'homogénéité qu'on veuille le croire. Quant à prendre ces œuvres pour une préfiguration du fauvisme des peintres du groupe Cobra, elle manque si complètement aux conditions mêmes d'une préfiguration qu'elle manifeste surtout la difficulté, même pour Magritte, à *qualifier* ce que ces œuvres sont, pour elles-mêmes, dans leur époque et dans le parcours de son travail.

4. Détruire, libérer

Nous voici à présent munis des clefs nécessaires pour l'interprétation, quoique nous nous soyons abstenus de nous engouffrer par l'une des portes disponibles, ce qui nous aurait contraint à négliger les autres. Je voudrais inviter le lecteur à emprunter une voie verticale: un ascenseur. Au lieu de chercher à savoir comment interpréter les œuvres, dans quelle direction du sens, je poserai des questions plus directes: qu'interprète-t-on au juste? et pourquoi? Il me semble en effet que le problème de l'interprétation des œuvres de l'exposition parisienne de 48 consiste à faire tenir ensemble leur forme ou « manière » avec un contenu. Dans chacune des interprétations avancées, cette articulation a été résolue: ou bien la manière infléchit le contenu (vers la parodie), ou bien elle devient le contenu même des œuvres (préfigurant le fauvisme), ou bien encore cette articulation n'existe pas (coup monté), ce qui est une façon radicale de résoudre le problème qu'elle pose. Or la divergence de ces interprétations, toutes vraisemblables

et autorisées (trousseau de clefs en main), appelle à reconnaître la tension sous-jacente à cette articulation afin de la travailler de l'intérieur. De fait, le contenu se distingue deux fois de la forme: une première fois par cet acte de représentation à travers lequel les êtres humains ont la capacité de détacher des phénomènes quelque chose qui leur tient d'idée, de signification ou d'essence; c'est ce qui permet, notamment, d'avancer des interprétations des œuvres de Magritte sans rendre compte de leurs particularités et de les prendre au contraire comme un tout — série, période, manière. Mais le contenu se distingue de la forme également selon une autre modalité, résidant dans la capacité qu'a ce contenu à varier et à s'éprouver comme limite; la caricature est une expérience de cette limite propre au contenu: elle fait varier la représentation au point de rendre contestable, problématique la reconnaissance de tel contenu donné¹¹.

La tension entre la forme et le contenu est ainsi celle de deux forces contraires: une force d'assimilation conduisant au délire d'un agencement parfaitement réglé, à une norme universelle où tout contenu serait exactement cela: *con*-tenu, tenu ensemble avec ses semblables dans un système parfaitement délimité; une force d'écartement qui cherche à libérer le contenu de toute forme, de toute limite, y compris celle qui permet de dire ce contenu, pure idéalité confinant au Mystère, à l'intuition pure. Interpréter, cela consiste à concilier ces deux forces et à articuler ensemble des formes particulières (formes d'expression et formes de contenu) avec des contenus particuliers (intuitionnés comme si notre esprit avait le moyen de les remplir, d'en faire des « substances » intellectives). Cette conciliation se fait ordinairement dans des jeux de langage appris, selon des formes de vie acquises. Quand elle résiste cependant, comme c'est le cas, en toute apparence, avec les œuvres de l'exposition de 48, il faut être capable de faire retour sur l'acte d'interprétation. Qu'interprète-t-on au juste? Je dirais: non pas *de* la peinture, mais la peinture elle-même. Son jeu de langage, si vous voulez. Sa forme de vie.

J'aimerais prendre le temps d'évoquer un antécédent, un autre moment où, pour interpréter de manière vraisemblable ce qui est peint, il convenait d'interroger la peinture elle-même. L'argument est développé par Louis Marin dans un essai qu'il a intitulé *Détruire la peinture* (1977). Celui à qui Marin confère la puissance de détruire la peinture est le Caravage. Sans doute est-on un peu étonné d'apprendre que Caravage ait cherché, d'après Marin, à détruire la peinture. Il en faut de l'audace pour prêter une intention

11. Le sémiologue averti aura reconnu dans cette double distinction les couples de concepts hjelmsléviens expression vs contenu et forme vs substance. À celui-ci je ne veux faire remarquer qu'une chose: que cette double distinction n'est pas donnée dans l'intuition ni davantage dans la doxa; elle est au contraire théoriquement construite, et il s'en faut beaucoup pour qu'elle puisse expliquer la peinture.

aussi brutale au Caravage ! En fait, Marin ne fait ici que reprendre, pour en dessiner brillamment l'enjeu, le jugement de Poussin. C'est ce dernier qui a affirmé que Caravage était venu au monde pour détruire la peinture. Pour résumer de manière très synthétique la démonstration (fine, érudite) de Marin: Caravage, en donnant à ses tableaux une seule source de lumière, éclairant violemment par en haut le devant de la scène, interdit toute *narration*. Il prive de ce fait la peinture de parole et, partant, d'un contenu articulé. C'est donc bien une articulation de la forme (la manière d'éclairer le tableau) et du contenu pictural que « détruit » le Caravage, cette articulation qu'au contraire les tableaux de Poussin excellent à développer.

Revenons à Magritte. Dirons-nous que Magritte cherche à détruire la peinture? Eh bien, je veux croire qu'il s'agit plutôt de la *libérer* — cela revient d'ailleurs peut-être au même mais je vois cette action sous un angle favorable. De quoi faut-il libérer la peinture? C'est le moment d'activer les clefs.

De ses chaînes, bien sûr. Des chaînes que constitue pour elle une beauté bien définie, ce que les peintres accomplissent en usant... d'« une certaine liberté ». La formulation est un peu maladroite (rappelons qu'elle provient d'une entretien radiophonique: pas les meilleures conditions pour être précis) mais la tautologie apparente est facilement résorbable: il faut libérer la peinture de certaines conceptions formelles et, pour ce faire, donner du lest aux contenus associés à ces formes définies comme belles; ou, tout aussi bien, libérer la peinture des thèmes canoniques en dépassant les limites dans lesquelles ses formes sont produites.

Que cette recherche d'émancipation soit à même de passer la limite de la peinture (et de l'art en général) comme *concept*, c'est ce qu'enseigne Hegel dans l'introduction à son cours d'*Esthétique* (premières publications en 1835–38). Le beau est le concept de l'art pour la même raison que le vrai est le concept de la science: le beau comme le vrai expriment un idéal confinant à l'état divin. L'art romantique, toutefois, après l'art classique, ne rencontre pas cet idéal *concrètement*, étant donné que le sensible ne permet pas à l'idéal de se manifester *selon son vrai concept*¹². Il lui faut alors, pour recouvrer l'idée vraie de la beauté, dépasser la représentation sensible de l'idéal et admettre, *en tenant à distance* toute manifestation sensible, la libre volonté de l'artiste comme seule capable d'atteindre un tel absolu. C'est ce rapport au concept d'art que Hegel appelle la *géniale ironie divine* de l'artiste romantique, *brisant pour elle-même toutes ses chaînes*. Une telle posture se reconnaît à une participation distanciée au monde: « L'individu qui vit comme un artiste peut bien entretenir des rapports avec les autres, entretenir des relations d'amitié, d'amour, etc., mais, en tant que génie, ce

12. Cfr *Esthétique*, p. 140.

rapport à sa propre réalité spécifique, à ses actions particulières, et aussi bien à l'universel en soi et pour soi, n'est en même temps rien pour lui, et son attitude à l'égard de tout ceci est ironique »¹³.

Ainsi, les tableaux sont de simples apparences qui dépendent de la libre volonté de la subjectivité de l'artiste et c'est en cela qu'est rendue à la peinture l'idée vraie de la beauté: cette dépendance exprime l'idéal d'une puissance divine. Les choses en sont au point que, dans l'art romantique, « ce qu'il y a de moins artistique s'affirme comme le vrai principe de l'œuvre d'art »¹⁴.

Il faut s'attendre à ce que deux facteurs externes aux formes de l'art viennent « stimuler » l'expression de la libre volonté de l'artiste: l'antécédent biographique et l'opportunité.

Pour ce qui est de l'opportunité, Magritte l'a eue à maintes reprises. Une première fois, lorsqu'il découvrit, en reproduction (en noir et blanc? sans doute !) une œuvre de De Chirico intitulée *Le Chant d'amour*. C'était en 1925. Le surréalisme était en train de se faire connaître et Magritte s'y lança à corps perdu avec le sentiment d'une délivrance. Au début des années 40, cependant, Magritte s'est lassé d'une certaine manière d'être, d'agir et de faire. Il s'est donc agi, une deuxième fois, de libérer la peinture. Par un surréalisme « en plein soleil », d'abord, à partir de 1943, dont les tableaux empruntent leur manière aux impressionnistes (en particulier à Renoir), tableaux particulièrement ironiques compte tenu de l'obscurcissement ambiant. Par des manifestes écrits, ensuite (en 1946), où Magritte se risque à justifier ses positions d'une manière philosophique ou para-philosophique, à partir d'une « dialectique »¹⁵ entre le mental et l'« extramental » (plus tard, l'« a-mental »). Le différend avec Breton se creuse, celui-ci n'ayant nullement été convaincu, ni par les tableaux du plein soleil ni par leur justification écrite. Alors qu'en 1941, *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton contenait un hommage à la peinture de René Magritte, en 1947, ce dernier ne fut pas invité à participer à l'exposition internationale « Le surréalisme en 1947 » que dirigea le même Breton à la galerie Maeght à Paris. Ainsi, lorsque vint, l'année suivante, l'occasion d'une exposition personnelle à Paris, Magritte est mû encore par un désir d'émancipation, et c'est une troisième manière de libérer la peinture de ses chaînes qu'il y présente.

Mais de quelle peinture s'agit-il au juste? Quelle est la peinture qu'il faut ainsi libérer? Je prendrai la peine de citer une ébauche datant de la période du « plein soleil » et qui est restée dans les cartons du peintre jusqu'à sa parution dans les *Écrits complets* (1979):

13. *Ibidem*, p. 125. Pour Hegel, le premier artiste romantique est Friedrich Schlegel.

14. *Id.*, p. 127.

15. Le terme de *dialectique* est choisi par Magritte en connaissance de cause: la philosophie hégélienne est alors à la mode auprès de l'intelligentsia parisienne, notamment en raison des cours de Kojève.

Exemple de tableau: « Le paysage isolé », en 1928, montre un paysage indifférent; il fallait alors insister sur cette indifférence, sur le sens provocant de cette façon de peindre pour que l'intention, la démonstration soit protégée de l'interprétation artistique.

En 1946 le nouveau « Paysage isolé » en plein soleil (*qui aurait été mauvais en 1928*) est une application, et ce paysage éclatant fait, grâce à ses couleurs riantes, ressentir davantage « la nuit » qui l'entoure et que l'on ne voit pas.¹⁶

Ainsi, la peinture—selon—Magritte s'oppose, premièrement, à l'interprétation artistique (à une peinture non libérée) au moment où les artistes supposés libres — André Breton et consorts — s'institutionnalisent et se prennent au sérieux; mais, deuxièmement, selon cette deuxième manière que constitue le plein soleil, elle s'oppose aux tableaux exécutés selon la première manière. Ce n'est donc pas seulement contre les surréalistes, et leur manière de peindre, que Magritte se défend. C'est aussi de lui-même que Magritte cherche à se délivrer: sa géniale ironie le lui impose.

5. Le plaisir de la matière

Pour aller plus loin dans cette interprétation, il faut convoquer la biographie de l'artiste et mettre en avant la notion, tout à fait centrale pour Magritte à cette époque—là, de *plaisir*. Les tableaux sont des « manifestations du plaisir » et doivent procurer au spectateur un certain plaisir. N'en était-il pas déjà ainsi avec la peinture d'« antan »? Sans doute, mais, d'une part, il y a plaisir et plaisir (c'est-à-dire, un plaisir médié et culturalisé, et un autre plus direct que l'on pourrait nommer aussi jouissance¹⁷), et, d'autre part, le plaisir des uns n'est pas forcément celui des autres.

De son aveu même, la peinture *ennuie* Magritte. Et ce n'est pas seulement de celle des autres dont il est question ici — Louis Scutenaire écrit dans son *Avec Magritte* (p. 64) qu'il fut un « fils de l'ennui ». Les heures passées à l'atelier ont été ressenties bientôt comme des heures passées hors de la vie. Toute sa vie de peintre, Magritte a dû se débattre contre l'ennui:

Je ne suis pas, je crois, un peintre dans toute l'acception du terme: si, dans ma jeunesse, la peinture était un grand plaisir, à certains moments, je n'étais pas inattentif à un sentiment spontané qui me surprenait, à savoir, celui d'exister sans connaître la raison qu'il y a de vivre et de mourir (s'il y a une raison de vivre et de mourir). C'est ce sentiment qui m'a fait rompre avec des préoccupations — assez peu précises, par ailleurs — d'ordre purement esthétique. Par exemple, il m'arrivait

16. MAGRITTE 1979, p. 197.

17. Sur cette distinction, voir Barthes 1982, p. 10.

de m'arrêter souvent de peindre pour être surpris d'être, d'avoir un modèle vivant devant moi et de ressentir que voir « de la vie » avait une importance plus capitale que de se livrer aux plaisirs de l'art d'avant-garde. C'est en 1925, que lassé de ces plaisirs, j'ai pensé qu'il importait peu de trouver une nouvelle manière de peindre: qu'il s'agissait — pour moi — plutôt, de savoir ce qu'il faut peindre, le savoir pour que le mystère soit en question.¹⁸ (Cité par Roisin 2014, pp. 209–10)

Deux pulsions s'enchaînent: d'abord, on se lasse de ce qui procurait auparavant du plaisir et l'on éprouve de l'ennui; et, par conséquent, on cherche à se libérer de l'ennui en réactivant le plaisir. Or, comme on le voit bien à travers cette citation, ce n'est pas seulement les formes canoniques de la beauté picturale qui finissent par ennuyer Magritte, c'est plutôt cette recherche des formes elle-même dans leur ordre propre, celui de l'esthétique, alors qu'il entend « la vie » bruire juste à côté.

La vie, Magritte y a goûté dans sa jeunesse plus que bien d'autres. Il faut lire à ce sujet l'ouvrage passionnant de Jacques Roisin sur les jeunes années de Magritte. Enfant, celui-ci était connu de tout le voisinage pour les mauvais coups qu'il montait avec ses frères; livré à lui-même après la mort de sa mère, il aura en outre été très tôt initié à des plaisirs que les mœurs catholiques de l'époque tenaient pour concupiscent. L'entrée dans la peinture ne le conduisait pas *a priori* vers l'assagissement. Ce fut pourtant la routine que celle-ci implique, avec la rencontre de Georgette qui deviendra sa femme, qui lui offrira le moyen d'exister plus durablement.

Quelque vingt-cinq ans plus tard, en 1948, le sursaut qu'a connu Magritte a précisément consisté à ne pas détruire en lui le goût de la peinture mais à en retrouver le plaisir propre au débridement de la jeunesse. Ce débridement trouve alors un exutoire somme toute très simple: celui de la laideur.

De la laideur, il n'a quasiment jamais été question dans la réflexion esthétique avant le XX^e siècle. Un des émules de Hegel, Karl Rosenkranz, a pourtant tenté d'en faire une esthétique spécifique en guise d'addendum à l'œuvre de son maître. À la dialectique opposant le sublime et le plaisant présente dans l'esthétique hégélienne, Rosenkranz ajoute dans son *Esthétique de la laideur* (publié en 1853) une seconde dialectique où le beau trouve à s'opposer à son antithèse, concept strictement relatif et négatif, le *laid*. La synthèse du beau et du laid réside dans le comique, qui accueille une part de laideur afin de susciter le plaisir et recueillir de ce fait une certaine beauté. Les commentateurs voient aujourd'hui, dans cet addendum, la préfiguration théorique de l'art moderne.

Avec les tableaux de l'exposition 48, les couleurs, dans leur aspect le plus matériel (couleurs, traits brossés, appositions sur la toile nue, mélanges ap-

18. Ce beau passage n'apparaît pas dans les *Écrits complets*.

parents), dans leur vivacité et leur densité, envahissent l'espace des peintures et des gouaches. Ces couleurs que Magritte, au moins dans les premiers temps, préparait lui-même à partir de poudres, d'huile et de colle à bois, qu'il fallait « touiller », malaxer, et qui « sentaient », littéralement et métaphoriquement (le travail, l'atelier (Roisin 2014, p. 194)). Il se fait que c'est avec ces matières vivement colorées que Rosenkranz répertorie les formes du laid et du comique. Celles-ci se retrouvent toutes manifestées dans les œuvres de 1948:

- a) l'absence de forme, et plus particulièrement
 - l'amorphe, le sans forme (*La Marche triomphale, L'Art de Vivre*);
 - le disharmonieux, l'infirme (*Jean-Marie, Le Stropiat*);
 - l'asymétrie (l'unijambiste de *Les voies et les moyens*);
- b) l'incorrection, l'incongru (le chapeau-robinet du *Suspect*, le nez-fusil de *L'Ellipse*);
- c) les déformations, parmi lesquelles
 - le vulgaire et le bas (le jambon du *Mal de mer, Le Galet*);
 - le grossier (*Le Contenu pictural, le corps du Psychologue*);
 - le déplaisant (la mort dans *La Part de feu*);
 - le criminel (*Jean-Marie*);
 - la caricature (le nez crochu de la vieille de l'*Étoupillon*, l'allusion aux Pieds Nickelés dans *La Famine* comme dans plusieurs autres œuvres).

Allons plus loin. Les commentateurs, avant moi, ne se sont pas privés de mettre en rapport la couleur dégoulinante de ces œuvres avec la matière fécale. « La peinture devenait une bouse et "l'alphabet des révélations" la fiente de l'Esprit », écrit l'un (Blistène 1992, p. 15). « Selon Magritte, ce que la peinture contient serait un épanchement chromatique. Son seul contenu étant tout bonnement et selon un constat métonymique de l'acte de peindre, ce qui sort du tube de couleur », écrit un autre (Sterckx 1992, p. 33). Magritte lui-même n'est pas de reste, lui qui écrit en 1950: « Lecteur, vous êtes aussi un enculeur. Quand vous chiez, votre crotte vous encule vous-même » (Magritte 1979, p. 161); lui qui fait écrire dans le catalogue de l'exposition, par l'entremise de Scutenaire: « On veut bien vous dire merde poliment, dans votre faux langage » (Scutenaire 1992, p. 135); lui dont on rapporte qu'il aurait bien fait un tableau de bran, et que seule la faisabilité technique d'un tel projet l'a retenu d'accomplir¹⁹; lui surtout dont l'enfance et l'adolescence

19. En 1977, un autre peintre, également belge, Jacques Lizène, relèvera le gant: *Tableau à ma matière fécale*.

sont pleines de farces scabreuses (seau de merde renversé sur le pianiste du cinéma de son quartier, poignées de porte enduites de la même matière, jeu aquatique avec ses « propres » étrons, si je puis dire).

La matière, c'est le contraire même de la censure pour Magritte. C'est la licence, le démon de la perversité: exactement du même ordre, à mon avis, que ce qui lui fait donner des pieds aux culs des gens qui viennent lui rendre visite. La matière, c'est-à-dire le corps, et les plaisirs charnels.

Conclusion

Il est temps de conclure. Ce sera vite fait. Il suffit de reprendre les clefs interprétatives dans une interprétation qui permette de les intégrer toutes.

Cette étude aurait pu s'intituler « Magritte déchaîné » — *Magritte unleashed*. L'exposition de 48 fut en effet l'occasion pour Magritte de se libérer de ses chaînes, de revenir au tumulte de sa jeunesse bruyante et folle furieuse. Ce déchaînement est une tentative de se sauver de l'ennui qui s'est attaché à la peinture, à la fois comme pratique quotidienne, dans l'atelier, et comme activité qui se réalise dans des œuvres d'une certaine forme. Le plaisir trouvera deux justifications successives à sa manifestation: d'abord comme débridement comique, fait de vacheries et de perversités, selon une dialectique finalement convenue puisque Rosenkranz, un siècle plus tôt, envisageait déjà le comique comme une synthèse possible entre le beau et le laid. Toutefois, dans un second temps, qui est celui de la modernité, le laid n'est plus la simple négation du beau, ainsi que le concevait Rosenkranz. Il y a désormais une esthétique légitime du laid, car l'art se donne d'autres perspectives que le plaisir des sens et de l'esprit. Cette relecture, tardive, des œuvres de 48 reçoit sa consécration dans la qualification des œuvres *fauves*. Enfin, il reste que pour l'art de Magritte le comique et le laid ne constituent qu'une période, certes expérimentale, et qu'il serait intéressant de poursuivre, néanmoins close. « *Surtout* pour faire plaisir à Georgette » (dont l'amour l'a probablement sauvé d'une vie sans repère et consumée de manière effrénée), et « par dégoût d'être sincère » (avec l'ennui qui rôde jusqu'à l'exténuation de tous les plaisirs, comme le stigmatisait déjà Hegel en parlant de Solger et de Tieck), Magritte revient à la peinture « d'antan », celle qui est fidèle au sublime. Une peinture à l'esthétique classique, somme toute, et suffisamment stimulée par le Mystère et sa quête pour être poursuivie encore durant vingt années, jusqu'à la mort du peintre.

Bibliographie

- AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion.
- BARTHES R. (1982) *Le Plaisir du texte* (1973), Le Seuil [Points], Paris.
- BLISTÈNE B. (1992) « La langue verte », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 15–19.
- FREUD S. (1967) *Die Traumdeutung* (1899) (trad. fr.) D'I. Meyerson *L'interprétation des rêves* (1926), P.U.F., Paris.
- HEGEL F. (1997) *Vorlesungen über die Ästhetik*, texte établi par H.G. Hotho (1835–1838) (trad. fr.) Ch. Bénard (1840–1852) revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria pour l'édition utilisée, *Esthétique*, 2 tomes, Librairie Générale de France [Le Livre de poche], Paris.
- LAGEIRA J. (1992) « Les vacances de la pensée », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 41–9.
- MAGRITTE R. (1979) *Écrits complets*, Flammarion, Paris.
- MARIN L. (1997) *Détruire la peinture* (1977), Flammarion (Champs), Paris.
- ROISIN J. (2014) *René Magritte. La première vie de l'homme au chapeau melon*, Les Impressions Nouvelles, Paris.
- ROSENKRANZ K. (2004) *Esthétique du laid*, Circé, Paris.
- SCHLICHT E. et M. HOLLEIN (a cura di) (2008) *René Magritte 1948. La période vache*, Antwerp, Ludion.
- SCUTENAIRE L. (1977) *Avec Magritte*, Lebeer–Hossmann, Bruxelles.
- (1992) « Les pieds dans le plat » (1948), in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 135–7.
- STERCKX P. (1992) « L'image blessée », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 33–9.
- SYLVESTER D. et S. WHITFIELD (1992) « Rira bien qui rira le dernier », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 21–31.
- VERGNE P. (1992) « Petit voyage au pays de la régression picturale », in AA.VV. (1992) *René Magritte. La période « vache »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Ludion, 55–61.