

Collection *Clinamen* 4

L'image peut-elle nier ?

Sous la direction de Sémir BADIR et Maria Giulia DONDERO

Presses Universitaires de Liège

2016

Nier en images : Magritte, 1926-1928

Sémir BADIR

Fonds National de la Recherche Scientifique/
Université de Liège

On convient généralement que nier constitue un acte de jugement. Il n'y a pas de négation qui ne soit un acte de pensée / langage, la pensée étant indissociable du langage. En revanche, il est certainement envisageable de nier sans le recours à une langue, dès lors que d'autres formes sémiotiques se prêtent elles aussi à la formation et à l'expression de jugements. C'est le cas, notamment, des langages formels en logique, dont les propositions expriment des jugements en se passant de la copule « est »; la négation, en logique, ne prend donc pas la forme d'une copule « n'est pas ». Que les images puissent elles aussi s'employer comme des actes de pensée / langage, c'est ce que revendique Magritte. Ce dernier prétendait en effet être avant tout un « penseur en images »¹. L'art de peindre n'a pour lui d'intérêt s'il ne participe de l'expression d'une pensée². Nous nous donnons pour objectif dans cet essai d'examiner si la négation appartient aux moyens de la pensée en images chez René Magritte.

Avant d'y venir, on voudrait préciser quelque peu les formes d'attente que la négation peut offrir comme acte de pensée / langage. Selon Sartre, il n'est pas vrai que toute négation consiste en un jugement. La négation est logiquement

-
1. « Interpellé par l'un des académiciens qui l'interroge sur la genèse de son "art", [Magritte] se récrie qu'il n'est pas un artiste, qu'il refuse cette appellation, qu'il est un homme qui pense et qui communique sa pensée par les moyens de la peinture comme d'autres la communiquent par la musique, la parole, etc. » (*EC*, 496 [1959]). Les références aux *Écrits complets* (Paris, Flammarion, 2009; 1^{re} édition : 1978) de René Magritte seront présentées sous la forme abrégée « *EC* », suivies de la page et de l'année de rédaction. « Le surréalisme n'est pas une école littéraire ni une école d'art. Les surréalistes *utilisent* les moyens littéraires et artistiques en vue de manifester ce que l'esprit peut dire et qui ne soit pas encore connu » (*EC*, 627 [1966]).
 2. « Je me permets de proposer à votre attention les reproductions de tableaux ci-jointes, que j'ai peints sans me préoccuper d'une recherche originale de peindre » (« Lettre à Michel Foucault », *EC*, 640 [1966]). « Ma conception de l'art de peindre ne consiste pas pour moi à traiter un sujet d'une manière qui serait originale ou fantaisiste. Il s'agit de découvrir quelque chose que l'on puisse décrire avec le plus de précision possible » (*EC*, 537 [1962]).

antérieure au jugement et relève plutôt de ce que le philosophe appelle une *interrogation* : une « attitude humaine pourvue de signification »³. Sartre imagine une scène de café bondé et bruyant où il entrerait à la recherche d'un ami. Plus tard, il pourrait dire à un tiers : « J'ai tout de suite vu que Pierre n'était pas là ». Le « non-être » de Pierre n'a pas été l'objet d'un jugement, d'un constat soigneusement vérifié; une intuition a suffi à donner à l'interrogation (la recherche de Pierre) sa réponse négative (Pierre n'est pas là). Un *regard*, pourvu qu'il manifeste une intention de signification, forme une attitude suffisant à nier. Nous considérerons ainsi que les images de Magritte expriment la négation lorsqu'elles sont le dépôt d'un regard qui les pense, ou d'une pensée qui les regarde, selon le « non-être ».

Il faut cependant remarquer que le « non-être » ne constitue guère, en lui-même, une signification concrète associable à une attitude humaine. Il désigne quelque chose de transcendant à partir duquel la négation est rendue possible. Dans la scène que Sartre a imaginée, la signification réside dans l'*absence* de Pierre, ce que seul un être humain est capable de déduire d'un non-être. De même, observe le philosophe, un cataclysme, telle une éruption volcanique, est susceptible de *détruire* une ville parce que les hommes ont doté les villes de certaines qualités : les villes sont fragiles et précieuses, valeurs que le non-être fait déchoir en ruines⁴. Ou encore, quand on s'attend à trouver dans son portefeuille trois cents euros et qu'on n'en trouve que deux cents, le *manque* est la signification liée au non-être des trois cents euros. L'absence, la destruction, le manque sont les significations qui s'attachent à une interrogation à réponse négative; ce sont des *avatars* du non-être. La négation se décline ainsi en des significations résultant d'attentes, de surprises et d'autres attitudes qui interrogent l'être et le non-être des phénomènes.

Le regard méditatif, ou la pensée contemplative, qui se lie aux images de Magritte découvre en elles des significations qui ne sont pas verbales, encore moins symboliques. Ce sont des significations propres aux images, que les moyens de la paraphrase et de l'analyse peuvent seulement tenter d'approcher, sans s'y substituer. Nous considérerons que ces significations sont négatives quand le regard est interpellé par les avatars de non-être qui sont peints dans les images.

Durant la guerre, Magritte a modifié radicalement sa manière de peindre. Il justifie cette transformation en déclarant vouloir mettre le surréalisme « en plein soleil » (*EC*, 210 [1946]). Les tableaux de cette époque sont peints en effet dans des couleurs vives, suivant une technique similaire à celle des impressionnistes. Ils tranchent avec les tableaux antérieurs, aux couleurs plus sombres, plus froides — ternes même souvent. Cependant, le contraste si net existant entre les tableaux

3. SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. Tel (1976, 1943), p. 38.

4. Cf. SARTRE, *op. cit.*, p. 43.

d'avant la guerre et ceux des années 40 n'empêche pas que ce soit le même objectif qui ait été poursuivi par Magritte. Cet objectif est d'atteindre le *mystère* — un mystère qui se rapproche grandement du néant sartrien⁵ : c'est un « non-être » transcendant. Mais, alors que les tableaux d'avant-guerre cherchaient à rendre compte du mystère par ses manifestations (ombres, ténèbres, nuit), ceux de la période dite « solaire » rejettent la nuit au dehors de la représentation et reconnaissent de ce fait sa transcendance :

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 (*EC*, 197 [1946]).

Dans le présent essai, nous ne considérerons que les tableaux de la première manière, ceux qui, entre 1926 et 1928, signifient le non-être à travers la représentation de *figures*. Il s'agira ainsi d'approcher une série de huit tableaux appartenant à la première période du peintre, dite parfois « période noire »⁶. À l'automne 1926, Magritte avait d'ores et déjà trouvé sa voie grâce à sa rencontre avec l'œuvre de Giorgio De Chirico⁷ et il avait fondé, avec Goemans, Mesens, Nougé et Souris, le groupe surréaliste belge. L'année suivante est marquée par sa première exposition personnelle à la galerie bruxelloise Le Centaure (mars 1927) et par l'emménagement du couple Magritte aux alentours de Paris (été 1927). C'est une période extrêmement productive puisque, rien que pour l'année 1928, on compte près de cent tableaux peints. La sélection de tableaux sur lesquels nous allons nous pencher est bornée, en guise de *terminus ad quem*, par l'introduction de mots dans la peinture, laquelle ouvre une nouvelle époque de production.

Prenons, pour ouvrir cette série, *L'Homme du large* (1927, *cat.* 135, *bd* 136⁸). Un homme tout de noir (vêtu?) avec, en guise de tête, une pièce de bois ouvragée, actionne le loquet d'une fenêtre dont il ne reste qu'un éclat et un bout de châssis.

5. « Le mystère est invisible. Il ne doit pas son importance (le néant non plus) *parce qu'il est invisible*, mais parce qu'il est nécessaire absolument » (*EC*, 675 [1964]).
6. Incidemment, tous les tableaux choisis sont exposés au musée Magritte à Bruxelles.
7. « En 1926, j'ai trouvé la peinture que j'estimais devoir être faite, elle avait beaucoup de traits communs avec la peinture de Chirico » (*EC*, 576 [1962]).
8. Les œuvres sont mentionnées avec la numérotation du catalogue de SYLVESTER, David (dir.), *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., Anvers, Fonds Mercator / Menil Foundation (désormais *cat.*) (1992-1997), ainsi que celle de la base de données de HÉBERT, Louis (dir.) *Magritte. Toutes les œuvres, tous les thèmes* [en ligne], Rimouski (Québec) (2003-2013), <http://www.magrittedb.com> (désormais *bd*).

Les pieds de l'homme reposent sur des fragments d'un plancher assorti de découpes aléatoires de mobilier (table, parement de cheminée). La scène est placée sur une plage où vient s'étaler une mer sombre, quasi noire, recouverte d'un ciel gris.

Ce qui frappe d'emblée, c'est l'incongruité de cet assemblage. Chaque élément y est reconnaissable mais demeure disjoint de tous les autres, soit que la continuité, quoique plausible, fasse défaut (entre les fragments de plancher, par exemple), soit que l'articulation imposée déconcerte par son improbabilité (un homme à tête de bois). En outre, ces éléments résistent à la figuration, car leur représentation est malaisément descriptible. Comment en effet décrire un fragment, un éclat, une découpe ? Leur visualité n'est pas figurale, elle ne compose aucune figure représentable dans l'imagination. Ce qui se représente dans l'imagination, à partir d'eux, ce sont des figures intègres : une table, une cheminée, une fenêtre. Et l'intérieur composé par ces figures demeure lui-même représentable, parce que les éléments sont disposés en conformité avec la représentation générale d'une chambre, comme s'ils avaient été « placés » ainsi qu'on le ferait des pièces d'un puzzle. Nous nous représentons un contenant — une pièce dans un immeuble bourgeois — avec son contenu — le mobilier ; au lieu de quoi, le tableau offre à voir la *déréalisation* de cette représentation, c'est-à-dire son non-être. Pour ce faire, il n'a pas suffi que les choses soient absentes ; il convenait de signifier leur non-présence en ôtant ce qui assure, dans la représentation, leur intégrité et leur continuité.

Passons au personnage. Fantômas, certainement, est évoqué⁹. Ce célèbre bandit est connu pour porter un masque qui empêche son identification. Or dans la représentation le masque est précisément l'accessoire permettant de l'identifier : on *reconnait* Fantômas grâce à son masque. Une représentation de Fantômas qui se voudrait fidèle à l'esquive inhérente au personnage aurait donc à le « démasquer » tout en maintenant son visage au dehors de la représentation. Aussi une pièce de bois, dont le dessin semble fondre ensemble les ouïes et le chevalet d'un violon, peut-elle signifier adéquatement l'être-sans-visage de Fantômas, de manière à ce que la personnification du mystère que celui-ci incarne laisse intact et inapprivoisé le mystère lui-même dans sa représentation.

Tel est aussi le premier effet de la plage et de sa marine. En accréditant l'impression d'une troisième dimension (les fragments étant pourvus de bords et projetant des ombres), la représentation picturale maintient son non-être selon les règles classiques de la perspective. Toutefois l'avant-plan et l'arrière-plan sont impossibles : l'un entretient l'illusion d'une tridimensionnalité que l'autre met systématiquement en brèche.

9. Les exégètes rapportent le goût que Magritte avait pour les aventures de Fantômas, qui durant les années 20 se diffusaient en feuilletons sous forme de brochures (avec dessin de couverture) et de films au cinéma.

En somme, le regard méditatif ne peut se raccrocher à rien. Il faillit à s'évader du tableau, lequel n'a ni au-delà à imaginer ni en-deçà à voir selon les conventions du monde. Seul son mystère reste entier, et à cette condition même.

Le Mariage de Minuit (1926, cat. 116, bd 117) présente à l'avant-plan une table de nuit où sont posés, sur la tablette inférieure, une tête postiche avec une perruque rousse de femme et, sur la tablette supérieure, une tête d'homme (non postiche), cheveux ras, tournée vers le fond de la scène. À gauche, on distingue un grand miroir déposé contre un mur. Dans le prolongement du mur se découpe l'entrée d'une grotte. L'ensemble de ces éléments est placé sur un grand balcon à la balustrade ouvragée, donnant sur une forêt sombre aux arbres sens dessus dessous, les troncs noirs se dressant sur les feuillages¹⁰.

Semblablement à la scène présentée dans *L'Homme du large*, un intérieur peut être imaginé à partir des quelques objets représentés dans le présent tableau, de sorte que ce soit son absence que montre le tableau. La table de nuit, la perruque avec son porte perruque, le miroir permettent en effet d'évoquer le cadre d'une chambre à coucher. Le grand balcon, même, propose une continuité possible avec cette chambre, qui corroborerait l'attente d'un spectateur des films bourgeois d'Abel Gance et d'un lecteur des romans d'Henri de Régner (lequel fut justement l'auteur d'un *Mariage de minuit*, paru en 1903 et gros succès de librairie jusque dans les années 20). Mais il semble que les catégories oppositives qui garantissent ordinairement la stabilité de la représentation narrative soient ici systématiquement abolies : celles du dedans et du dehors (avec une entrée de grotte en guise de sas improbable), du haut et du bas (arbres renversés), du plein et du creux (têtes creuse ou coupée), du masculin et du féminin (tête d'homme et perruque de femme). Le sens est bien *dessus dessous*, le travestissement généralisé et la réflexivité, inhérente au miroir comme à l'interprète, mise en échec par l'évitement de tout regard.

Observons en outre qu'un mariage de minuit est une cérémonie *secrète*, célébrée *sans* l'apparat ordinaire; qu'une perruque est une chevelure *fausse*, non moins qu'une tête postiche est une *fausse* tête. Ici la négation, pour ainsi dire, s'affirme; elle a une force, elle se fait négatrice au lieu de se poser comme une simple implication du sens face à l'être. C'est qu'entre une qualité et son absence le second terme est parfois plus remarquable que le premier. La vérité des objets, comme leur réalité, est présumée par leur représentation (narrative et visuelle); leur fausseté est en revanche toujours déclarative. Une tête, par exemple, ne signifie pas d'habitude qu'elle est un contenant, car il y a bien d'autres qualités beaucoup plus particulières qui subsument celle-là et la tiennent pour

10. Comme on sait, les objets peints par Magritte composent un répertoire limité que l'on retrouve dans de nombreux tableaux, ce qui en assure l'identification, même lorsque ces objets sont disposés dans un environnement étonnant. La perruque rousse, le miroir, la grotte, la balustrade et les arbres renversés font partie de ce répertoire.

fondée; mais une tête postiche signifie bel et bien, quant à elle, qu'elle ne contient rien.

Si le tableau semble d'emblée posséder un caractère énigmatique, une pensée contemplative s'obligera à constater avec quelle cohérence ou, plutôt, selon quel systématisme les moyens sont employés pour n'en pas permettre la résolution. *Le Mariage de Minuit* se dérobe à l'interprétation dans le temps même qu'il l'appelle : tout y fait sens, mais ce qui est marqué dans ce sens est précisément son déni.

Découverte et *La Voleuse* sont des tableaux plus faciles à décrire, où l'on ne retrouve pas d'objets étranges ni d'assemblages insolites. *Découverte* (1927, cat. 187, bd 188) montre le buste et les cuisses d'un nu féminin dans un plan qu'au cinéma on dirait « américain ». La peau de cette femme, à la pose indolente, est en partie ligneuse comme le bois, non sans évoquer aussi le pelage du tigre. Un sein, en particulier, et le creux d'une cuisse, se donnent à voir comme s'ils avaient été griffés par le grand fauve. Le tableau est indubitablement imprégné d'érotisme.

Nous assistons ainsi à la métamorphose d'une femme à la fois en femme de bois et en tigresse. Les associations lexicales entre la femme, le bois et le félin ne sont pas rares. Retenons celle qui dit d'une femme qu'elle a un beau châssis¹¹, le tableau étant lui-même peint sur une toile tendue sur un châssis de bois. Magritte, dans une lettre à Paul Nougé, commente cette image et donne quelque vraisemblance à notre association :

Je crois avoir fait une découverte, dans la peinture, tout à fait saisissante : J'ai employé jusqu'à présent des objets composés, ou bien la situation d'un objet suffisait à le rendre parfois mystérieux. Mais à la suite des recherches que j'ai faites ici, j'ai trouvé une possibilité qu'avaient les choses : c'est de devenir *graduellement* autre chose, un objet *se fond* dans un autre objet que lui-même. Par exemple le ciel à certains endroits laisse apparaître du bois. C'est même 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. J'obtiens par ce moyen des tableaux où le regard "doit penser" d'une autre façon que d'habitude, les choses sont tangibles et pourtant quelques planches de bon bois deviennent insensiblement transparentes à certains endroits; ou bien une femme nue a des parties qui deviennent aussi d'une matière différente¹².

On retrouve ici la recherche d'un moyen pour abolir la catégorie oppositive — celle qui distingue la peinture de son support — qui seule est capable d'assurer à la représentation une présence pleine. Il est intéressant de souligner la force

11. Initialement dans l'argot des automobilistes, et précisément à l'époque de la réalisation du tableau (informations tirées du *TLFi*).

12. Cité dans SYLVESTER, David, *Magritte*, Paris, Flammarion (1992, p. 245) d'après DE CARVALHO MEURER, Cléo Elizabeth, « René Magritte : Les proses de *Distances* (1928) », dans *Interfaces* 29 (2009-2010), p. 62.

concessive que Magritte accorde à ce moyen : les choses sont montrées pour ce qu'elles sont *et pourtant* elles se fondent l'une dans l'autre en laissant découvrir une chose inédite. La concession est le procédé verbal qui peut traduire la force contenue dans la négation visuelle. C'est par une force concessive¹³ que la négation impose le non-être des choses, la transparence étant certainement l'une des formes les plus accusées de non-être pour une chose visuelle.

La Voleuse est le portrait d'un être anthropomorphe appuyé sur un coffre en bois tigré, aux mains et aux hanches féminines mais avec un buste surdimensionné comme si un plastron de chevalier le recouvrait et descendait jusqu'à l'entre-cuisse. Cet être est enveloppé dans un voile noir, à l'exception des mains. On devine, sous le voile, l'orifice des yeux et de la bouche ; la forme des pieds, en revanche, n'est pas discernable et rend improbable l'équilibre de cette massive silhouette. Sans doute, Irma Vep, l'héroïne des films de Louis Feuillade *Les Vampires* (1915-1916), constitue un modèle vraisemblable, non sans toutefois que sa représentation subisse de notables transformations.

Le voile noir est, dans ce tableau, le principal agent du non-être. Ce qu'il donne à voir, ce qu'il rend visible, c'est la dissimulation même. Le voile ne saurait être tenu pour le signe particulier d'Irma Vep, sinon par sa couleur. Mais il rend possible la *combinaison* qui la protège des regards, de la même manière que la pièce de bois de *L'Homme du large* permettait à Fantômas de demeurer masqué dans la représentation elle-même. Ce qui se représente ainsi dans *La Voleuse*, c'est le refus, muet à nos yeux, caparaçonné dans sa carapace évanescence, de la représentation.

Le coffre, avec deux boîtes hermétiquement closes accolées à son côté, ainsi qu'un bout de muret viennent compléter la clôture et l'enfermement de la représentation hors de tout regard indiscret. L'expérience de *La Voleuse* n'est pas pour autant froidement rationnelle, à la manière des tableaux des conceptualistes russes, ni ludique comme la caisse à mouton du *Petit Prince* ; investie par une charge érotique certaine et frappée par la puissance surhumaine qui se dégage de cette figure sans piédestal, elle demeure incertaine comme l'inquiétante et cependant familière étrangeté des expériences intimes freudiennes.

Dans le *Portrait de Paul Nougé* (1927, cat. 151, bd 152) la pensée exulte de puissance. Une porte qu'il faut ouvrir dans un tableau est un élément providentiel pour une lecture symbolique. Sauf que celle-ci signifie l'inanité de toute lecture symbolique : elle s'ouvre sans rien renfermer et la place de la serrure est découpée ; elle n'est d'ailleurs qu'un débris tenant à peine sur ses gonds et seulement par la volonté de l'imagination. Sur quoi s'ouvre-t-elle ? Rien que sur de

13. Sur l'importance de la concession comme force sémantique, on renvoie aux travaux de Claude Zilberberg qui font de la concession le moyen de l'événement. Voir, notamment, ZILBERBERG, Claude, « Éloge de la concession », disponible en ligne : <http://www.claudezilberberg.net/download/download.htm#concession>, 2004.

l'identique. Le portrait de Paul Nougé est en effet un portrait où un homme en smoking, censément le poète Paul Nougé, ami de Magritte, donne l'impression de faire deux fois la même entrée ou la même sortie sur la bande de toile du peintre, un peu comme si on assistait à la fabrique d'un film d'animation. Plutôt que double, ce portrait est *dédoublé*. Deux fois le même portrait : une manière de nier à la fois l'unicité de la personne (vraisemblance classique) et la multiplicité de l'image (idéal moderne, cubiste en particulier). Il y a du comble dans le dédoublement, qui s'énonce sur un mode éminemment concessif : bien que deux, un ; et bien qu'un, deux. À l'instar de la dénégation (par quoi on nie qu'on nie), le dédoublement, niant le duel tout en le produisant, mène à une situation paradoxale.

C'est une semblable impression de paradoxe qui se dégage toute entière de *Paysage* (1927, *cat.* 146, *bd* 147) : un corps mais deux cous ; deux têtes mais en forme de tuba ; quatre membres dont l'un n'a pas l'air rattaché au tronc ; une peau crayeuse ramifiée de veines noires montant sur le corps ; une grotte tapissée d'écorce ; un paysage sous la neige en jacquard avec du ciel bleu (ou avec du bleu ciel). Force paradoxale et concessive de la pensée imageante et de l'image pensante, activant les puissances du non-être sous l'apparence des choses, des images toutes faites, des lieux communs du langage et de la raison. On ne sait pas ce qu'on voit, ça ne se nomme pas. On voit quand même ; et on le sait en voyant. Le tableau se dresse contre le spectacle, c'est-à-dire contre une activité particulière du voir, plus contemplative que réfléchissante, en quoi son titre — *Paysage* — est profondément ironique et provocateur. Le caractère *déceptif* de cette œuvre froide en fait la négation d'une pratique sociale traversée par des affects apaisants : la pratique du goût esthétique, à tout le moins d'un certain goût esthétique, disons bourgeois. *Paysage* est le *Déjeuner sur l'herbe* de Magritte.

Le Démon de la perversité (1927, *cat.* 195, *bd* 196) est une marine nocturne, similaire à celle de *L'Homme du large*, avec un grand ciel noir sans étoiles et une mer étale, plus noire encore. La vue de cette marine est presque complètement bouchée par une caisse démesurée, présentée frontalement, faite avec des planches verticales tigrées comme l'était la peau de la belle lascive de *Découverte*. Et les contours de cette caisse sont eux-mêmes escamotés par une épaisse matière gris métallique, amorphe et faisant songer au tissu cellulaire, déjà présente en fond du *Portrait de Paul Nougé*. L'œuvre offre ainsi une certaine compacité où chaque élément ressortit d'un répertoire connu. Mais la disproportion entre les éléments lui donne en outre un caractère monumental.

L'historien de l'art James Beck a proposé une distinction entre art monumental et art lyrique qui lui permet d'organiser la diversité des styles picturaux de la Renaissance. Les œuvres monumentales se définissent, écrit-il, par :

Une lourdeur de formes, une insistance volumétrique tridimensionnelle par laquelle les figures occupent l'espace dans une composition quasi théâtrale

convaincante. Habituellement, l'organisation de l'œuvre met l'accent sur les horizontales et les verticales. On préfère une vue frontale ou un profil net pour les figures. La couleur est moins utilisée pour elle-même que pour faciliter la lecture. À l'extrême, les images monumentales deviennent froides, mécaniques et rigides¹⁴.

On ne saurait mieux rendre compte, nous semble-t-il, de l'effet suscité par le tableau de Magritte.

Nous avons là une occasion de revenir sur le paradoxe consistant à dire qu'une négation s'affirme. En fait, cela se dénoue assez simplement : un énoncé peut bien être fait d'éléments négatifs, mais l'énonciation de cet énoncé, surtout quand elle est véhémence, n'est pas elle-même négative. Un *Non!* sonore et retentissant est un acte performatif de grande intensité. Semblablement, *Le Démon de la perversité* affirme avec force la puissance négatrice de la pensée imageante : fermée dans sa masse à la représentation, elle fait obstruction dans et par l'image.

Le titre de l'œuvre est emprunté à une nouvelle d'E.A. Poe, dont un passage peut mettre en valeur le lien avec le tableau de Magritte : « [...] admettre comme principe primitif et inné de l'action humaine un je ne sais quoi paradoxal, que nous nommerons *perversité*, faute d'un terme plus caractéristique. Dans le sens que j'y attache, c'est, en réalité, un mobile sans motif, un motif non motivé »¹⁵; et, un peu plus loin : « Ma vie n'est pas une chose plus certaine pour moi que cette proposition : la certitude du péché ou de l'erreur inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique *force* invisible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement »¹⁶.

Force primitive de l'erreur, paradoxe compact de l'affirmation du non, voilà ce que l'image, bien mieux que les mots, est capable, dans sa monumentalité, de montrer, de mettre devant les yeux, de nous obliger à voir.

Un homme de profil, raglan noir et col de chemise blanche, est penché devant ce qui semble être une table recouverte de toile blanche, le cou tendu, l'œil fixe, les lèvres entrouvertes. Il tient à la main droite un porte-cigarette où se consume une cigarette, ce qui ne l'empêche pas, de la même main, de tendre l'index. Il n'y rien à regarder, cependant, là où convergent l'index et le regard. C'est *Personnage méditant sur la folie* (1928, cat. 283, bd 284), le dernier tableau de notre sélection. Fait rare chez Magritte, ce tableau est régi par une composition dramaturgique : le personnage y fait quelque chose. Mais quoi au juste? Soliloque-t-il avec lui-même, comme un dément, comme un délirant, ou comme, parfois, on le fait quand on médite et argumente avec soi? En somme, devant un tel tableau, nous ne pouvons que nous poser des questions, soit que nous

14. BECK, James H., *La Peinture de la Renaissance italienne*, Hagen, Könemann (1999), p. 22.

15. POE, Edgar A., *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, GF – Flammarion (1965), p. 50.

16. POE, *op. cit.*, p. 51.

redoublons ainsi, par projection, un personnage lui-même en train de s'interroger, soit que nous interroignons le dispositif mettant un homme en dialogue avec rien, une absence, un blanc — sur un coin de table ou un coin du tableau. Ne fût-ce le porte-cigarette, la posture du personnage ferait penser à celle du peintre qui, pinceau à la main, contemple la toile blanche qu'il s'apprête à entreprendre avec une inquiétude ardente, enthousiaste, interactive.

On a tout de suite vu qu'il n'y avait rien. C'est que sans doute, en regardant le tableau, une question s'est pressée sur nos lèvres. Chez Sartre, on se le rappelle, la question était celle de la présence de quelqu'un et la réponse une intuition de son absence. Se peut-il que l'image soit à même de susciter le processus inverse, de sorte que la question anticipe sur la réponse? La question serait investie par une puissance négatrice et la réponse reçue comme une affirmation de cette négation. La langue française a cette singularité parmi les langues courantes de permettre une telle affirmation de la négation : *N'y a-t-il pas rien?* — *Si! il n'y a rien.* Il nous semble que la peinture moderne a fait sien, pour une large part, ce moyen singulier. Le néant est le dernier rempart du mystère car la pensée contemplative y reste en suspens.



En cherchant à déterminer l'origine de la négation, Sartre prévient deux écueils. Le premier est celui d'une subjectivation pure. Évidemment, outre l'absence de Pierre, il est aisé de constater, écrit le philosophe français, que « Wellington n'est pas dans ce café, Paul Valéry n'y est pas non plus »¹⁷. Mais ces assertions sont des jugements en chambre; elles ne répondent à aucune attente, aucune question. Il ne faut jamais négliger que la demande de signification est liée à notre rapport au monde et qu'en retour notre rapport au monde est chevillé à son interrogation et à son interprétation. Ainsi, lorsque nous disons qu'une tête manque au corps et qu'une pièce de bois y a été substituée, nous définissons une attente objective face à l'image et nous y répondons en y faisant signifier le non-être. En revanche, qu'on n'y trouve pas de papillon, d'équerre ou de bol à champagne n'a plus rien à faire avec l'image mais seulement avec l'invention gratuite d'un raisonneur.

Le second écueil dont, selon Sartre, il faut se garder quand on parle de négation est celui d'une objectivation positive. S'il semble se situer à l'opposé du premier, il conduit au même naufrage. À réduire la négation à une catégorie positive, par exemple en la faisant tenir dans une catégorie de marqueurs syntaxiques, on perd en effet purement et simplement la signification qu'elle peut avoir pour nous. On lui ôte sa force et son mouvement. Une telle objectivation positive est

17. SARTRE, *op. cit.*, p. 45.

peu efficace car, même dans les énoncés de langue, les manifestations de négation sont loin de pouvoir être limitées à une catégorie positive unique. Et dans les images une telle limitation est carrément improbable. Les floutages, bandeaux et autres cruciformes qui font obstruction au voir sont certes des négations patentes. Mais peut-on encore considérer qu'ils appartiennent à l'image et à ses modes de signification? Ce qu'ils nient est l'image elle-même, en tout ou en partie, non ce qui est signifié par elle.

Sartre écrit justement que la négation est *refus d'existence*, mais ce refus n'a ni place ni temps; il papillote et se perpétue en tout lieu et en tout temps. En cherchant Pierre sur la toile de fond du café, la question de sa présence est renouvelée à chaque fois que le regard se tourne d'un côté ou d'un autre sans que son absence se loge en aucun lieu particulier ni ne soit définitivement arrêtée dans l'intuition. La négation est une performance consistant à *ne pas faire advenir* ce dont la question a néanmoins évoqué l'existence. Dans une image, je peux être en droit d'attendre un portrait, et pourtant je m'aperçois que l'image ne me donne pas un portrait (mais deux, mais un semblant, mais un faux); je peux être en droit d'attendre un paysage, et pourtant l'image est autre chose qu'un paysage; je peux me demander s'il s'agit d'un visage, d'une scène, d'objets familiers que pourtant l'image me refuse: elle me presse de les attendre dans le même temps qu'elle en retire l'apparition. La négation instaure dans mon rapport à l'image une trame déceptive et concessive, parfois paradoxale ou ironique. Ni libre choix de l'interprète ni pur énoncé, elle dispose une *énonciation* particulière dans et par l'image.

Benveniste a souvent rapproché l'énonciation des énoncés performatifs¹⁸, bien que son champ d'action ne s'y limite pas. C'est que dans les énoncés performatifs le sujet du discours se trouve instancié en tant que sujet. *Je dis quelque chose*, et en disant cela même j'actualise ma qualité de sujet parlant. Il est toutefois des énoncés performatifs où le sujet se voit annulé dans l'énonciation qui l'instancie. L'exemple canonique est le paradoxe du menteur (*je mens*); d'autres formules expriment également des performatifs intrinsèquement négatifs, tels *Je ne suis pas* ou *Je ne dis rien*. Et, si ces énoncés-là ont un air fabriqué, d'autres, qui répondent à une question, peuvent être entendus dans la vie de tous les jours: *Qu'est-ce que tu dis? — Rien* ou *Qui est là? — Personne*.

Les images magrittiennes sont à rapprocher de tels performatifs. Elles ne montrent rien qu'elles-mêmes (la monumentalité, la transformation d'une femme en être de peinture, le blanc de la toile), elles résistent à la nomination et demeurent sans pensées réalisées (pas d'énigmes) quoiqu'elles puissent, dans le regard qui les saisit, être pensantes. Le refus qu'elles signifient est avant tout celui de la représentation. Paul Nougé avait subtilement intitulé la monographie qu'il a

18. En particulier dans « De la subjectivité dans le langage (1958; repris dans BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris, Gallimard, coll. Tel [1976, 1966], pp. 258-266) et dans « La philosophie analytique et le langage » (1963), *op. cit.*, pp. 267-276.

consacrée au peintre « Les Images défendues »¹⁹. C'est aussi la manière dont nous les interprétons : les images de Magritte refusent et revendiquent ; elles se défendent d'être utilisées à d'autres fins qu'elles-mêmes. Car ce qu'elles présentent au regard l'est pour la première fois : elles découvrent un Monde à leur semblant. Pour Sartre, le non-être s'actualisait sur fond de l'être. Pour Magritte, la transcendance des images vise, plutôt que l'être, le Monde en son mystère, en son étrangeté, ses paradoxes et ses énigmes toujours à découvrir, à dévoiler. L'image appelle à un dévoilement dans le même temps qu'elle montre combien le voile est épais et changeant, aussi originaire sans doute que le monde lui-même.

19. De ce beau texte avec lequel notre essai cherche la connivence, extrayons ce passage : « Il arrive que le tableau immobile, s'installe dans la conscience — et demeure. Comme il a retenu l'œil, le tableau retient l'esprit », repris in NOUGÉ, Paul, *René Magritte (in extenso)*, Bruxelles, Didier Devillez (1997), p. 55.