

LA PENSÉE DE LA RESSEMBLANCE: L'OEUVRE DE MAGRITTE, À LA LUMIÈRE DE PEIRCE

Nicole Everaert-Desmedt

1. Introduction: rapprochements entre Magritte et Peirce

Nous nous proposons de prendre en considération l'oeuvre de Magritte à la lumière de la sémiotique de Peirce. Plusieurs raisons ont déterminé le choix de notre objet d'étude: notre intérêt personnel pour l'oeuvre de Magritte, tout d'abord; le fait, aussi, que Magritte (1898-1967) soit de nationalité belge; et que son oeuvre semble se prêter aisément à une étude sémiotique; mais surtout, à la lecture des écrits de Magritte¹, nous avons été frappée par de nombreuses affinités de pensée entre Magritte et Peirce. C'est pourquoi, en guise d'introduction, nous mettrons en évidence quelques rapprochements entre le peintre et le philosophe.

1.1. Ressemblance, similitude, icône

Magritte a souvent été présenté comme un peintre-philosophe, qui se sert de la peinture pour penser. Et pour lui, l'acte essentiel de la pensée est la «ressemblance». Mais la ressemblance, telle qu'il la conçoit, n'a rien à voir avec la similitude. La ressemblance n'appartient qu'à la pensée, tandis qu'une image peinte, par exemple, n'a que des similitudes possibles avec des aspects

1 Magritte, 1979. Sauf indication contraire, toutes nos références aux textes de Magritte sont issues de cet ouvrage.

du monde visible (Magritte: 494). Le langage familier nomme ressemblance ce qui n'est que similitude (495).

— Nous nous interrogerons sur la distinction que fait Magritte entre la *ressemblance* et la *similitude*, et nous tenterons de situer ces notions par rapport à l'*icône* de Peirce. En effet, Peirce définit l'*icône*, notamment, par un rapport de ressemblance:

N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'*icône* de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose (C.P., 2.247)²

1.2. L'attitude phénoménologique

Magritte adopte à l'égard des choses du monde extérieur une attitude de *phénoménologue*, en exerçant les trois facultés préconisées par Peirce: l'observation, la discrimination et la généralisation (C.P., 5.42).

1) L'observation

P. Nougé note en effet que son ami Magritte manifeste, à un degré inhabituel, les vertus d'attention au monde et à soi-même et de disponibilité de l'esprit:

(...) l'attention méticuleuse au monde et à soi-même, l'attention qui va de pair avec une curiosité sans cesse excitée et qui suppose encore cette autre puissance, une disponibilité complète à tout le possible en nous et autour de nous. Cette attention, cette disponibilité de l'esprit, ce grand calme où chaque tintement, chaque syllabe et chaque lueur retentissent jusqu'à l'horizon, voilà sans doute ce qui permet à Magritte de surprendre l'univers sous les aspects bouleversants de la révélation. Le merveilleux n'existe que pour l'âme tendue et patiente et pour l'oeil qui se fixe (Nougé 1980: 247).

2 Nous indiquons les références à C.S. Peirce, *Collected Papers*, comme il est d'usage: C.P., suivi du numéro du volume et du paragraphe.

Magritte lui-même rapporte, par exemple, comment il fut plongé dans l'observation des moulures d'une porte, dans une brasserie populaire de Bruxelles:

La disposition d'esprit où j'étais me fit paraître douées d'une mystérieuse existence les moulures d'une porte et je fus longtemps en contact avec leur réalité (Magritte: 107).

Ce pouvoir d'observation de l'artiste, comme disait Peirce, «cette faculté rare de voir bien en face ce qui se présente», est ce qui est le plus nécessaire dans l'étude de la phénoménologie (C.P., 5.42).

2) *La discrimination*

La seconde faculté du phénoménologue dont Magritte fait preuve est, dans les termes de Peirce, «une discrimination résolue qui s'attache comme un bouledogue à la chose particulière que nous sommes occupés à étudier» (C.P., 5.42). Magritte se comporte en bouledogue; il procède, en effet, de façon méthodique: il isole les objets de notre vie quotidienne, pour les questionner, inlassablement; il se pose, dit-il, des «problèmes d'objets», c'est-à-dire qu'il s'acharne à trouver, pour chaque chose, une autre chose qui lui est profondément attachée:

Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée. Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution de problèmes dont j'avais trois données: l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir (Magritte: 111).

3) *La généralisation*

Lorsque la solution parvient à la lumière, c'est la troisième faculté du phénoménologue qui se manifeste, la généralisation:

(...) le pouvoir généralisateur du mathématicien qui produit la véritable formule abstraite livrant la véritable essence de la chose examinée, purifiée de tout mélange d'accompagnements extérieurs et sans pertinence (C.P., 5.42).

Ce que Magritte cherche à atteindre par son travail pictural, c'est précisément la véritable essence de la chose examinée. Pour ce faire, il entreprend de «dépouiller les choses de tous les sens pratiques qui les cachent à l'esprit» (Magritte: 343).

1.3. Le surgissement de la pensée

Quels que soient l'attention et l'acharnement apportés à la recherche, l'essence des choses n'apparaît qu'à certains moments privilégiés, les moments de «présence d'esprit»:

J'ai pensé à réunir l'image d'une locomotive à l'image d'une cheminée de salle à manger dans un moment de "présence d'esprit". J'entends ainsi, ce moment de lucidité *qu'aucune méthode ne peut faire apparaître*. Seule, la puissance de la pensée se manifeste alors: nous pouvons être fiers de cette puissance, être fiers ou exaltés de ce qu'elle existe. Mais nous, à cet égard, ne comptons pas, nous nous bornons à assister à la manifestation de la pensée. Quand je dis: j'ai pensé à réunir, etc., l'exactitude exigerait que je dise: la présence d'esprit s'est manifestée, j'ai connu ainsi comment l'image d'une locomotive devait être montrée pour que la présence d'esprit se manifeste. L'Eurêka d'Archimède est un exemple de la présence *imprévisible* de l'esprit (Magritte: 378)³.

Les moments de «présence d'esprit», où la pensée se manifeste dans toute sa force et sa liberté, sont comparables à la description que Peirce donne du surgissement de l'hypothèse dans l'abduction:

La suggestion abductive nous arrive comme un éclair. C'est un acte de *vue* (insight), bien que d'une vue extrêmement faillible. Il est vrai que

3 Magritte répond ici à un certain Monsieur Hornik, à propos de son tableau «La Durée Poignardée» (1939), cf. Doc. 1.

les différents éléments de l'hypothèse étaient déjà dans notre esprit; mais c'est l'idée de mettre ensemble des éléments que nous n'avions jamais rêvé de mettre ensemble que la suggestion nouvelle met en un éclair devant notre contemplation (C.P., 5.181).

1.4. Pensée par signes, pensée par images

Un autre rapprochement à faire entre Peirce et Magritte tient dans la «pensée par signes» du premier et la «pensée par images» du second.

Peirce insiste sur l'identité absolue de la pensée et des signes: «La pensée et l'expression sont en réalité une même chose» (C.P., 1.349, cité par Thibaud 1992). Peirce considère que les phénomènes mentaux ne peuvent être connus que par leurs manifestations externes, qu'il n'y a donc de pensée que par signes (C.P., 5.251).

Quant à Magritte, il pense par images, c'est-à-dire par signes visuels, et il présente sa peinture comme une «trace visible de la pensée».

1.5. Conception pragmatique du sens

Peirce et Magritte se rejoignent également dans leur conception du sens comme processus cognitif.

Magritte refuse énergiquement toute interprétation symbolique de ses tableaux, tout sens figé. Ses tableaux ne veulent être, dit-il, qu'évocation du mystère. Il recherche «l'image qui résiste à toute explication⁴ et qui résiste en même temps à l'indifférence» (Magritte, in Pierre 1984: 104). Le sens d'une image, selon Magritte, ne réside nullement dans l'explication qu'on pourrait en donner, mais bien dans l'effet que cette image produit sur le récepteur. Une image a du sens si elle ne laisse pas le récepteur indifférent, c'est-à-dire si elle agit sur le récepteur, bouleversant

4 Une seule fois, Magritte a donné l'explication, dans un tableau qui a pour titre, précisément, «L'Explication» (1952), et qui montre, placés l'un à côté de l'autre les objets suivants: une bouteille, une carotte, puis une bouteille-carotte (une association des deux premiers objets). Ce tableau, humoristique, constitue sans doute son «gâteau à Cerbère»!

ses habitudes mentales, provoquant un questionnement, modifiant sa façon de voir le monde.

Magritte rejoint donc la conception pragmatique de la signification, qui est celle de Peirce, ainsi que le mouvement de la semiosis illimitée. Pour Magritte, comme pour Peirce, la signification d'un signe est ce qu'il fait, et «la signification d'une pensée est quelque chose d'entièrement virtuel» (C.P., 5.289).

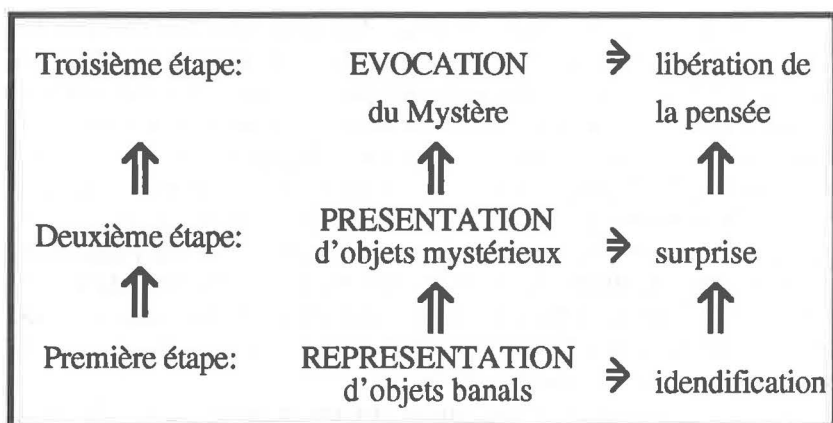
2. Interprétation peircienne de l'oeuvre de Magritte

La découverte d'affinités entre les conceptions de Peirce et de Magritte en ce qui concerne la pensée, les signes et l'interprétation nous invite à entreprendre une interprétation de l'oeuvre de Magritte à l'aide des concepts sémiotiques peirciens.

Nous envisagerons tout d'abord le processus interprétatif déclenché par les tableaux eux-mêmes. Nous verrons ensuite comment l'interprétation s'enrichit (ou, au contraire, peut être bloquée, court-circuitée) lorsqu'on fait intervenir des interprétants supplémentaires: les titres des tableaux et la signature de Magritte.

2.1. Interprétation des tableaux

Le processus interprétatif déclenché par les tableaux nous semble pouvoir être décrit en trois étapes: les images peintes représentent avec une précision toute réaliste des objets familiers empruntés à notre réalité quotidienne; mais, placés dans le contexte du tableau, ces objets manifestent soudain leur présence mystérieuse; enfin, la saisie du mystère des objets oriente la pensée vers sa liberté. Au terme du processus, notre vision du monde réel se trouve modifiée. Représentons schématiquement les trois étapes, que nous allons ensuite décrire:



2.1.1. Première étape: la représentation

Une première étape dans l'interprétation d'un tableau de Magritte consiste dans l'identification par le récepteur des objets représentés par l'image peinte.

Nous montrerons comment cette identification est assurée par la façon de peindre de Magritte, et nous nous interrogerons ensuite, dans le cadre de Peirce, sur la sémiologie impliquée dans cette première étape.

A. La façon de peindre de Magritte

Quatre caractéristiques de la façon de peindre de Magritte facilitent l'identification, la reconnaissance immédiate par le spectateur des objets représentés.

1) *Un répertoire d'objets familiers*

Les tableaux de Magritte représentent essentiellement des objets familiers, banals, empruntés à notre monde quotidien. On pourrait faire l'inventaire systématique de ces objets qui réapparaissent tout au long de son oeuvre. Citons-en quelques-uns: la pipe et le chapeau melon, bien sûr; mais aussi les souliers, les parapluies, les verres, les pendules, les bougies, les pains, les

pommes, la rose, les oeufs, la cage; les poissons, les sirènes, les oiseaux, les arbres, les feuilles, les rochers, la lune et le soleil; les portes, les fenêtres, les maisons, les pièces vides, les chevalets et les tableaux, les planchers et boiseries, les armoires, les tables et chaises, les cercueils; les inscriptions calligraphiées; les rideaux; les murets; les bustes et les torsos antiques en plâtre (que l'on trouve dans les magasins de fournitures pour artistes); les grelots (qui ornaient les colliers des chevaux de labour) et les bilboquets ou balustres; la plage, la mer, le ciel bleu aux nuages blancs; le corps de la femme et parfois des parties du corps humain, comme un oeil, un nez, une bouche; parfois encore, un cavalier, un voilier, un lion, ou une montgolfière...

Tous ces objets se combinent différemment d'un tableau à l'autre. Certains tableaux sont formés de panneaux juxtaposés qui constituent autant de citations de tableaux antérieurs (*Le masque vide*, 1928; *Au seuil de la liberté*, 1929). La peinture murale réalisée en 1953 au casino de Knokke donne un bon échantillon du répertoire de Magritte.

2) Des objets prototypiques

Les images que Magritte donne des objets familiers sont conformes au savoir qui est le nôtre à leur égard. Ce sont des images du même type que celles que l'on trouve dans les abécédaires ou les imagiers (ex.: *L'imagier du Père Castor*, cf. Doc. 2): elles ne représentent ni des objets particuliers, ni des types généraux, mais des actualisations parfaites de prototypes. La pipe peinte par Magritte n'est pas l'image d'une pipe unique, ni le schéma abstrait de la pipe en général, mais une représentation détaillée d'une instance prototypique⁵ (cf. Doc. 3).

3) Des objets isolés

Quelle que soit la combinaison des objets dans le tableau, le spectateur est invité à les voir et à les reconnaître d'abord séparément. Ces objets sont en effet sortis du contexte dans lequel nous

5. Cette instance prototypique correspond à ce que dit Goodman à propos de l'image accompagnant une définition dans un dictionnaire: «Un dessin accompagnant une définition dans un dictionnaire est souvent une telle représentation, qui ne dénote pas individuellement un aigle particulier, par exemple, ni collectivement la classe des aigles, mais distributivement les aigles en général» (Goodman 1976: 21).

les voyons d'habitude et, à première vue, ils ne s'intègrent pas dans le contexte du tableau. Magritte peint les objets dans leur isolement. Il utilise différents moyens pour accentuer cet isolement. Par exemple, deux objets aux contours nets sont juxtaposés et se détachent sur un fond uni: un parapluie ouvert et un verre (*Les vacances de Hegel*, 1958, cf. Doc. 4), une pipe et une inscription (*La trahison des images*, 1929); des objets sont placés dans des compartiments (*Le musée d'une nuit*, 1927; *La clef des songes*, 1930; *Le masque vide*, 1928). Même lorsque la scène est plus complexe, les objets qui la constituent se laissent aisément énumérer et décrire (*Les valeurs personnelles*, 1952); ou encore, l'image se découpe en deux parties distinctes: un paysage nocturne et un ciel diurne (*L'empire des lumières*, 1949,...), ou un paysage et sa représentation sur un tableau (*La condition humaine*, 1933,...). Même lorsque deux objets se combinent en un seul, ils restent clairement distincts: la porte et l'ouverture (*La réponse imprévue*, 1933), les souliers et les pieds (*Le modèle rouge*, 1935, 1937), la cage et l'oeuf (*Les affinités électives*, 1933), les feuilles-hiboux (*L'île au trésor*, 1942), la montagne-aigle (*Le domaine d'Arnheim*, 1938, 1949), le visage de la femme et son corps (*Le viol*, 1934). Max Ernst a dit que les tableaux de Magritte étaient «des collages peints entièrement à la main». Souvent, en effet, un objet semble collé devant un autre qu'il cache partiellement: un bouquet de fleur ou une pomme se trouvent devant un visage (*La grande guerre*, 1964); un tableau devant le paysage (*La condition humaine*, 1933); un lion devant un papillon géant (*La place au soleil*, 1956); un oiseau fait de ciel bleu se découpe sur un ciel d'orage (*La grande famille*, 1963); une série de personnages au chapeau melon apparaissent en surimpression sur un fond de ciel et de façades de maisons (*Golconde*, 1953).

4) Une représentation réaliste

Les objets banals, ordinaires, qui constituent le vocabulaire de Magritte, sont peints de la façon la plus conventionnelle qui soit, avec minutie, précision, à l'aide d'une technique picturale froide et objective, parfaitement maîtrisée.

A. Breton (1965) parle du «parti pris figuratif» de Magritte, qu'il défend contre «ceux qui parlent en mauvaise part de

l'«imagerie» de Magritte, qui lui reprochent sa démarche à contre-courant des «recherches plastiques actuelles». Magritte se souciait en effet fort peu des qualités plastiques de la peinture, du traitement de la matière picturale comme telle:

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de voir un tableau! Il existe des tas de reproductions, des livres d'art. Pour moi, une reproduction me suffit! C'est comme en littérature, il n'est pas besoin de voir le manuscrit d'un écrivain pour m'intéresser à son livre! (Magritte: 562-563).
Ma façon de peindre est tout à fait banale, académique. Ce qui est important, dans ma peinture, c'est ce qu'elle montre (Magritte: 652).

Pour Magritte, la peinture devait servir à autre chose qu'à la peinture, elle devait servir à penser, à déclencher le processus cognitif — que nous avons précisément entrepris ici de décrire —, conduisant le spectateur à une modification de sa vision du monde réel. Pour atteindre cet objectif, Magritte a choisi, consciemment et consciencieusement, une manière de peindre réaliste:

Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révéleraient capables de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel (Magritte: 143).

On peut se demander ce que signifie une manière de peindre réaliste. En quoi consiste le réalisme de la représentation? Pas du tout, explique N. Goodman, en une ressemblance par rapport à la réalité. Toute représentation, dit-il, est *symbolique*. Pour qu'une image représente un objet, elle doit être un symbole de celui-ci et y référer d'une façon quelconque. Or, aucun degré de ressemblance n'est suffisant pour établir une relation de référence entre une image et un objet. En fait, il en arrive à dire que la représentation est entièrement indépendante de la ressemblance, puisque quasi n'importe quoi peut représenter n'importe quoi d'autre:

En fait, une peinture, pour représenter un objet, doit être un symbole de cet objet, valoir pour cet objet (stand for it), référer à cet objet. Et

aucun degré de ressemblance n'est suffisant pour établir la relation de référence de la peinture à l'objet. Et la ressemblance n'est même pas nécessaire pour la référence. Presque n'importe quoi peut représenter n'importe quoi d'autre (Goodman 1976: 5)⁶.

Une représentation «réaliste» est une représentation standard, qui correspond au système de représentation habituel dans une culture donnée:

Le système de représentation littéral, réaliste ou naturaliste, est simplement le système auquel on est habitué. La représentation réaliste, en bref, dépend, non pas de l'imitation, de l'illusion ou de l'information, mais de l'apprentissage (inculcation). Presque n'importe quelle peinture peut représenter presque n'importe quoi, c'est-à-dire que, étant donné une peinture et un objet, il y a généralement un système de représentation, un schéma de corrélation grâce auquel la peinture représente l'objet. (...) Mais le degré de littéralité ou de réalisme de la peinture dépend du degré de standardisation du système. (...) Le réalisme est une question d'habitude (Goodman 1976: 38).

B. La sémiologie de la première étape

Des objets familiers, prototypiques, peints dans leur isolement, d'une manière «réaliste», sont donnés à reconnaître au spectateur. Voyons quelle sémiologie est impliquée dans cette première étape du processus interprétatif.

1) L'icône: similitude ou ressemblance?

C'est ici qu'il convient de réfléchir sur la notion d'icône.

A première vue, il suffirait de dire que l'image peinte d'une pipe, par exemple, représente iconiquement l'objet pipe, et donc

6 Magritte exprime la même idée: «Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet» (Magritte: 61). Il a mis cette idée en pratique dans certains de ses tableaux (*L'espoir rapide*, 1927; *Le miroir vivant*, 1928; *Personnage marchant vers l'horizon*, 1928). Pour qu'une forme quelconque puisse représenter un objet, il suffit d'indiquer son mode d'emploi, de préciser la convention, ce que Magritte fait en ajoutant à la forme quelconque une inscription linguistique. Toutefois, dans la plupart de ses tableaux, Magritte s'en tient à une représentation «réaliste».

de classer cette image comme «sinsigne iconique rhématique» (signe relevant des catégories 2.1.1.).

Dans le langage courant, à la suite de Peirce, mais surtout de Morris, on qualifie d'«iconique» un signe qui représente son objet par un rapport de similitude. Le dessin d'une pipe serait tout simplement l'**icône d'une pipe**. De nombreux auteurs ont parlé d'un «taux d'iconicité» qui peut être plus ou moins élevé selon le degré de similitude ou similarité entre le signe et son objet. Donc une représentation réaliste aurait un taux d'iconicité plus élevé qu'un dessin schématique. Mais U. Eco (1978) a montré que l'icône constituait une catégorie passe-partout, couvrant des phénomènes disparates.

Contrairement à l'acception courante, nous avons vu comment N. Goodman insiste sur le caractère conventionnel, symbolique (dans le sens qui est celui de Peirce) de toute représentation. Pour lui, donc, le dessin d'une pipe serait le **symbole d'une pipe**. Et la similitude n'est qu'un effet produit par une représentation réaliste, c'est-à-dire une représentation qui repose sur un système de conventions largement admis, habituel dans une culture donnée:

Les habitudes de représentation qui régissent le réalisme ont aussi tendance à engendrer la ressemblance. Souvent, le fait qu'une peinture ressemble à la nature signifie seulement qu'elle ressemble à la façon dont la nature est habituellement peinte (Goodman 1976: 39).

Quant à Magritte, il établit une distinction, à laquelle il tient beaucoup, entre la **similitude** et la **ressemblance**. Pour lui, c'est de «similitude» qu'il s'agit, dans la représentation réaliste d'un objet, et pas du tout de «ressemblance»⁷. La ressemblance n'appartient qu'à la pensée inspirée; un dessin n'a que des similitudes avec l'objet représenté:

La peinture est familièrement appelée: un art de la ressemblance. Mais une image peinte ne peut ressembler. Il n'appartient qu'à la pensée de

7 Il est navrant de constater que M. Foucault (1973: 61, 65, 67), voulant expliquer l'oeuvre et la pensée de Magritte, emploie les deux termes de «similitude» et de «ressemblance» dans le sens inverse de celui que leur donne Magritte!

ressembler. La pensée peut ressembler à une image peinte en devenant la connaissance d'une image peinte (Magritte: 511).

La **similitude** présuppose la **distinction** entre les objets concernés, elle résulte d'un acte de pensée qui examine, évalue et compare. Au contraire, la «ressemblance» s'identifie, dit Magritte, à l'acte essentiel de la pensée. Mais la pensée n'accède à la ressemblance qu'à certains moments privilégiés, les moments de «présence d'esprit». La **ressemblance** est de l'ordre de l'**indistinction**, du possible, du mystère:

La ressemblance — dont il est question dans le langage quotidien — est attribuée à des choses ayant ou n'ayant pas une commune nature. On dit: "Se ressembler comme deux gouttes d'eau" et que le faux ressemble à l'authentique. Cette soi-disant ressemblance ne consiste qu'en des rapports de similitude distingués par une pensée qui examine, évalue et compare.

La ressemblance s'identifie à l'acte essentiel de la pensée: celui de ressembler. La pensée ressemble en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de monde ni aucune possibilité de pensée (Magritte: 529).

Qu'en est-il de la notion d'**icône** chez Peirce, par rapport à la «similitude» et à la «ressemblance» de Magritte?

Lorsqu'on compare plusieurs définitions de l'icône données par Peirce, certaines vont dans le sens de l'acception courante correspondant au rapport de similitude selon Magritte; mais la conception fondamentale de l'icône pour Peirce est son appartenance à la catégorie de la priméité, c'est-à-dire du possible et de la totalité, et cette conception correspond à la ressemblance selon Magritte, donc à l'acte essentiel de la pensée (qui interviendra dans la troisième étape du processus interprétatif que nous décrivons).

La définition de l'icône donnée en 2.247 ne nous éclaire pas beaucoup car Peirce ne dit pas ce qu'il entend par «ressembler» («it is like»):

N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose (C.P., 2.247).

Cependant, cette définition suppose une **distinction** entre le signe iconique et la chose à laquelle il «ressemble», ce qui nous met sur la voie de la similitude, tandis que la véritable «ressemblance» selon Magritte est une conception de l'être comme totalité, globalité, indistinction.

Mais, dans d'autres passages, Peirce insiste sur l'**indistinction** qui caractérise les icônes, ou plus exactement notre appréhension iconique d'un phénomène:

J'appelle un signe qui est mis pour quelque chose simplement parce qu'il lui ressemble, une *icône*. Les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu'ils *s'en distinguent à peine*. Tels sont les diagrammes en géométrie. Un diagramme, en réalité, dans la mesure où il a une signification générale n'est pas une pure icône; mais, au cours de nos raisonnements, nous *oublions* en grande partie son caractère abstrait, et le diagramme est pour nous la chose même. Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous *perdons conscience* qu'il n'est pas la chose, la *distinction entre le réel et la copie disparaît*, et c'est sur le moment un pur rêve - non une existence particulière et pourtant non générale. A ce moment nous contemplons une icône (C.P., 3.362, c'est nous qui soulignons).

Peirce dit donc que le diagramme est bien un symbole («il a une signification générale»), mais que nous «oublions» le caractère symbolique d'un diagramme pour l'*appréhender comme icône* au cours de nos raisonnements — et c'est à cette condition qu'il acquiert un pouvoir heuristique (C.P., 2.279) —. De même, nous pourrions *contempler iconiquement* un dessin figuratif, réaliste, celui d'une pipe par exemple, mais cela ne signifierait nullement que nous établissions un rapport de similitude entre le dessin et l'objet réel représenté; bien au contraire, cela signifierait que nous nous plongeons dans la contemplation de ce dessin en soi, comme totalité, dans l'indistinction (sans le rapporter à autre chose qu'à lui-même). Nous entrerions alors «en pensée iconique», dans un acte de «ressemblance».

Les définitions que Peirce donne de l'icône oscillent donc entre la similitude (la distinction), reposant sur la convention, et la ressemblance (l'indistinction), de l'ordre de la priméité. Peirce tente de distinguer, dans un même paragraphe (2.276), les deux emplois de l'icône, en introduisant le terme de «*hypoicône*» pour désigner le rapport conventionnel (donc de tiercéité) produisant un effet de similitude:

(Une hypoicône) peut être un *substitut* de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble. (La conception du «substitut» implique celle d'un projet et donc d'une vraie tiercéité). (...) Un signe peut être *iconique*, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un representamen iconique peut être appelé une *hypoicône*. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une *hypoicône* (C.P., 2.276).⁸

L'hypoicône est donc un signe symbolique, conventionnel, relevant de la tiercéité, qui produit un effet de similitude si la convention est si généralement admise ... qu'elle se naturalise, qu'on en vient à l'oublier. Au contraire, l'icône pure, qui correspond à la ressemblance selon Magritte, est de l'ordre de la priméité:

Un signe par priméité est une image de son objet et, pour parler avec plus de précision, ne peut qu'être une *idée*. (...) Mais, pour parler avec plus de précision, même une idée, sauf dans le sens d'une possibilité ou priméité, ne peut pas être une icône. Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité; et son objet ne peut qu'être une priméité (C.P., 2.276).

Ainsi, il y a deux conceptions de l'icône chez Peirce: l'icône pure, de l'ordre de la priméité, qui correspond à la «ressemblance» de Magritte; et l'hypoicône, de l'ordre de la tier-

8 Ensuite, Peirce distingue, parmi les hypoicônes, les images, les diagrammes et les métaphores: dans les images, la similarité entre le representamen et l'objet repose sur de simples qualités ou propriétés; les diagrammes représentent leur objet par une analogie de relations entre leurs parties respectives; et les métaphores représentent leur objet par un parallélisme avec quelque chose d'autre.

céité, signe symbolique qui produit un effet de similarité, correspondant à la «similitude» de Magritte.

Si les signes iconiques (dessin représentant de façon réaliste un objet réel, diagramme ou métaphore) ont un pouvoir **heuristique** — «cette capacité de révéler une vérité inattendue» (C.P., 2.279) —, ce n'est pas par leur rapport de similarité avec un objet réel, mais bien par leur pouvoir de ressemblance en eux-mêmes.

Dans son travail de recherche préparatoire à un tableau, Magritte exploite le pouvoir heuristique du dessin considéré en lui-même, donc comme icône pure. Dans une lettre à Suzy Gablik en date du 19 mai 1958, Magritte explique comment il a procédé pour aboutir à l'image peinte dans le tableau intitulé *Les vacances de Hegel* (1958), cf. Doc. 4:

Mon dernier tableau a commencé par la question: Comment montrer un verre d'eau dans un tableau de manière qui ne soit pas indifférente, ni fantaisiste, ni arbitraire, ni faible — mais disons le mot: *géniale* (sans fausse honte)?

J'ai commencé par dessiner beaucoup de verres d'eau, avec toujours un trait sur le verre. Ce trait, au bout du 100ème ou 150ème dessin, s'est évasé, et a pris ensuite la forme d'un parapluie. Celui-ci a été placé ensuite dans le verre, et pour finir, en dessous du verre. Ce qui est la solution exacte à la question initiale: Comment peindre un verre d'eau avec génie? (Magritte, in Gablik 1978: 121, cf. Doc. 5).

Un autre exemple de recherche fondée sur le pouvoir heuristique d'un dessin est donné par Scutenaire (1977) qui reproduit 13 croquis de Magritte à propos du «problème de la maison».

Mais lorsque Magritte peint le verre et le parapluie, ou la maison, ou la pipe, de la façon réaliste que nous avons expliquée, il propose au récepteur d'identifier les objets représentés par des hypoïcônes (rapport conventionnel, de tiercéité) et non pas de considérer ces dessins en eux-mêmes (comme possibilité, priméité, icône pure). Ce n'est qu'une fois cette première étape assurée que les tableaux de Magritte pourront conduire le spectateur à la véritable pensée iconique, à la «ressemblance», grâce à des procédés que nous décrirons en 2.1.2. C'est en partant de la

distinction (dans la similitude) que Magritte nous amènera au seuil de l'**indistinction** (dans la ressemblance).

2) *L'interprétant rhématique*

Au cours de la première étape du processus cognitif, le spectateur identifie les objets représentés dans le tableau. L'identification des objets représentés est très aisée, elle est facilitée par les caractéristiques que nous avons relevées dans la façon de peindre de Magritte:

- 1) la représentation d'un répertoire limité d'objets familiers,
- 2) la représentation d'instances prototypiques,
- 3) l'isolement de ces objets (impression de collage),
- 4) une manière de peindre réaliste.

Les images sont donc clairement identifiées comme des «hypoicônes» qui réfèrent à des objets réels: pipe, verre, parapluie, etc. Ces hypoicônes sont tellement culturalisées — ce qui apparaît lorsqu'on considère les quatre caractéristiques reprises ci-dessus — qu'elles fonctionnent logiquement comme des *répliques de legisignes symboliques*.

Mais le rapport symbolique est aussi tellement «naturalisé» que l'effet produit sur le récepteur correspond à la reconnaissance dans ces images de traits pertinents des objets déjà vus dans la réalité, plus exactement dans la réalité constituée désormais, non seulement des objets eux-mêmes, mais aussi des représentations picturales habituelles de ces objets. C'est dire que l'interprétant est *rhématique*: le récepteur reconnaît spontanément, dans l'image peinte, les traits pertinents de la représentation standard d'une pipe, etc.

3) *Synthèse: tiercéité de la représentation*

Magritte part de la sélection, dans la réalité, d'objets prototypiques. L'objet sélectionné est l'**objet dynamique** (selon Peirce: l'objet tel qu'il est dans la réalité).

L'objet dynamique détermine comme **representamen** l'image peinte de cet objet. L'image peinte par Magritte est conforme aux habitudes de voir, aux conventions picturales stan-

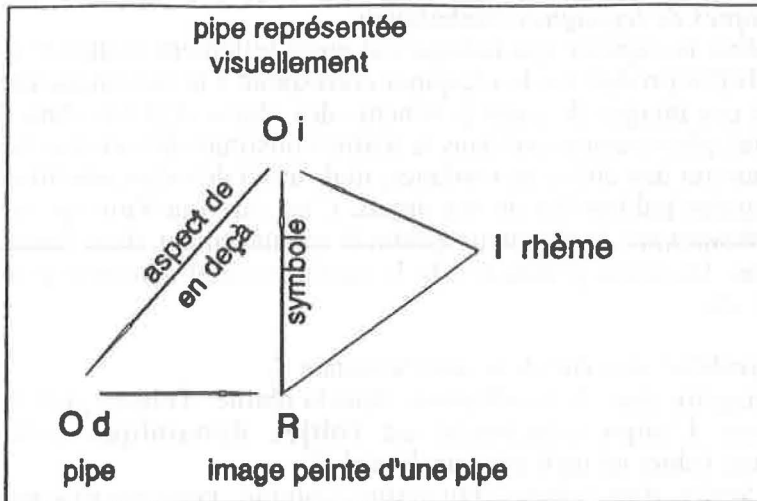
daridées. Elle fonctionne donc comme la réplique d'un légisigne et renvoie à son **objet immédiat** (selon Peirce: l'objet représenté dans le signe) de façon symbolique.

L'objet immédiat n'est qu'un aspect de l'objet dynamique: la pipe représentée visuellement, en deux dimensions, n'est pas la pipe réelle. «Vous ne pouvez pas la fumer, ma pipe», expliquait Magritte.

Le rapport entre l'image peinte d'une pipe (representamen) et la pipe représentée visuellement (objet immédiat) s'établit grâce à un **interprétant rhématique**, qui puise dans le réel (constitué indistinctement d'objets standardisés et de représentations standardisées de ces mêmes objets) les traits pertinents de la pipe prototypique.

Dans cette première étape, le lieu d'où vient l'interprétant est donc le REEL. Nous verrons que, dans la deuxième étape, l'interprétant proviendra du contexte de l'IMAGE, et que, dans la troisième étape, il se situera au niveau de la PENSÉE.

Nous pouvons résumer la première étape du processus cognitif sur le schéma suivant:



Sur ce schéma, Od = pipe (dans la réalité: sert à fumer)
 R = image peinte d'une pipe (réplique d'un légisigne)
 Oi = pipe représentée visuellement (hypoicône = représentation iconique sous-tendue par un rapport symbolique). Oi est un aspect de Od: Oi est en deçà de Od.
 I = rhème: traits pertinents de la représentation standard d'une pipe.

Dans cette première étape, l'*hypoicône*, strictement culturalisée, représente l'objet *conventionnellement*, de façon réductrice: l'objet immédiat est «en deçà» de l'objet dynamique.

2.1.2. Deuxième étape: la présentation

Au terme de la première étape, qui s'effectue immédiatement, automatiquement, le récepteur identifie les objets prototypiques représentés de façon réaliste dans le tableau.

Mais au moment même où il identifie ces objets distinctement, séparément, conformément à son savoir à leur égard, il perd de vue ce qu'il croyait si bien connaître et si aisément reconnaître. Dans le contexte du tableau, le déjà-vu chancelle, et voilà qu'apparaît soudain le jamais-vu! Car les objets sont placés dans un ordre tellement inhabituel qu'ils en perdent leur identité. La **représentation** d'objets banals sert à Magritte de tremplin pour effectuer la **présentation** d'objets nouveaux; il nous fait passer ainsi de la reconnaissance à la découverte, de l'habitude à l'expérience, de la quiétude au malaise, de la croyance au doute...

A. La sémiologie de la deuxième étape: la secondité

Chacun des objets immédiats identifiés au cours de la première étape est réinterprété dans le contexte du tableau. L'interprétant est, cette fois, de l'ordre de l'**expérience**, du choc provoqué par la réunion inattendue de deux ou plusieurs objets. Nous sommes

surpris par un événement, et donc brusquement introduits dans la secondéité. Peirce décrit en effet la catégorie phénoménologique de la **secondéité** en termes de «choc», «expérience», «surprise», «résistance»:

(...) Le choc que nous recevons de toute expérience inattendue (C.P., 1.334).

Et naturellement on ne peut rien apprendre d'une expérience qui se déroule conformément à ce qu'on avait attendu. C'est par des surprises que l'expérience nous apprend tout ce qu'elle daigne nous apprendre (C.P., 5.51).

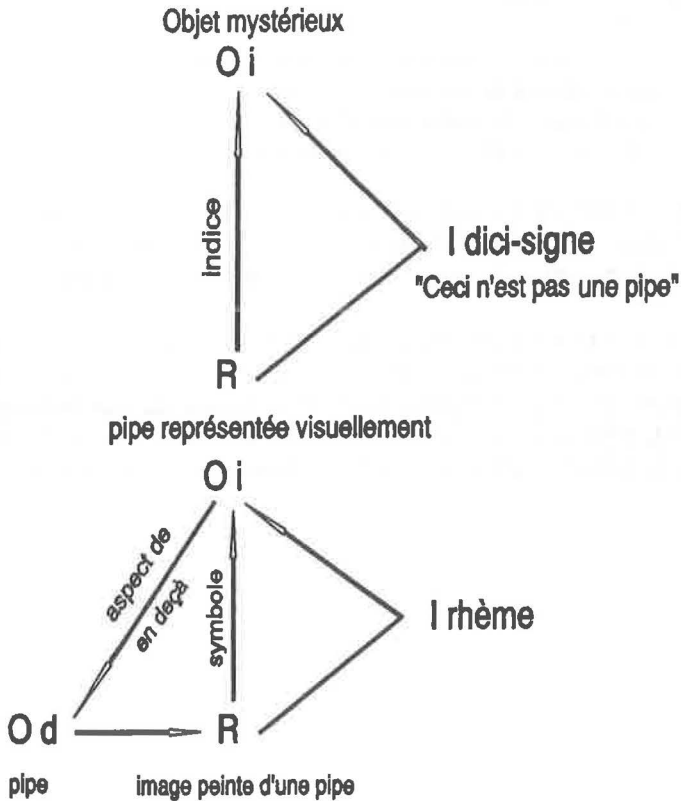
Examinez le percept dans le cas particulièrement marqué où il advient comme une surprise. Votre esprit était occupé avec un objet imaginaire qui était attendu. Au moment où il était attendu, la vivacité de cette représentation a été exaltée et voilà que soudain, au moment où l'objet devait apparaître, quelque chose de tout différent arrive à sa place. Je vous demande si à ce moment de surprise il n'y a pas une double conscience, d'un côté d'un Ego, lequel est simplement l'idée attendue soudain interrompue, et d'un autre côté un Non-Ego, qui est l'intrus étranger, dans son entrée abrupte (C.P., 5.53).

C'est la pression, la contrainte absolue qui nous fait penser autrement que nous n'avons pensé jusqu'alors, qui constitue l'expérience. Or, la pression et la contrainte ne peuvent pas exister sans résistance, et la résistance est un effort s'opposant au changement» (C.P., 1.336).

Nous sommes donc pleinement dans la secondéité: les différents objets représentés visuellement dans le tableau s'interprètent mutuellement à la façon de **dici-signes**. Ils attirent l'attention l'un sur l'autre par leur relation de contiguïté; ils fonctionnent donc comme des **indices**.

Par exemple, dans *La trahison des images* (1929, cf. Doc. 3), la pipe représentée visuellement (Oï de notre première étape) est un representamen interprété par l'inscription linguistique qui l'accompagne dans le contexte du tableau. Cette inscription formule explicitement une proposition, il s'agit donc du dici-signe par excellence. Mais contrairement à la situation habituelle rencontrée dans les imagiers classiques, l'image de la pipe n'est pas accompagnée ici d'un nom qui confirmerait son identité, mais bien d'une proposition négative qui enlève tout simplement à

l'objet représenté son identité et le transforme ainsi en objet mystérieux. Nous pouvons donc compléter notre premier schéma:



Ce tableau, sans doute le plus connu et le plus simple de l'oeuvre de Magritte, nous introduit à la démarche essentielle du peintre: de la **représentation** d'un **objet banal** à la **présentation** d'un **objet mystérieux**.

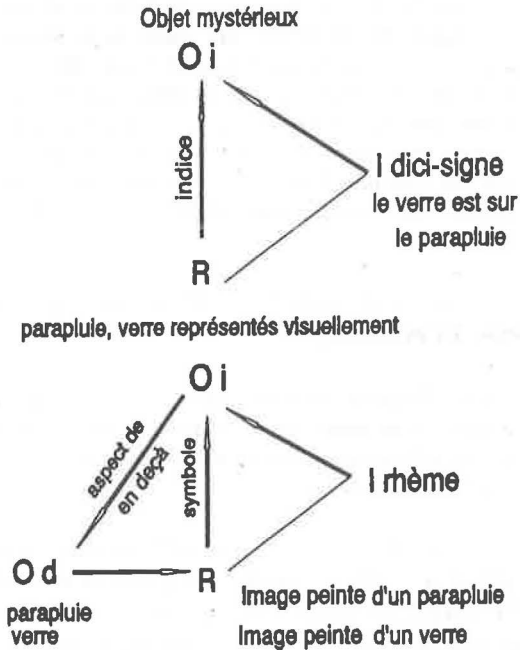
Cet objet n'est pas, en soi, plus mystérieux qu'un autre (tous les objets sont, en droit, mystérieux, même si, en pratique, ils nous apparaissent familiers et banals); il nous apparaît mystérieux parce que nous avons été surpris par son apparition dans le contexte du tableau:

Il ne faut pas en conclure que nous avons *dû* être surpris parce que l'objet était si merveilleux. Au contraire, c'est à cause de la dualité qui se présente elle-même que l'homme est amené, par généralisation, à concevoir la qualité du merveilleux (C.P., 5.57).

Ce n'est pas parce que l'objet est merveilleux (ou mystérieux) qu'il nous surprend. Mais c'est parce qu'il nous surprend dans un certain contexte qu'il nous apparaît merveilleux (ou mystérieux).

Les tableaux plus complexes suivent la même démarche: nous indiquerons ci-dessous les principaux moyens employés par Magritte pour provoquer, dans le contexte de ses tableaux, des expériences perceptives inattendues. Nous pourrions donc appliquer le même schéma à l'interprétation d'autres tableaux.

Par exemple, *Les vacances de Hegel* (1958, cf. Doc. 4):



Ce tableau est le principal exemple qui sert de fil conducteur à la belle étude que B. Noël (1977) a consacrée à l'oeuvre de Magritte. Il y décrit avec beaucoup de précision le «representamen» de départ:

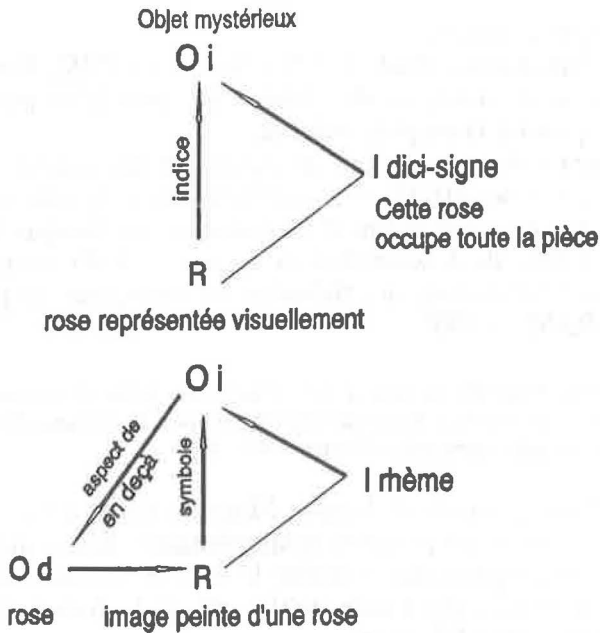
Voici une image. Elle est infiniment simple. Elle se compose de trois éléments: un fond uni de couleur saumon et, disposés sur lui, deux objets — un verre d'eau et un parapluie. Le verre est aux trois quarts plein, et peut-être faut-il compter pour un quatrième élément l'eau qu'il contient. L'association des deux objets est bizarre; elle ne le serait toutefois pas plus que d'autres, si le parapluie n'était représenté ouvert et si le dôme que forme sa toile bien tendue n'était surmonté du verre en question. Le manche du parapluie est en bois, et il porte vers son extrémité un cliquet de fermeture, qui saille juste avant la poignée, laquelle paraît formée d'un bambou recourbé, car elle est marquée par six fortes nodosités. Le verre occupe la place que devrait occuper le bout du manche, par où l'on prend appui sur le sol quand le parapluie est manié comme une canne. La partie visible de la toile du parapluie est tendue par six baleines, dont les pointes délimitent cinq courbures. En bas, à gauche de l'image, une signature très lisible: Magritte» (Noël 1977: 6).

Cette image est tellement simple qu'il semble possible de la décrire totalement. Et pourtant:

Si ce tableau de Magritte m'attire entre tous, c'est justement parce qu'on ne saurait y voir autre chose qu'un verre et un parapluie, alors même que l'agencement de la représentation interdit de ne voir là qu'un verre et un parapluie (Noël 1977: 8).

L'agencement de la représentation transforme en effet la représentation de deux objets connus en présentation d'un objet mystérieux, un objet hybride, composé d'un verre et d'un parapluie, mais qui ne renvoie plus ni au verre ni au parapluie, dans leur signification utilitaire. Cet objet n'a pas de nom qui permettrait de l'identifier, donc de le dominer, de le réduire à une signification utilitaire. C'est un objet mental, purement possible, c'est-à-dire impossiblement actualisable, une image, dont la signification consiste, selon Magritte, en «l'orientation de la pensée vers sa liberté» (comme nous le verrons dans la description de la troisième étape du processus cognitif suscité par les tableaux de Magritte).

Voici encore un exemple d'interprétation des deux premières étapes: *Le tombeau des lutteurs* (1960, cf. Doc. 6):



Une rose, peinte avec une précision figurative digne de Redouté (étape 1), devient un objet mystérieux par une mise à l'échelle inattendue dans le contexte du tableau. Le contexte nous montre, en effet, que cette rose occupe, à elle seule, toute une pièce (étape 2).

B. Les procédés de Magritte

C'est donc par l'agencement des objets dans le contexte de l'image que Magritte provoque une expérience inattendue, un choc visuel. Il déploie en outre toute une stratégie de mise en scène qui attire l'attention sur ce qu'il y a à voir, et simultanément sur l'acte de voir.

1) *La surprise visuelle*

Plusieurs auteurs (Gablik 1978; Sylvester 1992; Roque 1983; etc.) ont déjà entrepris de classer les procédés par lesquels Magritte produit la surprise visuelle.

◆ Pour G. Roque, il s'agit de figures de rhétorique: ainsi, *Les affinités électives* (1932) «ne sont rien d'autre qu'une métalepse, permutation de l'antécédent et du conséquent» (Roque 1983: 89); et l'anti-sirène de *L'invention collective* (1935) «correspond à une figure bien connue des rhétoriciens, transposée au plan pictural: la métathèse» (90):

Aussi, Magritte ne fait-il rien d'autre, en guise d'«invention collective», que renouer avec une vieille tradition de l'image d'Epinal: celle des Mondes renversés» (Roque 1983: 90).

Mais surtout, poursuit G. Roque, Magritte réunit dans le contexte du tableau, donc en position syntagmatique, des couples en opposition paradigmatique, comme le jour et la nuit, l'intérieur et l'extérieur, etc., c'est-à-dire qu'il exploite la fonction poétique telle que la définit Jakobson:

La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison (Jakobson, cité par Roque 1983: 92).

◆ Dans un article fort dense, R. Jongen passe en revue également une liste impressionnante de «tours» employés par Magritte, mais il refuse de parler de «rhétorique»:

Chez Magritte, il n'y a pas de rhétorique de l'image, il y a au contraire le donné premier que la logique du vrai réel (surréal ou mystère) transcende par nécessité, mais non par essence, les contradictions et incompatibilités familières (de substance, matière, forme, espace, constitution interne, relation etc.) (Jongen 1987: 114).

◆ Magritte lui-même s'est expliqué sur sa recherche des «moyens d'obliger les objets à devenir enfin sensationnels» (Magritte: 110). Nous en retiendrons trois principaux.

1. Les affinités électives

Tout d'abord, il se posait essentiellement des «problèmes d'objets», recherchant pour chaque objet un autre objet qui ait des affinités profondes mais cachées avec le premier: lorsque la «seule réponse exacte» était trouvée, le rapprochement était saisissant. La réponse aux différents problèmes d'objets suit une logique qui rapproche, sur l'axe de la combinaison, des oppositions paradigmatiques, comme le note G. Roque et transcende les contradictions et incompatibilités familières, comme le dit R. Jongen.

Les tableaux de Magritte présentent en effet comme *simultanés deux états alternatifs* d'un même objet ou d'un phénomène: ouvert/fermé (*La réponse imprévue*, 1933), jour/nuit (*L'empire des lumières*, 1949); ou *deux actions* qui ne peuvent pas, en réalité, se produire en même temps (*Le sorcier*, 1951).

D'autres tableaux *permutent deux états successifs*. C'est le cas de deux tableaux qui portent des titres significatifs de la recherche poursuivie par Magritte: *Les affinités électives* (1933) et *La clairvoyance* (1938). Le premier titre fut donné au tableau dans lequel Magritte peint la situation qui lui a fait prendre conscience de l'intérêt qu'il y a à rechercher pour chaque objet ses affinités électives:

Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un oeuf au lieu de l'oiseau. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets: la cage et l'oeuf, alors que précédemment, je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets

sans parenté aucune. Je recherchai à partir de cette révélation si d'autres objets que la cage ne pourraient également manifester — grâce à la mise en lumière d'un élément qui leur serait propre et rigoureusement prédestiné — la même poésie évidente que l'oeuf et la cage avaient su produire par leur réunion. Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance, mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée» (Magritte: 143-144).

Le deuxième tableau au titre significatif de la même démarche, *La clairvoyance*, opère la permutation inverse des deux états: oeuf/oiseau, en montrant un peintre (auto-portait de Magritte) qui peint un oiseau en prenant comme modèle un oeuf.

D'autres associations se produisent entre des espaces normalement distincts: intérieur/extérieur (*La condition humaine*, 1933; *La cascade*, 1961; *L'éloge de la dialectique*; *La lumière des coïncidences*, 1933; *Le modèle rouge*, 1935). D'autres associations encore concernent les objets: deux objets se combinent en un seul, comme la bouteille-carotte de *L'explication* (1952), la montagne-aigle (*Le domaine d'Arnheim*, 1938), les feuilles-hiboux, l'arbre-feuille, le visage de la femme et son corps (*Le viol*, 1934).

D'autres tableaux procèdent simplement par *juxtaposition insolite*: verre et parapluie (*Les vacances de Hegel*); femme et aigle (*Les eaux profondes*, 1941); homme, poisson et aigle (*La présence d'esprit*); ou encore par *métaphore*: le grelot est vu comme fleur, chat ou engin spatial selon le contexte dans lequel Magritte l'insère (*Les fleurs de l'abîme*, 1928).

2. Les métamorphoses

Un deuxième axe de recherche, que Magritte a développé surtout à partir des années 50, porte non plus sur des objets mais sur des états, comme la pétrification, la liquéfaction, le grossissement, l'apesanteur.

Déjà en 1927, des tableaux montraient une métamorphose progressive de la substance des corps: la chair humaine changée en bois (*La découverte*, 1927), ou le corps de la femme prenant dans sa partie supérieure la couleur du ciel (*La magie noire*,

1934). Dans la série de tableaux intitulés *Souvenir de voyage* (1950), c'est tout un objet ou tout un contexte qui se trouve pétrifié; et dans *Le séducteur* (1951), le bateau prend la substance de l'eau. Dans d'autres tableaux, la surprise est provoquée par le grossissement ou changement d'échelle (*Le tombeau des lutteurs*, 1960; *La chambre d'écoute*, 1952; *Les valeurs personnelles*, 1952), ou encore par l'apesanteur (*Le château des Pyrénées*, 1959; *La légende dorée*, 1958; *Golconde*, 1953).

3. Le visible caché

Nous insisterons encore sur un dernier procédé, très important: Magritte rend visible ce qui était caché (les pieds dans les chaussures, les seins sous la robe) et cache au contraire ce qui devrait être visible (le visage caché par une pomme ou un bouquet de violettes, dans *La grande guerre*, 1964). La question du visible caché apparaît à travers toute l'oeuvre de Magritte.

Magritte a plus d'un tour dans son sac, il emploie d'autres moyens encore - nous ne pouvons pas tous les passer en revue ici - pour transformer, par le contexte du tableau, un objet banal en objet mystérieux: les inscriptions linguistiques, la fragmentation, la duplication, etc.

2) *La mise en scène*

Des associations inattendues d'objets ou de coordonnées spatio-temporelles, des métamorphoses, du caché devenu visible ou l'inverse, tout ce «jamais-vu» non seulement apparaît dans les tableaux, mais en outre est fortement «montré». Magritte déploie en effet une série de procédés de mise en scène et de mise en évidence de l'acte de voir.

Le tableau se présente souvent comme une scène, encadrée par des rideaux et des rebords de maçonnerie placés à angles droits; l'espace est souvent fermé au fond, ou ouvert sur un ciel qui apparaît comme la toile de fond d'un décor de théâtre (*La traversée difficile*, 1926; *Entracte*, 1927).

Magritte met en scène des spectateurs: le bilboquet humanisé, l'homme au chapeau melon, et même une foule d'hommes aux chapeaux melons regardant vers l'intérieur d'une pièce vide, et

vers nous, spectateurs du tableau (*Le mois des vendanges*, 1959).

Les fenêtres ouvertes par lesquelles on voit le paysage (*La condition humaine*), ou entr'ouvertes (*La lunette d'approche*, 1963), la porte trouée (*La réponse imprévue*, 1933, et *La perspective amoureuse*, 1935), les présentoirs et compartiments (*Le musée d'une nuit*, 1927; *Le dormeur téméraire*, 1928), les cadres (*Le cadre vide*, 1934), les tableaux dans le tableau, les inscriptions linguistiques sous les images: tous ces éléments constituent des moyens de monstration et contribuent à transformer la représentation des objets en une **présentation**. Dans un exemple dont nous avons déjà parlé, *Les vacances de Hegel* (cf. Doc. 4), le parapluie joue le rôle d'un véritable présentoir, il présente le verre, il le *montre* ostensiblement, il le transforme en *totem*.

B. Effet sur le spectateur: le malaise

Au cours de la seconde étape, le spectateur se trouve mis en présence d'un objet mystérieux, *jamais-vu*, qui lui est *présenté* comme un événement. Cette expérience inattendue, provoque chez le spectateur un *choc*, une surprise, qui peut aller jusqu'au malaise.

Ainsi, le marchand A. Iolas écrivait à Magritte, le 15 octobre 1952, à propos du tableau *Les valeurs personnelles*: «Il me désarme, il me déroute, il me rend confus et je ne sais pas si je l'aime. Soyez un ange de me l'expliquer». Voici un extrait de la réponse de Magritte, en date du 24 octobre 1952:

Je mets donc sur le compte de votre hâte, le jugement que vous portez. Dès que vous verrez ce tableau avec l'optique nécessaire à admettre une oeuvre d'art quelle qu'elle soit, vous changerez certainement d'avis. Cette optique n'est pas possible si des préoccupations étrangères, utilitaires et rationnelles sont présentes à l'esprit. En effet, au point de vue de l'utilité immédiate, à quoi peut bien correspondre l'idée que par exemple ce soit un ciel qui couvre les murs d'une chambre, qu'une gigantesque allumette soit sur le tapis, qu'un énorme peigne se trouve sur un lit? Une telle idée est en effet impuissante pour résoudre un problème utilitaire posé par la vie en société. L'individu social a be-

soin d'un répertoire d'idées où par exemple le peigne devient le symbole qui permet de combiner certains événements où lui, individu social, arrive à agir dans la société selon des mouvements compréhensibles par la société: le peigne séparera les cheveux, le peigne sera fabriqué, sera vendu, etc. Dans mon tableau, le peigne (et les autres objets également) a perdu précisément son "caractère social", il n'est plus qu'un objet d'un luxe inutile, qui peut comme vous dites "désarmer" son spectateur et même le rendre malade. Et bien ceci est la preuve de l'efficacité de ce tableau. Un tableau réellement vivant doit rendre malade le spectateur (...). Le contact avec la réalité (non pas la réalité symbolique servant aux échanges et violences sociales) rend toujours malade (Magritte, cité par Torczyner 1978: 17).

Le contact avec la réalité, dit Magritte, rend toujours malade. Il précise: «non pas la réalité symbolique servant aux échanges et violences sociales». Les objets que nous utilisons quotidiennement n'ont, en effet, pour nous, qu'une «réalité symbolique», une réalité filtrée à travers les grilles du symbolisme. Nous appréhendons les objets qui nous entourent à travers le langage et les usages sociaux. Si les objets nous semblent familiers, c'est parce que nous les dominons en les nommant et que nous les réduisons à leur fonction utilitaire. Ils ne nous étonnent pas. Nous les regardons sans les voir, dit Magritte. Et ce sont ces objets-là que Magritte représente dans ses tableaux. Nous abordons donc ses tableaux en toute quiétude, croyant y reconnaître notre pseudo-réalité (étape 1). Mais dans le contexte du tableau, une nouvelle réalité apparaît, qui nous surprend. Et nous basculons *de la croyance au doute* (étape 2).

2.1.3. Troisième étape: l'évocation

Le doute, selon Peirce, provoque une mise en branle de la pensée à la recherche d'une nouvelle croyance. L'objet mystérieux (de notre deuxième étape) déclenche un nouvel interprétant, d'ordre mental.

A. La sémiose de la troisième étape

1) *L'interprétant mental: la priméité de la pensée*

Le niveau mental dans lequel nous engage l'objet mystérieux ne relève pas de la tiercéité ... ou si peu!

Expliquons-nous: la pensée, pour Magritte, n'est pas le raisonnement. Car le raisonnement aboutit à la domination des choses, à l'appréhension scientifique du monde. La pensée de la ressemblance, au contraire, conduit à la libération des choses, qui sont rendues à leur mystère premier; il s'agit d'une appréhension poétique du monde. Toutefois, c'est bien de **pensée** qu'il s'agit, pas de rêve, ni d'intuition, ni de sentiment ..., mais de pensée pure, sans autre objet que le mystère. Magritte nous invite à libérer notre pensée de toutes les idées parasites, à essayer de «penser en ne pensant à rien» (Magritte: 318):

La Pensée est présente à elle-même lorsqu'elle VOIT ou Entend sans “penser” à autre chose qu'à elle-même qui entend ou voit. Comment peindre des images qui n'invitent pas la Pensée à se distraire, à se nier par des occupations étrangères à la Pensée? (Magritte: 377).

Les erreurs sont dues, je crois, à l'incapacité pour beaucoup de personnes d'avoir une *pensée qui voit* ce que les yeux regardent. Leurs yeux regardent et leur pensée ne voit pas, elles substituent, à ce qui est regardé, des “idées” qui leur semblent intéressantes: ces personnes ne peuvent pas avoir une pensée sans idées, c'est-à-dire une pensée qui voit et, par là-même, ne connaissent pas le mystère qu'une telle pensée évoque (Magritte, extrait exposé à la galerie Isy Brachot, Bruxelles, février 1993).

On peut trouver chez Peirce une conception de la pensée correspondant à la «pensée de la ressemblance» de Magritte, une sorte de **priméité de la pensée**:

Pour exprimer la priméité de la tiercéité, le ton ou la nuance particulière de la médiation, nous n'avons pas de mot réellement bon: *mentalité* est peut-être aussi bon qu'un autre, aussi pauvre et inadéquat qu'il soit (C.P., 1.533).

Le Troisième le plus dégénéré est ce que nous concevons être une pure Qualité du Sentir, ou un Premier, mais comme se représentant soi-même à soi-même comme une Représentation. Telle serait, par exemple, la Pure Conscience-de-soi, laquelle peut sommairement être décrite comme un simple sentir qui a un obscur instinct d'être un germe de pensée. Ceci paraît dépourvu de sens, je crains. Cependant on peut faire quelque chose pour le rendre plus compréhensible (C.P., 5.71).

Peirce développe à cet endroit l'exemple de la mise en abyme de la carte représentant une contrée, et qui se trouve placée sur le sol de cette contrée. La carte est minutieuse au point que le moindre détail de la contrée s'y trouve représenté (si on pouvait l'examiner avec un pouvoir grossissant suffisant). Et donc, la carte elle-même se trouve représentée sur la première carte. Et ainsi de suite, à l'infini, car chaque carte représentée contient la représentation de toute la contrée y compris d'elle-même située dans la contrée. Il y aura donc un point qui se trouvera dans toutes les cartes et qui ne sera la représentation que de lui-même.

C'est à ce genre de pensée-limite que nous conduisent les tableaux de Magritte: la pensée qui se confond avec son objet, la pensée qui «n'a d'autre contenu que la pensée» (Magritte: 364), la pensée qui ressemble «en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère» (Magritte: 529).

Ce que Peirce dit sur l'esthétique (C.P., 5.112-5.113) va dans le sens de la **priméité de la pensée** que nous essayons de décrire ici à partir de l'interprétation des tableaux de Magritte. Peirce explique que le plaisir, pas plus que la peine, n'est une qualité du sentir (a quality of feeling), mais bien un état d'esprit (a state of mind), une cognition (donc une tiercéité) dans laquelle cependant le sentir (donc la priméité) a une grande place. Et il précise que dans la jouissance esthétique, nous tendons à la totalité du sentir, par une sorte de sympathie intellectuelle:

Dans la jouissance esthétique nous tendons à la totalité du Sentir — et spécialement au résultant total de la Qualité du Sentir présente dans l'oeuvre d'art que nous considérons —, cependant c'est une sorte de sympathie intellectuelle, un sens qu'il y a un Sentir que l'on peut comprendre, un Sentir raisonnable. Je n'arrive pas à exprimer exacte-

ment ce que c'est, mais c'est une conscience relevant de la catégorie de la Représentation, bien qu'elle représente quelque chose dans la Catégorie de la Qualité du Sentir (C.P., 5.113).

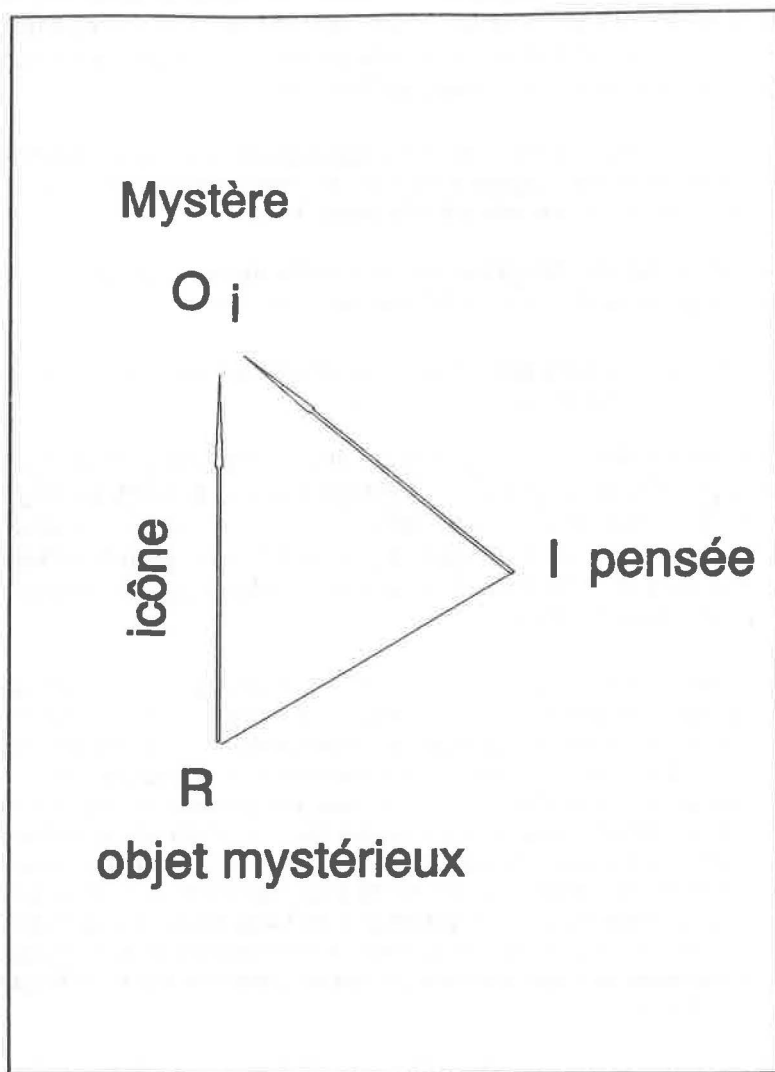
On peut donc dire que, d'après Peirce, dans l'expérience esthétique intervient un *interprétant* de l'ordre de la *tiércité*, de la pensée («une conscience relevant de la catégorie de la Représentation»), bien que l'*objet* auquel renvoie la semiosis soit de type *iconique* («elle représente quelque chose dans la catégorie de la Qualité du sentir»).

Mais il y a apparemment un problème: cette formulation ne semble pas respecter le principe de la hiérarchie des catégories, puisque nous nous trouvons devant un interprétant de la *tiércité* alors que le rapport à l'objet relève de la priméité. Et Peirce avoue d'ailleurs: «Je n'arrive pas à exprimer exactement ce que c'est». C'est que la pensée esthétique n'est pas comparable à la pensée scientifique, et nous avons tendance à écarter du domaine de la pensée l'état d'esprit esthétique pour le considérer, à tort, comme un sentiment (*feeling*):

La vérité est qu'il y a certains états de l'esprit, en particulier parmi les états de l'esprit où le Sentir (*Feeling*) a une grande place, que nous avons une tendance (*impulse*) à écarter (C.P., 5.112).

2) *L'icône du Mystère*

La pensée qui ressemble opère la médiation entre l'objet mystérieux et le mystère fondamental auquel il appartient: ce rapport est profondément iconique, il relève de la priméité, il consiste en une saisie de la qualité totale, sans limites ni parties. L'objet mystérieux est l'*icône* du mystère. L'objet immédiat auquel conduit le processus interprétatif de tout tableau de Magritte est une conception de l'être comme totalité. Nous pouvons ajouter à nos schémas précédents la troisième étape du processus interprétatif:



Cette troisième étape est la même pour tous les tableaux de Magritte: quels que soient les moyens qui, dans le contexte du tableau (étape 2), rendent les objets mystérieux (ou surprenants, «bouleversants», dit Magritte), l'aboutissement du processus est toujours la restitution des objets au Mystère:

Tous les êtres sont mystérieux. La puissance de la pensée se manifeste en dévoilant, en évoquant le mystère des êtres qui nous semblent familiers (par erreur, par habitude) (Magritte: 378).

Le Mystère de Magritte est cet «absolument premier» de Peirce: il ne peut être approché que par **évocation**:

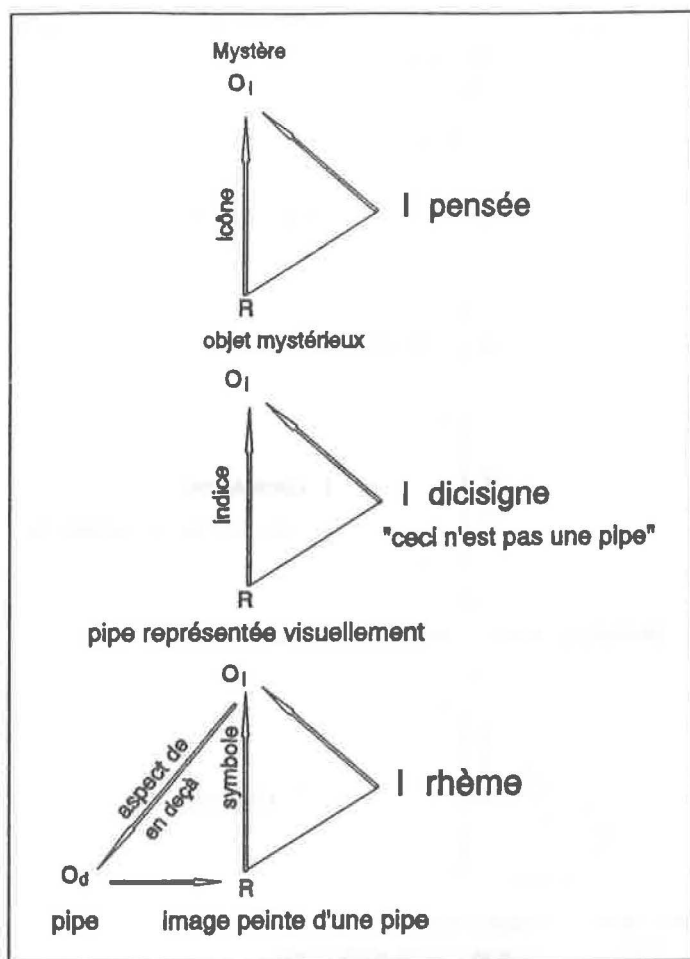
«Souvenez-vous seulement que toute description que nous en faisons ne peut qu'être fausse» (C.P., 1.357).

Sans le Mystère, «il n'y aurait aucune possibilité de monde, ni aucune possibilité de pensée» (MAGRITTE: 518, 529). Le Mystère est donc puissance et **possibilité**, il est l'être dont procèdent tous les étants, selon Heidegger. Il y a en effet une grande affinité entre l'oeuvre de Magritte et la pensée de Heidegger, comme le montre très bien M. Paquet:

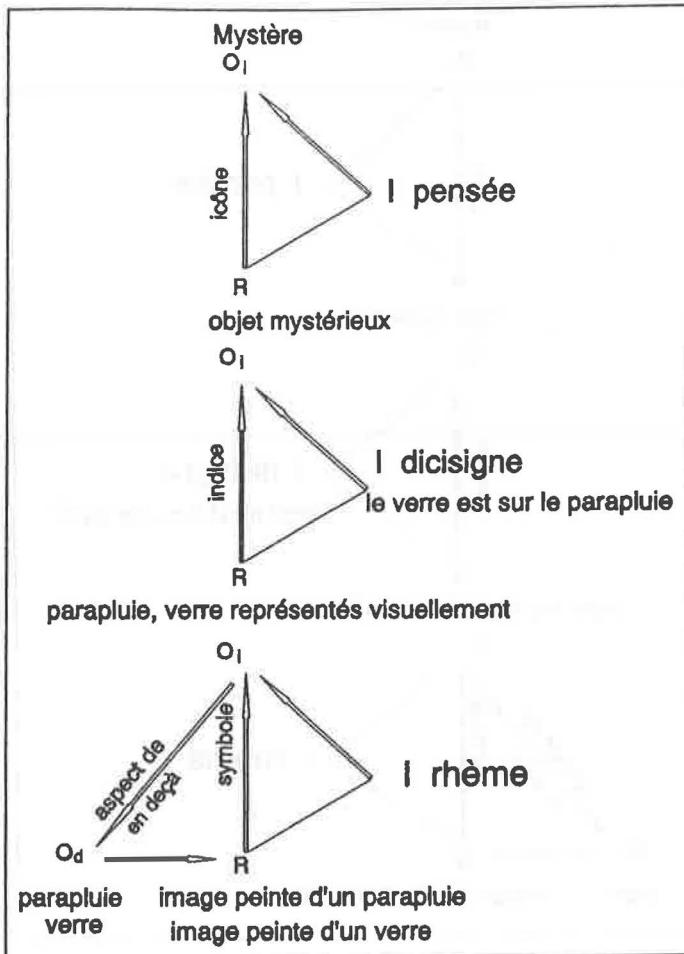
L'être se révèle à nos yeux sous la forme des étants, mais, en tant qu'être, il disparaît dans cette forme. L'être n'est pas cette locomotive ou ce verre à vin et cependant ni l'un ni l'autre de ces étants ne serait ce qu'il est sans l'être qui les soutient dans leur apparence à mesure même qu'il s'en absente. Il n'est donc pas anormal de négliger ce "mouvement" mystérieux par lequel l'être se révèle en se cachant, s'offre en se retirant de son offrande. Ce n'est pas anormal, c'est cela le lot de la vie courante, le moteur de la quotidienneté, mais c'est aussi cela qui nous sépare de la pensée et nous laisse en cet exil où fleurissent les victoires de la connaissance et les conquêtes de la technique. L'ordinaire de notre situation est fait de l'oubli du mystère (Paquet 1982: 12).

Reprenons les trois exemples de tableaux que nous avons représentés sur nos schémas précédents et complétons-les, en y ajoutant notre troisième étape:

La trahison des images (1929):

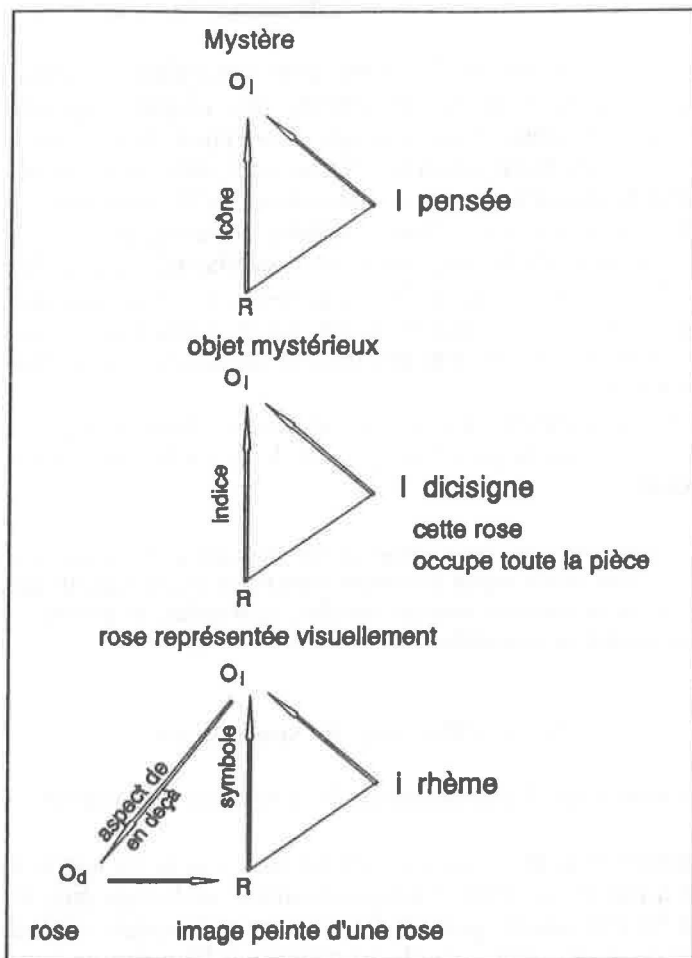


- La pipe représentée (étape 1), dont Magritte nous dit, contre toute attente, qu'elle «n'est pas une pipe» (étape 2), est rendue au mystère qui précède toute nomination, et donc toute distinction (étape 3).

Les vacances de Hegel (1958):

- L'association surprenante du verre et du parapluie nous donne à penser comme une qualité totale l'union des contraires (puisque le verre contient l'eau et que le parapluie écarte l'eau).

Le tombeau des lutteurs (1960):



- La rose qui occupe toute la pièce est une conception de l'être comme totalité, donc priméité. Ce n'est qu'en des moments privilégiés, à la faveur de la pensée inspirée ou pensée de la ressem-

blance, que nous pouvons concevoir une telle rose: une rose dans l'univers!: «S'il est facile de dire: une rose dans le jardin, il n'est pas facile de dire: une rose dans l'univers» (Magritte: 436).

Tous les tableaux de Magritte sont «**iconiques**», non parce qu'ils représentent de façon réaliste des objets empruntés au monde réel (en quoi ils ne sont que des hypoicônes, interprétées conventionnellement selon un rapport de similitude, conformément aux habitudes de voir), mais en ce qu'ils sont susceptibles de faire découvrir des vérités cachées concernant leurs objets, découverte qui oriente la pensée vers sa liberté, c'est-à-dire vers le possible en tant que possible (impossiblement actualisable). La pipe qui n'en est pas une, le verre sur le parapluie, la rose qui occupe toute une pièce sont des images mentales, impossiblement actualisables.

C'est précisément, d'après G. Debrock, dans l'impossibilité de l'actualisation du possible que réside le secret de l'expérience esthétique:

L'artiste crée une image. Mais ce qui distingue cette image, malgré la précision qu'elle reçoit forcément dans l'oeuvre, c'est qu'elle nous présente le possible en tant que possible, c'est-à-dire, le possible comme impossiblement actualisable (Debrock 1989: 158-159).

B. L'effet sur le spectateur

1) *Effet immédiat: l'orientation de la pensée vers sa liberté*

Le parcours cognitif suscité par les tableaux de Magritte nous a conduit à travers les catégories peirciennes: de la tiercéité, en passant par la secondéité, pour atteindre la priméité; des habitudes de voir (étape 1) au choc visuel qui provoque l'épuration du regard (étape 2) et la libération de la pensée (étape 3).

Magritte a toujours énergiquement protesté contre toute interprétation symbolique ou psychanalytique de ses tableaux:

Les symboles dans les arts de représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d'une habitude de penser: celle de doter d'une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu'elle pourrait avoir de symbolique, d'allégorique, etc.) (Magritte: 596).

Il n'y a pas de sous-entendu dans ma peinture, malgré la confusion qui prête à ma peinture un sens symbolique. (...) On tente la plupart du temps de détruire les images que je peins en prétendant les "interpréter" (Magritte: 597).

Une interprétation symbolique suivrait un parcours inverse du nôtre à travers les catégories peirciennes: de la soi-disant ressemblance de l'hypocône (considérée à tort comme priméité), en passant par la secondéité dans le contexte du tableau (considéré comme lieu de figures de rhétorique), pour aboutir à une signification symbolique, codée et figée (donc de la tiercéité). Une telle interprétation verrait, par exemple, dans le rapprochement entre le verre et le parapluie, des symboles sexuels féminin et masculin. Cette interprétation de sens commun suivrait le parcours suivant:

Interprétation symbolique		
---------------------------	--	--

PRIMEITE	→	SECONDEITE	→	TIERCEITE
1		2		3
hypocône		contexte du tableau		maîtrise du sens
soi-disant ressemblance		figures de rhétorique		signification symbolique

Au contraire, notre interprétation comme acte de pensée poétique a suivi ce parcours:

Interprétation comme acte de pensée poétique
--

TIERCEITE	→	SECONDEITE	→	PRIMEITE
3		2		1
hypoicône similitude		contexte du tableau		pensée de la ressemblance
convention		expérience		possible
habitudes de voir		épuration du regard		libération de la pensée
distinction (objets isolés)		confrontation inattendue, choc		ouverture sur l'indistinction (qualité totale)
REPRESENTATION de l'objet banal		PRESENTATION de l'objet mystérieux		EVOCATION du Mystère
IDENTIFICATION		SURPRISE		LIBERATION
REEL		IMAGE		PENSEE

Nous considérons — en accord avec Magritte et avec Peirce — que le sens d'un tableau est l'effet de ce tableau sur le spectateur. «Mes tableaux sont des images, dit Magritte. La description valable d'une image ne peut être faite sans l'orientation de la pensée vers sa liberté» (Magritte: 376). Et, selon

Peirce, tout processus interprétatif conduit de la perception à l'action (purposive action) par le biais de la pensée (C.P., 5.212).

La **perception** d'un tableau de Magritte implique un double mouvement: de **reconnaissance** (étape 1) et de **surprise** (étape 2). Magritte va chercher le spectateur là où il se trouve, dans un monde quotidien, au regard usé. Le spectateur ne se méfie pas, il aborde l'image avec l'assurance de celui qui reconnaît son univers (étape 1). Mais en même temps, dans le tableau, les codes de reconnaissance sont perturbés et le spectateur se trouve en présence d'un événement: il assiste à l'actualisation d'une qualité inouïe. Cette expérience le fait passer de la croyance au doute, qui peut aller jusqu'au malaise (étape 2). Cet état de doute provoque un mouvement de la pensée, qui dégage de l'expérience surprenante la qualité comme totalité et potentialité. L'accès à cette qualité, que Magritte appelle le **Mystère**, constitue l'expérience esthétique (étape 3). Le malaise du doute fait place alors à la sérénité du **Mystère**. La pensée, libérée de tout conditionnement culturel, la **pensée dans sa priméité**, atteint une **nouvelle connaissance**: l'objet immédiat (c'est-à-dire, pour Peirce, l'objet inscrit dans le signe, donc le tableau) déborde à présent l'objet dynamique de départ (l'objet tel qu'il est dans la réalité).

2) *Effet dynamique : le réveil de l'attention phénoménologique*

L'objet immédiat auquel aboutit le processus cognitif est le **Mystère**, mais ce qui est ainsi restitué au **Mystère**, c'est l'objet réel de départ, que Magritte avait soigneusement représenté de façon «réaliste». Dès lors, un retour s'opère sur le monde réel:

J'introduisis dans mes tableaux des éléments avec tous les détails qu'ils nous montrent dans la réalité et je vis bientôt que ces éléments, représentés de cette façon, mettaient directement en cause leurs répondants du monde réel (Magritte: 107).

Le 13 novembre 1953, Magritte répond à G. Puel:

Ce que j'aime beaucoup dans votre lettre, c'est cette formule que je trouve particulièrement heureuse: la mise en doute de la réalité par la réalité elle-même (Magritte: 327).

Lorsque le spectateur revient à la réalité, son attention phénoménologique a été éveillée, son «habitude d'action» a été modifiée, son appréhension des choses a changé: le réel s'est enrichi au contact du Possible:

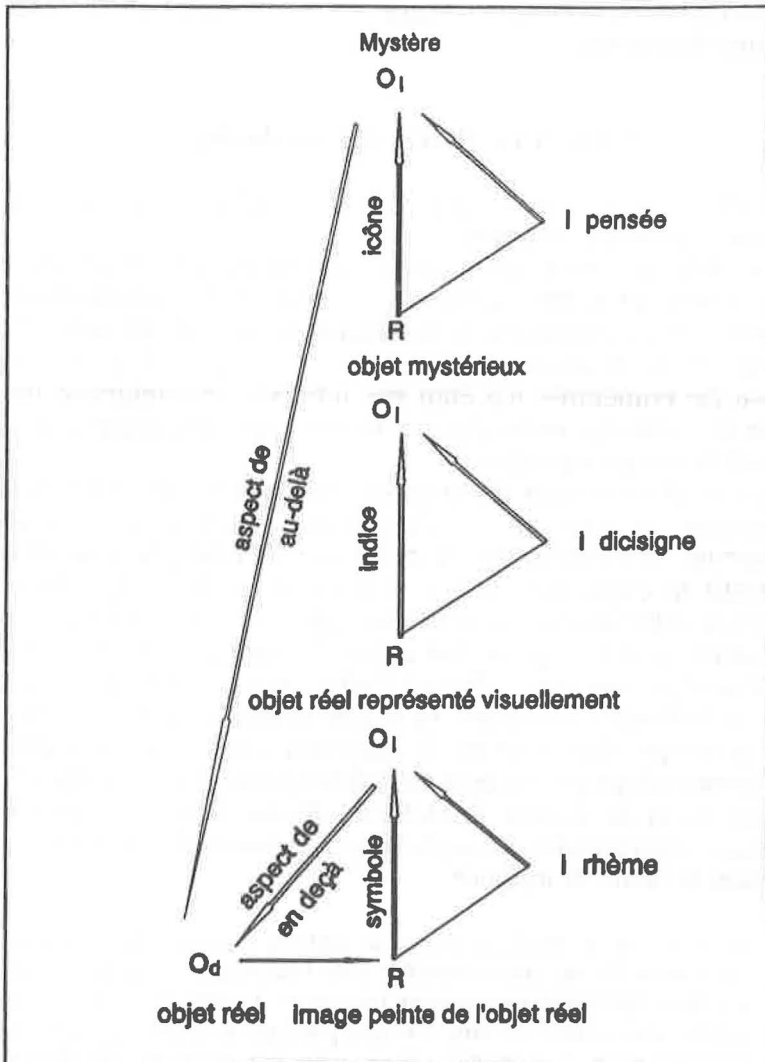
Voici pourtant tous nos objets familiers, cette chaise qui se devrait de nous inviter au repos, ce fruit qui se devrait d'apaiser notre soif, ce manteau qui se devrait de nous garantir de la fraîcheur de l'âge et du crépuscule, tous les figurants attirés de notre vie, mais évoqués ici de telle manière que si l'on se retourne ensuite vers le monde, ce qui était banal au point d'en perdre à nos yeux l'existence, acquiert soudain une épaisseur redoutable et charmante qui laisse mal deviner les rapports nouveaux qu'elle entretiendra avec nous. L'univers est changé, il n'y a plus de choses ordinaires (Nougé 1980: 268).

Pour tous ceux qui ont conçu, pensé, prévu, souhaité, désiré un infini, l'infini est présent en objet simple comme un verre d'eau, un visiteur du ciel sur la terre» (Scutenaire 1977: 121).

Magritte suggère même que ses tableaux auraient pu réveiller l'attention phénoménologique de Hegel:

La "présence d'esprit" (où la puissance de la pensée se manifeste) n'a pas manqué à Bergson, ni à Proust, ni à d'autres hommes. Hegel, par exemple, connaissait cette présence d'esprit. Mais quand dans sa vieillesse il trouvait "fastidieux le spectacle d'un ciel étoilé", ce qui est exact, (tout autant que le spectacle d'une locomotive) il ignorait, en tant que philosophe, que le ciel étoilé imité par une image pouvait ne plus être fastidieux si cette image évoquait le mystère, grâce à la lucidité d'un peintre qui pourrait peindre cette image banale du ciel étoilé de telle manière qu'elle apparaisse avec sa force évocatrice. Hegel ne voyait qu'une image "donnée" sans que la pensée intervienne. Je crois que Hegel ne donnait de valeur qu'à la manifestation de la pensée *par des idées*. Il aurait peut-être consenti à se distraire en regardant des images, c'eût été pour lui des vacances. Mon tableau "Les Vacances de Hegel" aurait peut-être diverti Hegel? Un autre tableau plus ancien: "Le Travail caché", lui aurait peut-être "appris" que les images valaient les idées? Ce tableau montre précisément ce spectacle banal d'un ciel étoilé (suivi du croquis du tableau, dans lequel des étoiles forment le mot: DESIR) (Magritte: 379-380).

Nous représentons sur le schéma suivant l'ensemble du processus, qui part du réel pour y revenir, ou plus précisément, qui nous conduit d'une représentation réduite du réel (O_d en-deçà de O_d) à une appréhension du réel renouvelée, «essentielle» (O_i au-delà de O_d):



2.2. Des interprétants supplémentaires

Nous avons décrit jusqu'ici le processus interprétatif déclenché par tout tableau de Magritte. Mais nous n'avons pas encore pris en considération deux éléments qui accompagnent cependant tout tableau et fonctionnent comme des interprétants: le titre et la signature du peintre.

2.2.1. Les titres des tableaux

Le titre, bien qu'il ne soit pas peint sur le tableau, fait partie de son fonctionnement sémiotique.

Les tableaux sont beaucoup plus souvent vus en reproduction qu'en réalité, et le titre accompagne toujours la reproduction. Magritte, qui n'était pas collectionneur et ne fréquentait guère les expositions de peinture ni les musées (parce que, disait-il, son Loulou de Poméranie n'y était pas admis!), se contentait lui-même des reproductions d'autres oeuvres que les siennes, et il peignait pour être reproduit...

Le titre des tableaux de Magritte est toujours choisi après la réalisation du tableau. Il n'est donc absolument pas un programme à remplir par la peinture. Il n'est pas non plus descriptif ni explicatif. Sa fonction est de protéger le tableau contre une interprétation symbolique figée: «Le titre empêche que la peinture qu'il protège ne soit entraînée vers certains lieux bas qui ne sont pas les siens» (Nougé 1980: 251). La relation entre le titre et le tableau est poétique, ils se font mutuellement écho. On a souvent dit que, dans l'oeuvre de Magritte, le titre jouait le même rôle qu'un collage par rapport au tableau peint: il est juxtaposé à l'image. Loin de donner la clef du tableau, le titre relance le processus interprétatif, il empêche la fixation de la croyance, il maintient le doute, le mystère:

Je crois que le meilleur titre d'un tableau, c'est un titre poétique. Autrement dit, un titre compatible avec l'émotion plus ou moins vive que nous éprouvons en regardant un tableau. J'estime qu'il faut l'inspiration pour trouver ce titre. Un titre poétique n'est pas une sorte de renseignement qui apprend, par exemple, le nom de la ville dont un

tableau représente le panorama, ni le nom du modèle dont on regarde le portrait, ni enfin le nom du rôle symbolique attribué à une figure peinte. Un titre qui a cette fonction de renseigner ne demande aucune inspiration pour être donné à un tableau. Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter (Magritte: 262-263).

Le choix d'un titre donnait lieu à une longue recherche menée avec un groupe d'amis (surtout Nougé et Scutenaire), par discussions et échange de lettres. Plusieurs titres étaient successivement proposés puis rejetés, écrits au dos du tableau, puis barrés et remplacés par d'autres (et parfois repris plus tard pour d'autres tableaux). C'est ainsi qu'on peut voir, au dos de *La clef de verre* (1959), dix titres successivement barrés. Et on apprend, par la correspondance de Magritte, que le titre «La nuit et le jour», après avoir été trouvé satisfaisant, a finalement été refusé par crainte qu'il ne soit compris de façon trop simple comme représentant seulement l'opposition entre la montagne dans l'ombre (la nuit) et la montagne dans la lumière (le jour). Le titre définitivement retenu pour ce tableau est emprunté à un roman de D. Hammett, adapté au cinéma. La plupart des titres proviennent de sources littéraires (par exemple, *Les affinités électives* est le titre d'un roman de Goethe) ou de héros culturels ou populaires (comme Euclide, Héraclite, Hegel,...). Un même titre peut couvrir une série de tableaux qui présentent des variantes (par exemple, *La grande guerre* représente soit un homme dont le visage est caché par une pomme, soit une femme au visage caché par un bouquet de violettes). Certaines versions d'une même série ont parfois un titre différent (par exemple, la série intitulée *Le thérapeute* comprend une variante appelée *Le libérateur*).

Le titre et l'image sont réciproquement des interprétants l'un pour l'autre, mais de nombreux titres se comprennent aussi lorsqu'on les interprète à leur tour à la lumière de l'ensemble de l'œuvre de Magritte et de ses écrits. Par exemple, lorsqu'on connaît l'importance pour Magritte de la question du visible et du visible caché, des titres comme *La grande guerre* s'éclairent et éclairent par conséquent les tableaux auxquels ils se rapportent. La «grande guerre» évoque en effet le combat entre le visible et le visible caché. Un objet, pour Magritte, laisse toujours supposer

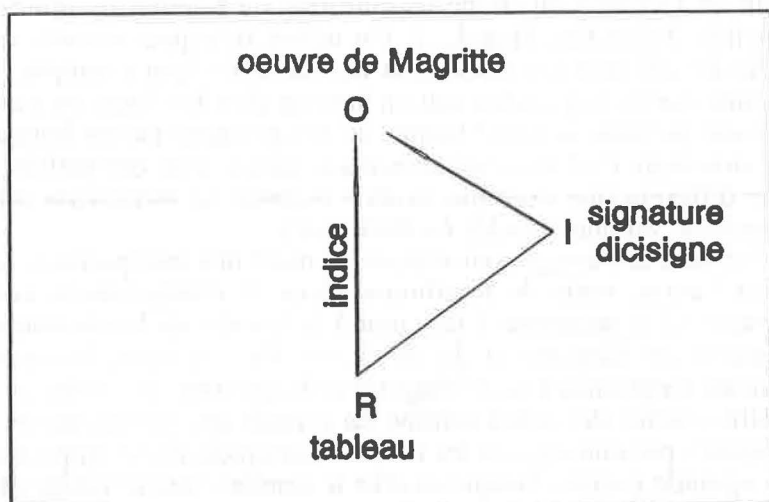
un autre objet caché derrière lui: ainsi, derrière la pomme ou le bouquet de violettes, est caché un visage. D'autres titres font référence à la démarche du «problème d'objet», par exemple: *Les affinités électives*, *La réponse imprévue*, *La clairvoyance*, *L'explication*, etc.

Magritte a donné quelques explications sur certains de ses titres, notamment sur *Les vacances de Hegel* (qui représente un parapluie ouvert sur lequel se trouve posé un verre d'eau):

J'ai pensé que Hegel aurait été sensible à cet objet qui a deux fonctions opposées: à la fois ne pas vouloir d'eau (la repousser) et en vouloir (en contenir). Il aurait été charmé, je pense, ou amusé (comme en vacances) et j'appelle ce tableau: "Les Vacances de Hegel" (Magritte, in Gablik 1978: 121).

2.2.2. La signature de Magritte

Tous les tableaux, qu'ils soient vus dans une exposition ou en reproduction, portent la signature bien visible de Magritte. Cette signature est un interprétant dicent qui nous dit que «Ce tableau est une oeuvre de Magritte»:



L'objet immédiat devant lequel nous sommes placés par la signature est donc une *oeuvre*, et plus précisément une oeuvre de *Magritte*.

Cet objet déclenche aussitôt deux «habitudes interprétatives» (l'interprétant final, selon Peirce) qui interfèrent avec le processus interprétatif suscité par l'image peinte (le processus en trois étapes que nous avons décrit): il s'agit, d'une part, d'une attitude cognitive que nous adoptons «habituellement» quand nous nous trouvons devant un artefact considéré comme oeuvre d'art; et, d'autre part, d'une connaissance acquise préalablement sur l'oeuvre de Magritte. Il est pratiquement impossible de faire abstraction de ces deux habitudes interprétatives lorsque nous nous trouvons devant un tableau de Magritte.

Aussi la description que nous avons faite ici du processus interprétatif de tout tableau de Magritte en trois étapes n'est-elle pas indépendante de ces deux données:

- 1) Nous présupposons que nous avons affaire à une oeuvre d'art et donc:

identifier ce que nous contemplons comme étant une oeuvre d'art nous conduit à nous concentrer sur des propriétés que nous n'aurions pas normalement considérées si nous regardions un objet quelconque (Eaton 1983: 98).

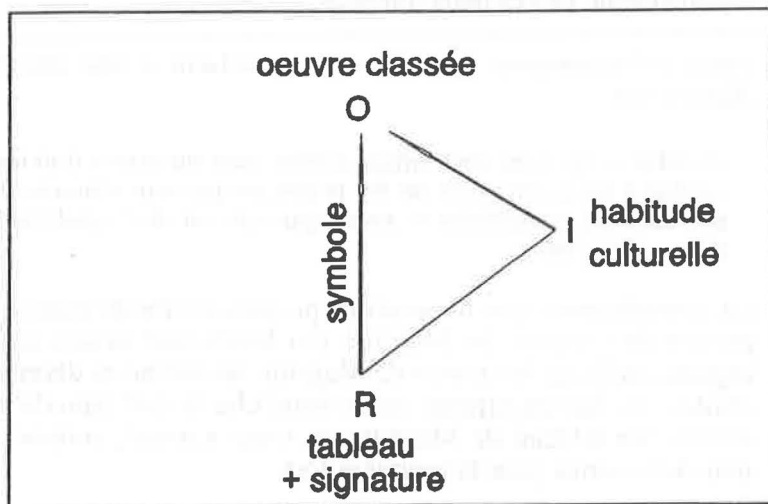
- 2) La connaissance que nous avons progressivement acquise à propos de l'oeuvre de Magritte (en feuilletant divers catalogues, en lisant les textes de Magritte lui-même et diverses études, cf. bibliographie) nous empêche à tout jamais de décrire un tableau de Magritte en toute naïveté, comme si nous le voyions pour la première fois.

Il serait vain de prétendre faire table rase de tout conditionnement culturel et de toute connaissance préalable, pour tenter de décrire le processus d'interprétation d'une image magrittienne hors de tout contexte. Une telle prétention cartésienne ne serait d'ailleurs pas approuvée par Peirce!

On peut cependant s'interroger sur l'effet, négatif ou positif, de ces deux habitudes culturelles par rapport à l'interprétation d'une oeuvre.

A. Les habitudes culturelles réductrices

Les habitudes culturelles risquent en effet de bloquer le processus interprétatif qui devrait conduire le spectateur d'une oeuvre de Magritte jusqu'au Mystère. Car la reconnaissance immédiate qu'il s'agit d'une oeuvre de Magritte pourrait tenir lieu d'interprétation: le processus interprétatif se réduirait alors, en quelque sorte, au classement de l'oeuvre dans l'histoire de l'art⁹:



9 Magritte a d'ailleurs réalisé un tableau qui tourne en dérision cette habitude culturelle de classer les objets comme oeuvres d'art: *L'éternité* (1935), où une motte de beurre se trouve classée comme sculpture dans un musée, entre une tête du Christ et une tête de Dante.

De plus en plus conscients de cette récupération culturelle de l'oeuvre d'art, les artistes ont multiplié les tentatives pour sortir des musées (art in situ, land-art, body-art, performances, installations, interventions,...). Mais cela ne fait que reporter le problème, car une oeuvre placée hors du musée ne peut produire son effet esthétique (c'est-à-dire amener le spectateur à la saisie d'un possible impossiblement actualisable, à la priméité de la pensée, à une appréhension du monde enrichie de possible, à une nouvelle connaissance encore informulée ...) qu'à partir du moment où elle est regardée comme une oeuvre d'art et non comme un objet quelconque. Et donc, l'habitude culturelle interfère immanquablement avec l'interprétation d'une oeuvre d'art.

L'oeuvre de Magritte en particulier a été tellement vulgarisée, tellement reproduite en posters et cartes postales, tellement détournée par la publicité (cf. Roque 1983) et exploitée comme illustration à l'appui de thèmes les plus divers, sur affiches et couvertures de livres, en un mot: tellement digérée culturellement ... qu'il semble impossible de revenir en arrière et de découvrir Magritte pour la première fois.

B. Les habitudes culturelles stimulantes

Puisque nous sommes plongés dans la culture, nous devons en prendre notre parti: si nous ne pouvons plus voir une image de Magritte pour la première fois, nous pouvons cependant nous mettre en situation d'entrevoir, à travers cette image, le monde réel comme si c'était la première fois. Et notre capacité à accéder à cette vision de priméité, c'est-à-dire à l'expérience esthétique, peut être augmentée — au lieu d'être réduite — par notre connaissance culturelle. A condition de dépasser l'état de culture dans lequel nous sommes placés «naturellement»; à condition de prendre nos distances par rapport au symbolisme établi, naturalisé, qui ne nous donne accès qu'à un réel pré-interprété. A condition, donc, de développer, non pas tellement notre état de culture, mais bien notre *activité* de culture, par une recherche sans cesse poursuivie. Au terme de la connaissance (... qui n'a pas de terme), on retrouverait une sorte de virginité de l'esprit; au niveau

extrême d'intelligibilité, à l'étape ultime de l'exercice de la tiercéité, se trouverait l'admirable *per se*, qui est l'objet de l'esthétique (Thibaud 1989: 551).

C'est à ce niveau que tend l'oeuvre de Magritte, par le processus en trois étapes que nous avons décrit, mais pour s'engager dans ce processus interprétatif, il s'agit de *contrer la banalisation culturelle* dans laquelle cette oeuvre est entraînée. Comment le peut-on? En faisant de l'oeuvre elle-même notre objet de *recherche*. Assurément, la connaissance que nous avons acquise sur l'oeuvre de Magritte — en y réfléchissant à la lumière de Peirce — ne peut qu'augmenter notre capacité de réception esthétique.

Nous avons pu (re)découvrir l'oeuvre de Magritte grâce à la **méthode sémiotique** proposée par Peirce.

En guise de conclusion, écoutons Peirce nous dire ce qu'il pense de l'efficacité heuristique de sa méthode lorsqu'elle est utilisée par «un esprit d'habileté très moyenne» (comme le nôtre):

Notre méthode marche d'autant mieux que plus fine et plus précise est la pensée. L'esprit le plus subtil ne peut pas en tirer les meilleurs résultats possibles, mais un esprit d'habileté très moyenne peut faire de meilleures analyses grâce à cette méthode que le même esprit pourrait faire sans elle, et de loin (C.P., 1.544).

Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles
Institut des Hautes Etudes des Communications Sociales,
Bruxelles

Bibliographie

- BRETON, A. (1965). *Le surréalisme en peinture*. Paris: Gallimard, 2e éd.
 CASSIRER, E. (1978). *Essai sur l'homme*. Paris: Minuit.
 DEBROCK, G. (1989). Au commencement était l'image. *Etudes phénoménologiques*, n° 9-10.

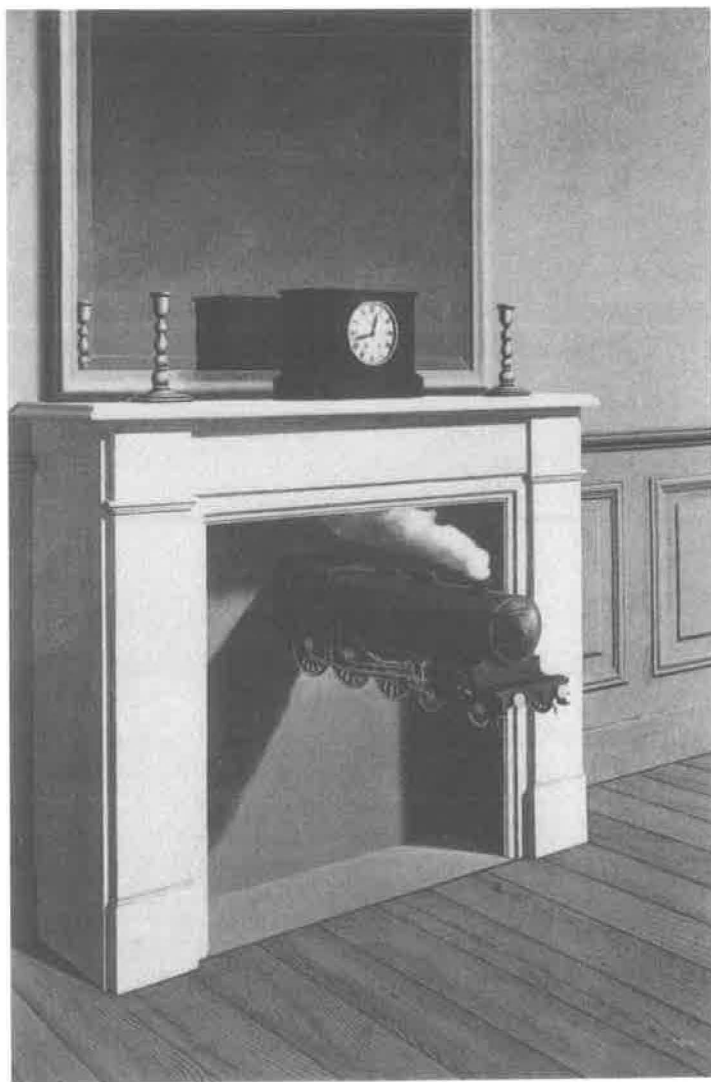
- EATON M.M. (1983). *Art and Nonart*. London-Toronto Associated University Presses.
- ECO, U. (1978). Pour une reformulation du concept de signe iconique. *Communications*, 29.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (1990). *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège: Mardaga.
- FOUCAULT, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Ed. Fata Morgana.
- GABLIK, S. (1978). *Magritte*. Bruxelles: Cosmos Monographies.
- GENINASCA, J. (1991). «La Perspective amoureuse» o le metamorfosi dello sguardo. *Versus*, n° 58.
- GOODMAN, N. (1976). *Languages of Art. An Approach to a Theory of symbols*. Indianapolis: Hackett.
- HAMMACHER, A.M. (1986). *Magritte*. Paris: Ars Mundi.
- JONGEN, R. (1987). René Magritte ou la peinture comme description visible des fondements cachés de la pensée libre. in *La part de l'oeil*.
- JONGEN, R. (1990). Questions sémiotiques à propos et à partir de l'oeuvre imagé du peintre Magritte. *European Journal for Semiotic Studies*.
- MAGRITTE, R. (1979). *Ecrits complets*. Edition établie et annotée par A. Blavier. Paris: Flammarion.
- NOEL, B. (1977). *Magritte*. Paris: Flammarion.
- NOUGÉ, P. (1980). *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- PAQUET, M. (1982). *Magritte ou l'éclipse de l'être*. Ed. de la différence.
- PEIRCE, C.S. (1931-1935). *Collected Papers*. Vol. 1 à 6. Cambridge : Harvard University Press.
- PEIRCE, C.S. (1958). *Collected Papers*. Vol. 7 et 8. Cambridge: Harvard University Press.
- PEIRCE, C.S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Paris: Seuil.
- PEIRCE, C.S. (1984). *Textes anticartésiens*. Présentation et traduction par J. Chenu. Paris: Aubier.
- PIERRE, J. (1984). *Magritte*. Paris: France Loisirs.
- ROQUE, G. (1983). *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*. Paris: Flammarion.

- SCUTENAIRE, L. (1977). *Avec Magritte*. Ed. Lebeer Hossmann.
- SYLVESTER, D. (1992). *Magritte*. Anvers: Fonds Mercator.
- THIBAUD, P. (1989). Catégories et raison chez Ch. S. Peirce. *Archives de Philosophie*, 52.
- THIBAUD, P. (1992). La thèse peircienne de l'identité de la pensée et du signe. *Archives de Philosophie*, 55.
- TROISFONTAINES, C. (1982). «Le thérapeute». A propos d'une toile de René Magritte. In Collectif, *Qu'est-ce que l'homme?* Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis.
- TORCZYNER, H. (1977). *René Magritte. Signes et Images*. Paris: Draeger.
- TORCZYNER, H. (1978). *Magritte. Le véritable art de peindre*. Paris: Draeger.

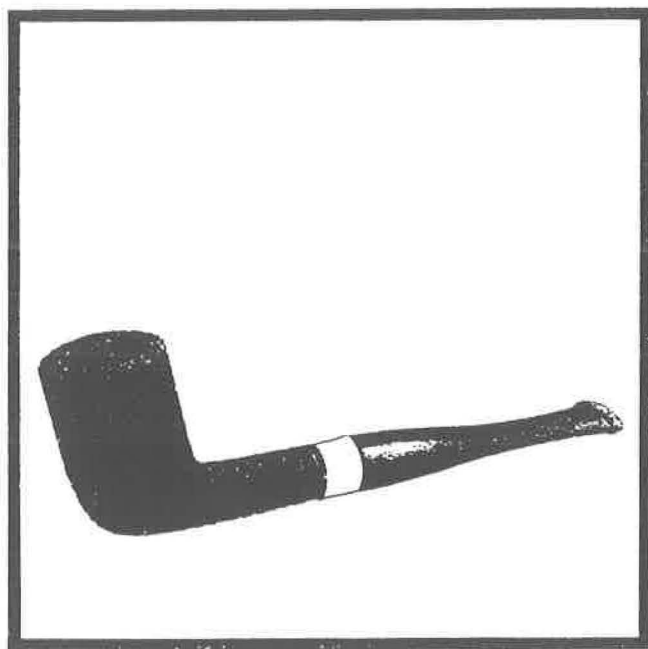
Catalogues d'expositions

- Magritte*, 1977, Bordeaux, Centre d'Arts Plastiques contemporains.
- Rétrospective Magritte*, 1978, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.
- René Magritte et le Surréalisme en Belgique*, 1982, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.
- Rétrospective Magritte*, 1987, Lausanne, Fondation de l'Hermitage.
- Magritte*, 1992, London, The South Bank Centre.

ANNEXES
Documents: 1 à 6



Doc. 1: *La Durée Poignardée* (1939)



la pipe

Doc. 2: La pipe dans *L'imagier du Père Castor*



Ceci n'est pas une pipe.



Doc. 4: *Les Vacances de Hegel* (1958)

Je n'ai évidemment pas écrit
le 19 mai 1958

Cher Mademoiselle Suzi

Mon dernier tableau a commencé par la question :
Comment monter un verre d'eau dans un
tableau, de manière qui ne soit pas indifférente,
ni fantaisiste, ni arbitraire, ni faible - mais
dirons le mot : géniale ? (sans faire honte) -
j'ai commencé par dessiner beaucoup de verres
d'eau :



avec, toujours un
trait sur le verre :  ce trait, au bout
du 100ème ou 150ème dessin s'est évadé :



et a pris ensuite la forme
d'un parapluie :



Celui-ci a été placé ensuite dans le verre :
et pour finir, en dessous du verre :

Ce qui est la solution exacte
à la question initiale :
Comment peindre un verre
d'eau avec grâce ?



J'ai ensuite pensé que Hegel (un autre génie)
aurait été très sensible à cet objet
qui a deux fonctions opposées : à la
fois ~~pas~~ pas vouloir d'eau,
(la repousser) et en vouloir
(en contenir) - Il aurait été
charmé, je pense, ou amer (comme en vacances)
et j'appelle ce tableau : "Les Vacances de Hegel".

P.S. Je n'ai pas cherché un tableau avec

Bien évidemment
de verre
Rien n'empêche

Doc. 5: Lettre de R. Magritte à S. Gablik (1958)



Doc. 6: *Le Tombeau des Lutteurs* (1960)