

Magritte : icônes du monde, stigmates de civilisation

« Ceci n'est pas une pipe » : l'invention de l'icône, l'image parlante

Magritte: icons of the world, stigmata of civilization

Paul François



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2889>

DOI : 10.4000/leportique.2889

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Paul François, « Magritte : icônes du monde, stigmates de civilisation », *Le Portique* [En ligne], 37-38 | 2016, document 3, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2889> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2889>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

Magritte : icônes du monde, stigmates de civilisation

« Ceci n'est pas une pipe » : l'invention de l'icono-logie, l'image parlante

Magritte: icons of the world, stigmata of civilization

Paul François

- 1 Ce sous-titre quelque peu alambiqué est rendu nécessaire par le positionnement étrange de Magritte dans la peinture du vingtième siècle. Dont il dit lui-même : « J'ai le sentiment de ne pas penser à la peinture comme un artiste peintre. Je ne suis ni en-deçà, ni au-delà de la pensée artistique : je crois être autre part... Je peins l'au-delà, mort ou vivant. L'au-delà de mes idées, par des images... Je ne peins pas : j'utilise des objets qui ont l'apparence de tableaux ». Ni peintre, ni philosophe, *Magritte, à l'instar des byzantins, est un iconographe qui montre des messages au moyen d'images*. Mais il part de la perplexité propre à l'art du vingtième siècle. Perplexité dont témoigne son œuvre la plus connue, qui n'est pas un tableau. Mais une image parlante.
- 2 L'œuvre emblématique de 1929, intitulée *La Trahison des images*, est célèbre, parce qu'elle inscrit la dénégation *Ceci n'est pas une pipe* au sein de la monstration picturale. Alors que dans la perception picturale habituelle, le support physique de l'image disparaît, remplacé par la chose imaginée, pipe simulacre apparemment externe. Cette magie spontanée de l'image ne peut être exorcisée qu'en montrant et dénonçant la prestidigitacion qui la constitue. Toute la complexité du fameux pseudo tableau est là, qui résume des millénaires de paradoxes concernant l'image. Donnons un exemple éthologique. Des traces d'odeur restent dans un sac, et le chien saute d'impatience, convaincu par une image olfactive de la présence d'une source de l'odeur. Chez l'homme, ce genre d'hallucination est une régression qui s'auto entretient et se dote de pseudopodes culturels. Dès lors, comment bloquer la suggestion « icon-hypnotique » spontanée ? Le titre, qui n'est qu'un commentaire extra pictural, ne saurait assurer ce blocage effectif de l'hallucination, lequel doit partir de la suggestion picturale elle-même. La trouvaille de Magritte fut de faire parler l'image, de lui faire dire son mensonge naturel : « *Moi, Épiménide visible, je ne suis pas ce que je montre* ». Peindre des mots, au lieu d'imprimer des titres, fait passer de l'icono-

logie virtuelle à l'acte de langage et d'image, au performatif pictural actuel. *Ceci n'est pas une pipe* est le Cogito visionnaire déracinant les idoles du Capitole.

- 3 Mais l'illusion déracinée localement et transitoirement renaît et demeure, suggérant invinciblement une présence pourtant intangible. *Sachant grâce à l'inscription dénégatrice* que « *L'image est séparée de ce qu'elle montre* », on se demande alors : où se trouve la pipe avant et après son image peinte ? Ou en d'autres termes : quelle est cette Présence indubitable et trompeuse ? Retenons que la Pipe, symbole magrittien apparu en 1927 dans *L'Avenir des voix* (p. 240 du catalogue de Sylvester) se retrouve dans *Le Problème de l'espace* (1928, p. 262) partagée entre deux pipes situées de part et d'autre d'un Mur (autre symbole magrittien) habité par un homme Silhouette (autre symbole) réduit à des contours blancs dans ou sur le Mur. « Le problème de l'espace » ou de la Présence distante, c'est celui de l'indiscernabilité entre les *représentations internes*, les *signes médians* dans l'interface, et les *choses* dans la réalité physique. Alors que les taches sur les murs n'évoquaient selon Vinci que des « inventions ...fantastiques », Magritte a compris et symbolisé par le Mur l'interface qu'est l'Homme, entre ses pensées et les choses, dans lequel il élabore ses maquettes du monde.
- 4 *L'image parlante de 1929* consiste en l'inscription peinte à même le fond pictural, d'un déictique (ceci), c'est-à-dire d'une *figure verbale contre la figure visible de pipe*. « Eco inscription », trace écrite du geste accompagnant l'énonciation d'un déictique, cette désignation peinte se poursuit en l'énonciation picturale d'un contre énoncé (« ...n'est pas une pipe ») déniaut son référent. La désignation dénonciatrice inscrite dans le corps pictural permet de séparer virtuellement les deux faces de la Présence distante : l'imageant (signifiant pictural désigné par « Ceci ») ; et ce qu'il montre, l'imagé (signifié pictural). Deux faces dont l'indistinction crée l'illusion de l'accès au référent. Cette séparation de droit par la désignation dénonciatrice interdit la possession visuelle de l'objet peint : à l'instar d'Eurydice interdite au regard d'Orphée, la Pipe en elle-même est interdite au regard voyeur, avide de la pipe visible. La fameuse dénégation de la pipe est par là une interdiction, un acte de portée éthique. Que Magritte explicite lorsqu'il écrit à Michel Foucault : « "Ceci n'est pas une pipe" vaut : "L'homme est un animal malade" » (phrase de Hegel). Or, cette dimension éthique n'est jamais évoquée par les commentateurs.
- 5 C'est un appel au dépassement de l'idolâtrie spontanée. Les mots-images intégrés à l'image iconique diront sa vérité ou sa fausseté, car ils gardent leur indépendance, leur fonction propre, jusque dans la substance picturale. Cette intrication essentielle et ambiguë de l'image et du langage est le propre de l'Homme, dès l'origine. L'image paléolithique d'un bison, mimant sa forme exogène, transforme néanmoins l'animal en une entité intangible. Ce que le langage poétique confirme en dissociant, grâce au médium vocal endogène, l'aspect visible et le concept :
 - 6 « Je dis "fleur", et musicalement se lève,
 - 7 Idée même et suave
 - 8 L'absente de tout bouquet », explique Mallarmé. En effet, *Les tournesols* de Van Gogh sont moins un bouquet que la cosmographie de l'univers en déroute peint dans *La nuit étoilée*, et dont les volutes tourmentées exhibent des questions silencieuses. Image et langage s'articulent indissolublement dans l'interface sémiotique au moyen de représentations d'origine plus ou moins endo ou exogènes. La simple carte de

Waldseemüller, inscrivant l'image et le mot « America » pour la première fois sur une mappemonde, annule la vision antique et moyenâgeuse.

- 9 *La création des signes, cris et traces articulés, introduit la Volonté humaine, ouvrière magicienne et rêveuse, dans le monde.* Cette Volonté s'étaye sur trois versants articulant les corps aux pensées. Le poème de Baudelaire, *La pipe*, comporte ces trois constituants : « ...ma mine D'abyssinienne ou de cafrine » retient des traits corporels descriptifs ; « Quand il est comblé de douleurs Je fume comme la chaumine Où se prépare la cuisine Pour le retour du laboureur » retient des traits d'origine psychosociale, des sentiments ; enfin « J'enlace et je berce son âme Dans le réseau mobile et bleu Qui monte de ma bouche en feu Et je roue un puissant dictame... » retient des traits interprétatifs d'origine culturelle. En substance : *le corps pictural renvoie au monde physique ; la scénographie au monde humain ; les indices symboliques évoquent les contenus culturels.*
- 10 Le risque de confusion des plans est inhérent à la transposition esthétique. Déjà les byzantins distinguaient l'adoration, forme d'idolâtrie qui confond le sacré avec ses véhicules matériels, d'une part ; et la vénération, qui traverse l'image pour rejoindre son prototype sacré, d'autre part. Mais *en notre siècle d'iconophagie généralisée par l'Anti-art, la dimension iconoclaste devient nécessaire à l'affirmation spiritualiste.* Par l'inclusion et la subordination de l'anomalie iconoclaste, Magritte donne un sursis à l'Art, dont la « mort » était annoncée un siècle auparavant par Hegel.

Ceci n'est pas une pipe ou Passant, souviens-toi ! : la cérémonie icono-logique

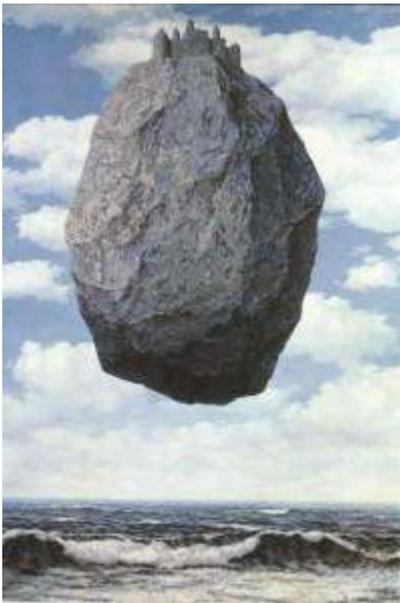
- 11 La solidarité de l'anomalie et de l'épiphanie se rencontrent depuis toujours dans la gravure du Sens, qui unit la pétrification et la sublimation. Les mots gravés d'un monument sont des reliques qui nous interpellent depuis le monde, et changent le regard utilitaire en vue contemplative, qu'Éluard a su traduire :
- Tes yeux sont livrés à ce qu'ils voient
Vus par ce qu'ils regardent.
- 12 Ce même renversement de la perspective égocentrée en perspective inverse donne aux paysages T'ang leur présence à chaque fois redécouverte par le spectateur. C'est de la même façon que la locomotive de *La Durée poignardée* transperce notre quotidien ; ou que l'iris du *Faux miroir* nous plonge dans le regard céleste qui nous surplombe, telle la supra conscience évoquée par Hugo : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn ». En ce sens, *Ceci n'est pas une pipe* peut être rapproché de *Passant, souviens-toi !*, comme un rappel du mystère inscrit à même la « pierre », à savoir la matérialité des monuments que sont les œuvres d'art.

La Voix des airs et La Voix du sang

- 13 « Ce n'est pas sa faute, si le cuivre s'éveille clairon », dit Rimbaud. En effet, la *Voix* fait émerger le Sens du corps organique, comme la trace de l'amant par l'amante fait émerger son souvenir en une échographie spontanée. Dès l'origine, l'Art est monumental, en faisant émerger des corps environnants le Sens. L'Art, c'est l'Etho Eco Logos. L'émergence ascendante est traduite dans le titre d'un tableau, *La Voix des airs*, lequel montre des sphères dans le ciel (précurseurs des Nuages magrittien). Comme

elle est traduite en nid de Lumière émergent des racines de l'Arbre Omphalos, dans *La Voix du sang*. La *Voix* exprime ainsi chez Magritte simultanément l'émergence et l'ascendance, unissant la Terre et le Ciel.

- 14 Magritte, qui rejette autant l'art abstrait que le Pop Art, rêve donc de restaurer une peinture « monumentale » (une série de tableaux représentent des stèles), qui transcende tant la peinture représentative que la peinture autarcique : « ils veulent révolutionner l'art... alors qu'il s'agit chez moi d'une rupture et non d'une volonté de progrès... d'une rupture avec l'habitude qui consiste à considérer l'art comme un but suffisant » (*Écrits*, p. 605). Cet art « monumental » s'inscrit d'abord comme dénonciation de *La Trahison des images*, série à laquelle appartient le fameux tableau de la pipe. Toutefois, confronté aux contresens persistants à propos de son tableau fétiche, Magritte a senti le besoin d'en expliciter le sens final : « Autre exemple de pensée inspirée, c'est la pensée qui se décrit par l'image d'une pipe réunie à l'inscription *Ceci n'est pas une pipe*... Cette image de la pipe fait penser à l'apparence, donc à ce qui n'a pas d'apparence, le mystère ». En bref, *Ceci n'est pas une pipe* signifie : À bas les idoles contemporaines, cherchez le prototype ! À bas la peinture comme activité purement esthétique, celle même que Duchamp critiquait sous le terme « d'art rétinien ». L'Art « monumental » consiste à l'inverse en l'élévation des symboles en Emblèmes, qui portent l'édifice du Sens au-delà de la représentation et de l'esthétisme. Magritte l'agnostique écrit même : « Je tiens au sacré ». Toutefois les symboles, aux mains des officiants s'érigeant en châtelains, risquent en permanence de surplomber l'homme. Cette dualité constitutive de l'anthropogénie est le sens profondément ambivalent de deux tableaux. L'un, intitulé *Le Château des Pyrénées*, qui nous émerveille et nous menace simultanément. Tout comme l'aigle montagnoux intitulé *Le Domaine d'Arnheim*.



Le Château des Pyrénées

Dualité de l'efficace symbolique : le mystère esthétique

- 15 Quelle est donc cette « substance » picturale, réalité ni mentale ni physique, qui permet la métamorphose de la chose en image ? Magritte écrit en effet : « Dans un tableau, les mots sont de même substance que les images ». Substance magique, douée de ce que Lévi-Strauss appellera l'efficace symbolique. Et dont voici un exemple patent et courant : les enfants en état de conscience modifiée lors de l'écoute d'un conte savent que cela est « pour de vrai semblant » (comme répondit une fillette à mes questions insistantes). Partons des faits symboliques. Lors de l'intronisation d'un président, la signification symbolique est issue de l'institution politique par et dans la Forme préalable d'une cérémonie, extérieure à la personne physique du porteur qui sera investi par des officiants. Dans le cas de la *Joconde* c'est l'inverse : la *signification symbolique est inscrite dans la perceptibilité trans-sensorielle de l'objet, monument culturel* où l'objet s'enrichit de la mise en scène, implicitement verbale, de ses liens latents au Monde, faisant de leur union ou Œuvre un microcosme, une concentration intensive du cosmos. Alors que la cérémonie confirme une institution présumée, le rite recrée le monde en réinstaurant l'institution originelle. Ce qui explique qu'une corbeille de fruits de Cézanne puisse évoquer la genèse même de la réalité. *L'Art est cette dimension du rite qui thématise la mise en présence perceptible de l'au-delà prégnant, silencieusement parlant*. Un cérémonial intègre ainsi des œuvres d'art. Réciproquement, les œuvres présupposent un vivre ensemble codé, comme les paroles présupposent une langue. Cet Art majuscule, *l'Art créateur des monuments culturels*, est dénié par Gombrich dans la phrase inaugurale de son *History of art*. Mais défendu par un autre britannique, artiste celui-ci et parlant depuis la source de l'Art : « Il faut toujours viser la lune, car même en cas d'échec on atterrit dans les étoiles », écrit Oscar Wilde (des tableaux de Magritte montrent des « pipes amoureuses de la lune »). Comme l'amour, l'Art se fonde sur l'admiration, qui ne se réduit pas à la satisfaction désintéressée chère à Kant, mais ré institue un monde.
- 16 Un autre artiste, un autre enfant écrit : « J'ai regardé jouer des enfants. Le premier plaisir de l'exercice de l'intelligence est loin d'être le jugement ou la mémoire...Non, c'est l'idéographie. Ils mettent une planche par terre, et cette planche devient un bateau...Ils en mettent une autre plus petite, qui devient passerelle...Mais le signe est là, évident pour ceux qui l'ont accepté, et qu'il soit le signe et non la chose, c'est ça qui les ravit » (Henri Michaux, *Un barbare en Asie*). « l'idéographie » enfantine selon Michaux, est-ce autre chose que l'icône-logie originelle ?
- 17 Certes, le jugement ou la mémoire sont présents dans l'Art, mais celui-ci *inaugure le décollage par rapport au « monde dit réel »* (Magritte dixit), que Gombrich pose pourtant en critère du beau. Les portraits peints par Holbein dégagent une grande « présence », que l'on traduit superficiellement en disant des modèles : « ils sont vraiment là ! ». Mais *cette Présence profonde est celle du Mémorable*, celle du souvenir que nous gardons de nos proches, de certaines situations vécues intensément. Telle est « l'efficacité » non pragmatique des symboles, réalisée dans l'Art comme édifice symbolique, et dont les Installations contemporaines sont trop souvent la caricature nostalgique, confondant l'intervention actuelle avec l'Instauration virtuelle.

L'Art, instauration culturelle, en proie aux Pouvoirs

- 18 En effet, l'efficacité symbolique est redoutable, par le redoublement icono-logique qui ajoute au réel des idéaux, des Emblèmes inconditionnels, donc sacrés, de nature éthique, politique et religieuse, constitutifs d'un vivre ensemble durable. C'est pourquoi l'accès à un type de Monde est un enjeu culturel, indissolublement idéologique et politique, parce que l'Art oriente inconsciemment et puissamment les conduites par la pantomime formelle interne qui conforme nos attitudes fondamentales face au représenté. Les caricatures occidentales de Mahomet, aussi aveugles que la réponse barbare qui y fut faite en janvier 2014 à Paris, nous en rappellent la menace. Ces caricatures appartiennent à notre culture occidentale actuelle, iconoclaste et iconophage. Un exemple : une officine de photographies montre en vitrine ses modèles de fillettes souriant. Et aussi grimaçant, attitude relevant de la contre-culture obligatoire, dirigée contre la morale traditionnelle, frein à la toute-puissance du consumérisme (le même usage obligatoire des grimaces s'accomplit dans les selfies). Le danger de l'efficace symbolique, de l'inono-logie, fut perçu de tout temps.

La « Querelle des images », de Byzance à l'Occidence

- 19 À Byzance, les iconoclastes protestaient contre l'idolâtrie, i.e. la confusion des images avec leurs prototypes sacrés ; et revendiquaient le retour aux images vénérables, tremplins vers leurs prototypes. Au xx^e siècle, les iconophages veulent déraciner toute vénération, tout « Art majuscule », toute image de culte présupposant des prototypes. Cette *idolâtrie iconophage* se rengorge avec naïveté chez Warhol, qui définit l'excellence démocratique de la culture américaine par la dévotion au Coke : « *A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it* ». L'assimilation du « même » et du « bon », gagée sur la série obtenue par fabrication industrielle (la « Fabric » warholienne remplaçant l'atelier d'artiste), fait l'apologie de l'incapacité de créer, que Dada avait diagnostiquée avec lucidité, à l'issue de la Première guerre mondiale, première manifestation totalitaire de l'industrialisation mortifère : « Dada est la danse des impuissances de la création », écrivait son fondateur, Tristan Tzara. Voilà bien la « mort de l'Art ».
- 20 Le risque de la « Fabric » est inhérent à la technique, dès l'époque des ateliers préhistoriques de production en série de silex ou de bijoux destinés à l'exportation lointaine. Dès l'origine, une lutte souterraine oppose la Callotechnique singularisante à la Cybernétique automatisante et sérialisante. Avec le risque subsidiaire de la confusion entre trois types de valeurs se prévalant de leur immanence concrétisée en objets : le *fétiche*, à valeur marchande ; l'*insigne*, à valeur politique ; l'*idole*, qui tire sa valeur des instances idéologiques (communautarisme religieux, réalisme socialiste ou capitaliste). Or, Magritte retient le geste iconoclaste de Dada, mais comme condition de son dépassement : « L'humour du Pop-Art est plutôt bien-pensant... Dada avait tout de même en son temps une rigueur négative mais forte, et qui ne prétendait pas se satisfaire avec du vent ».

Magritte, un résistant au temps de l'Occidence

- 21 L'inscription *Ceci n'est pas une pipe* est un geste fondamental par lequel Magritte veut rappeler que l'objet Tableau est une Œuvre, distincte de l'objet « affiche publicitaire », simple support de fétiches. C'est pourquoi il peint, un an avant sa mort, deux tableaux où la Pipe apparaît dans sa dimension symbolique : *Les Deux mystères*, et *Les Ombres*.



LES DEUX MYSTÈRES

- 22 *Les Deux mystères* suggèrent la transsubstantiation esthétique : sur chevalet, la pipe déniée par « Ceci... » (premier mystère) évoque une seconde Pipe ombreuse, suspendue, immatérielle (second mystère). Au XX^e siècle, où le Sens n'est plus représenté conventionnellement par des entités transcendantes (dieux, anges), le problème esthétique, que Magritte posa avec lucidité, est devenu : *comment capter ce Sens devenu immanent, indépendant d'un type d'être, sans verser dans les servitudes séculières ?*

Magritte ou les icônes du monde : miracles profanes familiers, arbitraires et nécessaires

- 23 Magritte définit sa manière de capter le Sens immanent ainsi : « l'évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes ». Néanmoins, le caractère arbitraire (« que cesse leur accord ») n'est pas plus suffisant que le caractère familier ne l'est pour la peinture représentative. *C'est le rapport entre arbitrarité et familiarité qui fit toujours la nécessité de l'image artistique, par et dans l'unicité de la Forme.* Magritte écrit au philosophe Ferdinand Alquié, à propos du tableau *Je ne vois pas la (image de femme) cachée dans la forêt*, ceci : « Je ne vois pas la femme que je vois ». En effet, celle que je vois optiquement, familière mais non arbitraire, n'est pas artistique. Inversement, une image arbitraire, mais non familière, ne le serait pas plus : elle serait seulement imaginaire. Ainsi l'être féminin, visage avec seins et pubis, peint dans *Le Viol*. Or dit Magritte : « ce qui est en question dans ma peinture n'a rien d'imaginaire. Il s'agit du monde, uniquement du monde, et on ne peut parler d'imaginaire que si une certaine fantaisie intervient pour interpréter le monde » (c'est pourquoi *Le Viol* est à mes yeux une trouvaille de la « fantaisie » plus qu'une Œuvre). Les anomalies iconiques ou verbales introduites par Magritte dans ses tableaux ne sont pas des fantaisies, mais des constructions nécessaires. *Négation inscrite (Ceci n'est pas...)* ou *contre-ordre pictural (locomotive dans une chambre)* sont des indices de la *Présence arbitraire de l'énigmatique, du mystère, constitutifs nécessaires de la réalité traversant la familiarité*

: « ... La puissance de la pensée se manifeste en dévoilant, en évoquant le mystère des êtres qui nous semblent familiers (par erreur, par habitude) ».

- 24 Le style de Magritte peut donc être caractérisé ainsi :
- 25 • un corps pictural byzantin, minimal et ascétique, annule le fétiche ;
- 26 • un message humain paradoxal, réunissant l'anomalie et le familier, dépasse l'insigne démagogique ;
- 27 • et le contenu monumental, exhaussant des épiphanies du Monde ou des stigmates de civilisation, accède au symbolique par-delà les idoles.

La Grande Faille machinique : l'Occidence

- 28 Pourtant, vers la fin du dix-neuvième siècle en Europe, une rupture s'est produite avec le substrat culturel encore néolithique des sociétés. L'ère industrielle impulse la complexification indéfinie des cellules productives, interactives et informatives, induisant l'autonomisation respective des sphères institutionnelles, qui conduit à leur réciproque relativisation et aboutit au déclin des absolus politiques et théoriques (Art, Science et Religion) : c'est la mort culturelle du sacré dans l'histoire occidentale. Dans le combat pour la domination, c'est le dernier monopole, celui de l'Avoir, libéré par les techniques bancaires et financières, qui prend le pas sur le Savoir et le Pouvoir et se les subordonne. L'Occidence, c'est la mort de Dieu, c'est à dire des formes traditionnelles et consensuelles de la foi ; qui devait entraîner la mort du Beau, où depuis la Renaissance s'était réfugiée la splendeur cosmique ou divine (que le Baroque armé par la Contre-Réforme tenta de rétablir).
- 29 Le Beau, c'est l'Être au génitif : beauté des fleurs, beauté du ciel, beauté des actes... par référence à l'Être présupposé. Or, désormais privé d'une référence à un type d'Être, l'Art rêve d'autarcie, laquelle ne peut s'appuyer que sur sa négativité. Magritte, qui vécut d'abord cette confusion théorique revendiquée sous les espèces du surréalisme, a dû s'en détacher pour donner à l'Art une autonomie authentique, qui transcende le débat entre art abstrait, qui privilégie « l'anomalie », distante du familier ; et art figuratif, qui privilégie la familiarité : « tous les tableaux abstraits actuels ne montrent que la peinture abstraite et absolument rien d'autre. Les peintres font et refont toujours le même tableau abstrait de 1915... Le monde et son mystère ne se refont jamais, il n'est pas un modèle ». La conjonction de l'anomalie et du familier est le moyen esthétique d'une nouvelle démarche iconologique.

Miracles profanes : une esthétique de l'Instant

- 30 Quand on renonce à hypostasier les sphères de l'Être, sans toutefois idolâtrer les apparences de l'étant, on ne peut faire fond que sur la seule relation entre l'Homme et le monde, à savoir : « ce qui nous concerne essentiellement... le mystère, qui n'a rien d'historique, de la vie et de la mort ». Le Sens n'est donc autre chose que la révélation iconique de l'énigme constitutive de l'Existence : « J'assemble en un certain ordre qui évoque l'existence... ».
- 31 Duchamp dénonçait l'art qui depuis Courbet, était devenu « rétinien » ; lui opposant l'époque antérieure qu'il regrette implicitement : « *Before, painting had other functions : it*

could be religious, philosophical, moral » (p. 8 dans l'ouvrage lumineux sur l'art moderne et contemporain : Harold Rosenberg, *Art on the edge*). Duchamp, *Diogène cynique et pessimiste de l'Art*, est un prophète de la décadence irrémédiable de l'Art, qui affiche et incarne dans ses « ready-made » la coupure entre le « rétinien » et le « *religious, philosophical, moral* ». Magritte lui *relève le défi spiritualiste*, et recherche les moyens d'approfondir la coupure au sein même de la peinture, en restituant son mystère poétique au monde familier, et en transportant dans la Forme picturale la « Lumière... donnant le contenu du mystère, contenu ni rationnel, ni absurde, via des coïncidences ». L'efficace symbolique s'est réfugiée dans « *notre seul monde où les coïncidences nous surprennent, et qu'il ne « faut pas perdre de vue »*. L'Instant kierkegaardien de jonction entre le fini et l'infini est devenu immanent. L'Art magrittien en reçoit une double mission ou plutôt une *mission duale, critique et métaphysique, génératrice d'une double ambivalence, esthétique et anthropologique*. Cette structure profonde de l'œuvre magrittien a généré les non-sens et les contresens persistants concernant son sens philosophique et sa portée historique.

Ambivalence et dualité de l'art magrittien

- 32 L'art de Magritte exprime le moment où en Occident, l'union avec la civilisation née au Néolithique se défait sous une menace qui transparaît en Stigmates de civilisation. Du coup, son œuvre est partagée entre des Icônes du Monde, qui expriment les Instants d'apothéose où l'Homme et le Monde sont réunis : « le sens... s'accorde avec la certitude morale de notre appartenance au monde... L'apparition imprévisible d'une image poétique est célébrée par l'intelligence amie de la lumière énigmatique et merveilleuse qui vient du monde ». Et des tableaux de Stigmates de civilisation : « L'existence du monde et la nôtre est un scandale pour la pensée, c'est quelque chose d'absolument incompréhensible ». Ces deux faces de son œuvre étant résumées dans la déclaration : « Je peins l'au-delà, mort ou vivant », que nous citons dès le début. Or, l'ambivalence de notre relation au monde se manifeste par et dans l'image, Présence d'une absence : « *...La Grande guerre... La pomme, c'est du visible apparent qui cache du visible caché (le visage...)*. Dans le monde, tout se passe toujours comme ça. Donc, c'est une sorte de tension, de guerre : notre esprit cherche à voir ce que nous ne pouvons pas voir ». L'image étant duale, nous reliant au monde et nous en séparant, la critique de l'image est une dimension importante de l'art magrittien : voilà l'ambivalence esthétique. Qu'inaugure la série *La Trahison des images*, à laquelle appartient l'inscription *Ceci n'est pas une pipe*. Mais cette ambivalence manifeste est en son fond de nature anthropologique ; elle n'appartient pas à l'image comme telle, mais à son sens. En outre, elle se manifeste historiquement, dans des Stigmates de civilisation.

Icônes du Monde, Stigmates de civilisation, Énigmes

- 33 « Je peins l'au-delà, mort ou vivant » :
- 34 Car la Pensée, logée dans un corps infime et mortel, habite le Monde infini : 'La Chambre d'écoute' réactualise le geste de Lascaux dans le siècle de la table rase sans limites, du béton omniprésent étouffant la Terre. Les tableaux de Magritte évoquent ces lieux et ces moments où notre place et notre vie assignés explosent, s'élancent et

s'enracinent dans le Monde invisible qui soutient et dissout toute chose. Ces moments féconds ont deux faces.

- 35 « L'au-delà, mort », ce sont les ruines qu'a laissées la table rase, qui dessinent le mot « Rêve » dans *L'Art de la conversation*, thème bavard de la post civilisation. « L'au-delà, vivant », ce sont les Ailes de « La Grande famille » unissant la Mer originelle au Ciel éternel. Et les Racines, *La Voix du sang* terrestre recueillie en Lumière intérieure de l'Arbre Omphalos.



Par le terme d'icône du Monde, j'entends des œuvres montrant « l'au-delà vivant » : *La Bonne aventure*, qui montre un intérieur posé à même la plage originelle, et dont la porte laisse entrer un nuage. Ou bien *La Grande Famille*, où sur la mer et le ciel sombres un ciel lumineux s'envole en forme de colombe les unissant. Ou encore *L'Avenir des statues* (voir ci-dessous), un buste de Napoléon transfiguré en ciel bleu à nuages blancs.

- 36 Il s'agit d'icônes du Monde, au sens d'une réconciliation de l'Homme avec le Monde : « Ma peinture montre le monde qui me repayse ». Dans des scènes où les figures réduites à l'essentiel gardent une immobilité hiératique, telles des icônes. L'enfermement urbain dans un intérieur (voir *La Chambre d'écoute*) est annulé par l'entrée du nuage, *Bonne aventure* ; comme la mort est annulée par la transsubstantiation du défunt, *Avenir d'une statue*. Et seul un homme peut voir une colombe dans une trouée de ciel bleu, où il lit l'espoir de lendemains meilleurs. Enfin la réconciliation concerne aussi *L'Homme et la forêt*, notamment dans *Le Bouquet tout fait*, où l'Homme qui s'avance vers la forêt automnale y reçoit la déesse Flore de Botticelli transparissant dans son dos, comme le ciel bleu sur le visage mortuaire de Napoléon.
- 37 Pourtant, des failles signalent le séisme historique qu'évoque le buste de l'empereur. Les Stigmates de civilisation abondent : « On ressent grâce au *Modèle rouge* que l'union d'un pied humain et d'un soulier relève en réalité d'une coutume monstrueuse ». Ainsi en va-t-il également de *Madame Récamier de David*, clouée assise de son vivant dans le cercueil des conventions mondaines ! Et *Le modèle rouge* fait ressortir les orteils blessés

des souliers abandonnés. Que dire enfin de cette *Aphrodite échouée* qu'est la Vénus de Botticelli inversée en monstre au bassin féminin que son buste de poisson condamne à l'asphyxie, évoquant *L'Invention collective* d'un Éternel féminin jeté hors de son élément sur le rivage de l'Histoire ?



L'Invention collective

- 38 Telle est *La Condition humaine* face aux Énigmes. En proie à la *Trahison des images*, l'Homme cherchant son avenir face au miroir n'y rencontre que l'image de son passé, son dos, car désormais incapable de faire face, il voit son destin achevé comme *La Reproduction interdite*. Toutes les impasses de l'Apprenti Sapiens sont résumées enfin dans *Le Fils de l'homme*, où le Christ contemporain, trop humain car aveuglé par on ne sait quelle Pomme d'Éden suspendue qu'il ne reconnaît plus, tourne le dos à la Mer originelle dont il est séparé par un Mur éternel.
- 39 Où est le nœud gordien qui dans les Énigmes lie les Icônes du Monde aux Stigmates de civilisation ? La déclaration d'immanence sur « le monde qui me repaysse » ne coexiste-t-elle pas avec celle-ci : « Nous sommes, nous voyageons dans le ciel », qui semble invoquer une transcendance ? Une issue se lit dans la définition magrittienne de la peinture : « Le langage pictural nous aide à Voir ce que nous pensons de nous-mêmes et du monde dans lequel nous vivons ». Les trois termes axiomatiques chez Magritte sont donc : le « monde », la « pensée » et « nous-mêmes ». Tous trois liés dans l'image, nœud gordien qui, tel 'Le Pont d'Héraclite' enjambe le fleuve, pour s'interrompre au milieu, afin de suggérer le prototype.

L'image, boucle moebiusienne de l'Homme au Monde, entre les fausses ressemblances et « La Ressemblance »

- 40 Par cet usage transcendant de l'image lancée sur l'autre rive du monde visible, Magritte rejoint la tradition pré renaissance, en fondant sa peinture sur la Ressemblance ontologique : « 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. L'inspiration est l'événement où surgit la ressemblance... Le tableau est de l'être avec lequel nous sommes de plein pied ». *L'immobilité propre à l'image picturale est aussi essentielle à l'art de Magritte qu'à l'art byzantin*. Elle n'est pas factuelle, mais symbolise un ordre éternel ou supra temporel : « la peinture n'est pas quelque chose en mouvement. C'est une image avec ce que cela comporte d'immobilité... si je pouvais montrer l'immobilité, ou plutôt si je pouvais faire penser à l'immobilité absolue j'atteindrais, je crois, à une certaine perfection, car cette immobilité absolue correspondrait à un arrêt de la pensée, la pensée qui ne peut pas

dépasser une certaine limite, qui ne peut pas comprendre que le monde existe ». Cet « arrêt de la pensée » évoque dans l'histoire Diodore Cronos, penseur éléatique aussi incompris et aussi énigmatique que Magritte.

Magritte, peintre éléatique : hommage à Diodore Cronos, penseur de l'Immobile nécessaire

- 41 Admettons qu'en écrivant : « la pensée... ne peut pas dépasser une certaine limite... ne peut pas comprendre que le monde existe », Magritte pense à ce que Diodore dénommait le contingent, qui est impossible, puisque seul le nécessaire « est » (et non pas : existe). Certes le contingent apparaît et nous inonde même, avec ses apparences. Mais il passe et deviendra objet de jugement nécessaire, en tant que passé, seule modalité temporelle qui fasse du temps apparent un temps virtuel et conçu, qui nous coupe du contingent perpétuellement renaissant en avenir. À mes yeux, avec sa pensée de l'Impossible et du mystère, Magritte rejoint Diodore, qui présentait sa conception ontologique en critiquant les usages ordinaires de la modalité du jugement. Or, Magritte écrit : « le mystère peut être évoqué si l'on sait que toute question possible n'est relative qu'à du possible... Le jugement sur le possible actuel, ancien ou futur n'intervient pas dans l'idée du mystère ». La Nécessité immobile chez Diodore, la vision du Prototype divin dans l'icône, deviennent chez Magritte monstration de « l'immobilité absolue » du « mystère », que Magritte symbolise par 'Le Château' suspendu au-dessus du Rivage, face aux vagues de la Mer. Mystère de notre « pesanteur » (« C'est la pesanteur qui est évoquée, et non ses lois, elle est évoquée sans la physique »), i.e. de notre mortalité ; annulée cependant par notre pensée, qui nous tient suspendus, les yeux suivant ces Nuages si fréquents chez Magritte (« Nous sommes, nous voyageons dans le ciel »). Nous sommes bien chez Diodore, par l'affirmation et le dépassement simultanés de la nécessité par la pensée. Néanmoins, par la centration sur les « aspects du monde...dont les âmes se préoccupent », jointe au minimalisme formel, Magritte est plus proche des byzantins. Au point que l'on peut discerner dans son œuvre une dimension *iconologique, mystique et agnostique*. Pas étonnant qu'il se sente « autre part » que dans ou hors la peinture.

Magritte dans son siècle : mysticisme et Anti-Art

- 42 La déformation, l'anomalie visible, sert le réalisme poétique chez Degas ou le scepticisme poétique chez Seurat, deux formes nostalgiques. Mais avec le cubisme, elle exprimera la synthèse dissolutive de l'art occidental. Et le désespoir avec « Dada ... danse des impuissances de la création ». Avant de se dissiper en Décoration consumériste chez Warhol. Magritte est à la croisée des chemins, apprécié mais incompris des américains (à l'instar de Duchamp). Symptôme de son temps, son œuvre est partagée entre des Chefs-d'œuvre inspirés, dernier lien hasardeux et rarissime au Monde. Et des Sous-œuvres qui expriment *la perte de la figure globale du Monde, en cherchant artificiellement à la retrouver* par des constructions critiques ou didactiques, sans pertinence artistique. Cette fabrication d'objets artistiques qui ne se veulent plus des œuvres deviendra la règle de la « Fabric » chez Warhol. Là où la « Nuit » européenne correspond au lever du jour dans le Nouveau Monde, et révèle le point de non-retour atteint par notre civilisation : l'Occidence.

Le Destin occidental ou Les possédés du BazArt Contemporain : Anti-Art et mort de l'Art

- 43 À toute époque, une « machine de guerre » (au sens de Deleuze-Guattari dans *Mille plateaux*) exprime les tares du système social dominant. Une de ces formes de contestation en France au dix-huitième siècle, la possession diabolique à Loudun, fut analysée par Michel de Certeau. Or, ce que Magritte dénonce dans le Pop-Art (« guère de liberté d'esprit ») est présent chez Duchamp et chez lui-même, comme Anti-art, forme moderne de possession contestataire non pas diabolique et anti ecclésiastique, mais idéologique et anti esthétique, celle qu'exprima le mouvement Dada. À savoir la nécessité pour le BazArt Contemporain de peindre contre et au-delà de tout ce qui fut Art, voué à la beauté, comme l'écrit Baudelaire :

Que le soleil est beau quand tout frais il se lève
 Comme une explosion nous lançant son bonjour !...
 Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite...
 Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire
 L'irrésistible Nuit établit son empire.

- 44 « Il est tard, courons vite » anticipe sur la déclaration de Magritte concernant le « Monde qu'il ne faut pas perdre de vue ». Et annonce la mort de l'Art, célébrée par Dada et son fondateur lucide, Tristan Tzara : « Dada reste dans le cadre des faiblesses européennes, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses ... Dada est la danse des impuissances de la création » (« chier » passera du sens métaphorique au sens littéral avec l'Actionnisme viennois, puis *La machine Cloaca* de Delvoye). Ces « couleurs diverses » sont celles de la Nouveauté, critère de la création moribonde déjà invoquée par Baudelaire : « Enfer ou Ciel, qu'importe Au fond de l'inconnu pour trouver du Nouveau ! ». Dont Prévert a su dire la vanité : « Ils veulent de la Nouveauté ! Mais c'est vieux comme le monde, la Nouveauté ! ».

Le martyr de l'Art Contemporain



Les « faiblesses européennes » (anti-art, suprématisme, lettrisme, activisme viennois, etc.) renaissent en phénix cynique et commercial nord-américain, fossoyeur de l'Art par la volonté de rompre avec ses racines européennes (alors que les Romains, comme les Normands, eurent la sagesse de se rattacher à la grande culture antérieure). La perte et l'abandon du berceau culturel européen est symbolisée dans *Citizen Kane* par ses derniers mots : « Rosebud », qui évoquent le traîneau de son enfance, à jamais perdu (Orson Welles connaissait par cœur, dès l'adolescence, tout le répertoire shakespearien).

45 Après *Citizen Kane* mourant déraciné vient Warhol et sa « Fabric » d'un BazArt Contemporain désidéalisé et sans complexes, deux stigmates de la civilisation occidentale que Magritte s'efforça d'exorciser par ses icônes blessées d'agnosticisme. *Entre Byzance et Occidence, Magritte, « Le Fils de l'homme » contemporain, a critiqué le culte des images pour réintroduire l'image, émergence passagère de la connaturalité perdue ou retrouvée de l'Homme et du Monde.*

46 *Le Fils de l'homme*

RÉSUMÉS

L'art de Magritte témoigne du destin icono-logique de l'Homme, qui se joue aujourd'hui sur la pointe de l'Occident écartelé entre l'art sacré byzantin et l'art mourant contemporain. Cette lucidité anachronique a généré des contresens, qu'il a cherché à dissiper en écrivant à Michel Foucault : « *Ceci n'est pas une pipe* vaut "L'homme est un animal malade" ». Son art agnostique

exprime la connaturalité iconique perdue ou retrouvée du Logos et du Monde : « Je peins l'au-delà, mort ou vivant ».

The art of Magritte demonstrates the icono-logical destiny of mankind, which is nowadays being decided on the edge of the West, caught between the sacred Byzantine art and contemporary dying art. This anachronistic insight generated misunderstandings he sought to dispel by writing to Michel Foucault: "*Ceci n'est pas une pipe* means 'Man is a sick animal'". His agnostic art expresses the iconic connaturality, lost or found, between the Logos and the World: "I paint the afterlife, dead or alive".

AUTEUR

PAUL FRANÇOIS

Paul François. Après un DEA de philosophie sur « Les problèmes sémiologiques » chez Kant, l'auteur présente en 1980 une thèse d'éthologie du langage, qui l'amène à une correspondance et à des rencontres avec son ancien professeur Gilles Deleuze. Chargé de cours à l'Université Lyon 2, à l'INSA de Lyon et en Psychiatrie. Son enseignement est interrompu pour raison médicale en 1991. Depuis, parallèlement à des cours dans une École d'art contemporain, il mène des recherches sur le sens historique de l'art en Occident.