

« RE- »

Répétition et reproduction
dans les arts et les médias

Sous la direction de
Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore

Avec la collaboration de Paul di Felice,
Emmanuelle Pelard, Céline Schall

 ÉDITIONS MIMÉSIS

Publication réalisée avec le soutien de l'Université du Luxembourg.
En remerciant le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain et le MUDAM
– Musée d'art contemporain du Luxembourg.

© 2021 – ÉDITIONS MIMÉISIS
www.editionsmimesis.fr
e-mail : info@editionsmimesis.fr
Collection : *Images, médiums*, n. **XX**
ISBN : 9788869762451

© MIM EDIZIONI SRL
P.I. C.F. 02419370305

Cedif Diffusion
Pollen Distribution

L'éditeur a effectué sans succès toutes les recherches nécessaires à identifier les ayants droits envers les droits des images contenues dans l'œuvre. Il reste pourtant disponible à régler ses obligations aux ayants droit.

SÉMIR BADIR

RECOMPOSITION ET RECADRAGE DANS L'ŒUVRE DE RENÉ MAGRITTE

Cette étude aborde la question de la recomposition et du recadrage dans l'œuvre de René Magritte. Je pars de l'idée, souvent énoncée, que le tableau est un monde (on la trouve notamment chez Stanley Cavell¹). Il n'y a rien dès lors de caché en lui, aucun hors-champ possible. Idée contestable, sans doute, puisqu'elle nie les pouvoirs de représentation du tableau, et la relation qui est nouée entre ce qui est peint et un observateur, relation examinée par Jacques Fontanille dans *Les Espaces subjectifs*² et approfondie depuis, notamment dans *Les Plis du visuel* qu'ont coordonné Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat³. Je me sers de cette idée seulement pour tâcher de resserrer le champ d'application de la notion de recadrage à la peinture sur deux de ses possibilités : soit le recadrage signifie un redoublement du cadre, la présence de cadres peints (ou représentés, d'une manière ou d'une autre) dans le cadre du tableau, soit le recadrage signifie qu'on appose un nouveau cadrage à un objet peint précédemment. Cette deuxième possibilité est celle qui conduit le plus naturellement à la notion de recomposition. C'est celle que j'aborderai principalement, quoique la première apparaisse incidemment dans le choix des tableaux présentés en fin de parcours.

On se doute que le caractère autographique de la peinture ne simplifie pas la question du « re », qu'il s'agisse de recadrage

-
- 1 S. Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, p. 51.
 - 2 J. Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
 - 3 M. G. Dondero, A. Beyaert-Geslin et A. Moutat (dir.), *Les Plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

ou de recomposition. Toute peinture étant, de par sa nature sémiotique, unique, la répétition implique un accord sur la possibilité de reconnaître du même et du différent entre deux œuvres ainsi que sur les critères de cette reconnaissance : en fonction de quelle transformation passe-t-on du même au différent ? Question sans fond sur laquelle je ne m'entêterai pas. Je ne fais que la signaler pour qu'on ne me conteste pas les exemples. Ceux-ci sont simplement des objets offerts à la question du recadrage et de la recomposition.

Magritte avait lui-même des idées assez radicales sur les critères permettant le départage du même et du différent. Par exemple, il écrivit en 1961 au collectionneur américain Harry Torczyner, à l'occasion d'un projet d'exposition en duo avec Yves Tanguy, que le projet, sans lui déplaire, « démontrera le manque d'accord – presque total – entre les idées de Tanguy et les miennes. Il est évident (sauf pour les conservateurs) que Tanguy se bornait à refaire toujours le même tableau – les modifications des innombrables variantes étant indifférentes⁴ ». Une autre fois, dans une lettre à André Bosmans, il tournait en dérision l'art abstrait en usant d'un argument similaire : « 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 (qu'il soit rouge, noir ou blanc, grand ou petit, etc.⁵) ».

Ce sont des lettres *privées*, rendues publiques après la mort du peintre. Paix à ses cendres ! Quant à l'œuvre peinte, ces boutades laisseraient supposer que la répétition y est bannie, que chaque tableau exprime une idée neuve. Loin s'en faut, pourtant. Les recompositions y abondent. Et ces recompositions ne sont pas « honteuses » ; je veux dire qu'elles sont assumées par le peintre, parfois rendues publiques. On en verra des indications.

J'ajouterai simplement, avant d'y venir, que les catalogues rétrospectifs masquent, presque complètement, cet aspect de

4 H. Torczyner, *L'Ami Magritte. Correspondance et souvenirs*, Anvers, Fonds Mercator, 1992, p. 197.

5 R. Magritte, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 585.

l'œuvre de Magritte⁶. Les responsables de ces catalogues, avec les expositions dont elles sont le reflet, sélectionnent des tableaux qui ne se ressemblent en rien. Et si deux œuvres sont apparentées, ce n'est que pour satisfaire une curiosité portant sur la genèse d'un tableau, que peut éclairer l'un ou l'autre dessin préparatoire. En outre, il semble bien que, quant à Magritte – quant à Magritte au moins –, la réception critique majoritaire soit celle d'une œuvre faite de tableaux-idées isolés, solitaires, en dépit d'un « lexique » apparent d'objets figuratifs (parmi lesquels le chapeau melon, le grelot, le nuage, le rideau de théâtre et, bien sûr, la fameuse pipe). La question serait de savoir si, en négligeant ainsi un aspect de l'œuvre, on ne masque pas également une partie de son projet esthétique et conceptuel (les deux ne font qu'un dans l'esprit de Magritte), ou même si on ne le fausse pas quelque peu, étant donné l'intérêt que Magritte y a porté, tout en condamnant sans nuance la répétition comme il la voit dans l'œuvre de ses contemporains, voire dans un pan tout entier de la peinture du xx^e siècle. Il faut croire que, pour Magritte, il y a des motifs de recomposition qui préservent d'une répétition blâmable.

Je me propose ainsi d'examiner des cas plausibles de recomposition dans l'œuvre de Magritte. La présentation de ces cas sera associée à celle des motifs qui les justifient, en tenant compte à cet égard de ce que Magritte a pu en dire lui-même.

1. *Études préparatoires, commandes, objets manufacturés : trois motifs triviaux de recomposition*

Les motifs peuvent être légitimes ou triviaux, ils ne sont pas en tout cas honteux, comme le serait, chez d'autres peintres,

6 Un rare indice qui en est donné est de faire suivre le titre de tableau d'un chiffre, par exemple, « L'empire des lumières II », comme s'il faisait partie du titre. Il est vrai que la récente rétrospective qui a eu lieu au Centre Pompidou durant l'hiver 2016-2017 a proposé de parcourir l'œuvre en fonction de grands « mythes européens » et qu'elle a donné parfois à voir des insistances.

l'absence de talent ou d'idée – je me fais ici l'écho de la manière dont Magritte en a jugé. De motifs pour la recomposition, l'un a déjà été évoqué, à savoir la recomposition génétique, le peintre ne jugeant pas déshonorant de conserver (en tout cas de ne pas détruire) des ébauches et dessins préparatoires de ses peintures. C'est un motif qu'on peut tenir pour trivial ou, si l'on préfère, pour culturel, puisqu'il n'a rien de spécifique à la pratique artistique de Magritte. On aura l'occasion de regarder un cas de recomposition génétique plus loin.

Un motif presque aussi trivial est celui de la commande d'un tableau similaire à un existant, commande à laquelle un peintre peut chercher à complaire, au moins en vue de bénéfices financiers. Tel était bien le cas de Magritte⁷. Par exemple, quand il vendit une *Tour de Pise* à Torczyner, à l'automne 1958, celle-ci intégra une série de variantes sur le même sujet. Voici comment le peintre la présentait à son acquéreur avant de la lui livrer : « La Tour de Pise est également nouvelle, avec sa plume nécessaire. Le fond est différent des autres versions de ce tableau, afin de les distinguer les uns des autres — et aussi pour que la possibilité de voir la Tour de Pise éclairée par le soleil couchant ne soit pas perdue⁸ ». Il revint sur cette description dans deux autres lettres, datées des 17 et 20 octobre (la correspondance entre les deux hommes est presque continue) :

La Tour devenue tourelle, délicate, teinte de rose : là, la question qui se pose (car j'avais aimé la Tour, point de repère contre le fond de larges cubes de ciel, pièce centrale d'un panorama d'espace) : la tour telle qu'en elle-même, dans un rectangle étriqué, c'est autre chose, tout à fait autre chose, et j'attends qu'elle ne [sic] revienne dans son cadre pour que je puisse me dire, je l'aime un peu, beaucoup...

7 À noter tout de même que, sauf pour les fresques murales du Casino de Knokke et du Palais des Congrès à Bruxelles, Magritte n'a jamais eu d'assistants qui auraient peint pour lui ou même seulement préparé ses toiles.

8 Lettre du 8 octobre 1958, in H. Torczyner, *L'Ami Magritte*, op. cit., p. 86

Telle qu'elle est, elle plaira à toutes les âmes simples, au joli cœur, mais je suis triste d'avoir le cœur dur, et d'être atteint de claustrophobie — et il faudra que mon imagination étende l'horizon, car il serait trop pénible de voir la Tour étouffer au soleil couchant.⁹

La première lettre adoptait un ton léger, les motifs étaient triviaux, presque futiles : motif de distinction nécessaire entre tableaux d'une série, motif d'« occasion à saisir ». En fait, ces motifs parlent pour la variation mais non pour la répétition. La présence *et* de la variation *et* de la répétition est pourtant nécessaire pour qu'on puisse parler de reprise d'un thème ou d'un sujet. Motifs incomplets, donc. La seconde lettre corrigea l'impression de légèreté de la première, elle tendait même à l'excès inverse, dans un épanchement, assez rare chez le peintre, où Magritte a l'air de regretter son caractère farouche, lequel ne supporte aucun domptage, ni celui du cœur ni celui du corps. Désormais, c'est « tout à fait autre chose » : en prétendant qu'il n'y a rien de commun entre ce tableau et un antérieur, l'accent était précisément mis sur la répétition d'une figure centrale, celle de la Tour, et sur la manière dont son entour affecte sa saisie, ici « telle qu'en elle-même », à savoir, « délicate, teinte de rose ».

La troisième et dernière lettre revint sur cet entour, alors que le tableau avait été encadré et livré. Elle permit également à Magritte d'attribuer au tableau un titre, manière de s'en défaire sans doute, en tout cas de lui donner un statut public :

Je suis heureux d'apprendre l'arrivée sans encombres des tableaux chez vous. Pour les titres, ils demeurent inchangés [...]. La Tour de Pise s'appelle « Souvenir de voyage ». Elle est, avec sa plume, dans un format « debout » comme le premier tableau où elle est apparue. Le format « couché » que vous avez vu n'était pas indispensable, à mon sens, pour qu'elle exprime l'indispensable. Il aurait donc un certain défaut pour les rigoristes.¹⁰

9 *Ibid.*, p. 87.

10 *Ibidem.*

L'entour, ce n'est pas seulement le fond ; c'est aussi le format du cadre. Dans cette dernière lettre, Magritte reprend, en corrigeant à nouveau ce que la précédente pouvait avoir de négatif au sujet du tableau nouveau, le jugement qu'il en a. Ce format « debout » n'est plus « étriqué » mais sobre et permet ainsi au spectateur de se fixer sur l'idée essentielle.

La recomposition trouve ainsi un motif tout à fait légitime, s'inscrivant dans une recherche autour d'un sujet, d'une idée picturale dont le tableau nouveau est donné pour l'aboutissement : revenant au format vertical initial, tout en conservant l'élément de contre-point choisi pour le second – une plume au lieu d'une cuillère –, et en insistant davantage encore, par souci d'équilibre avec cette plume, sur la délicatesse, la tendresse même, de la *Tour de Pise*, la recherche aura suivi un parcours dialectique dont le tableau nouveau offre la synthèse¹¹.

Le procédé dialectique est si bien ancré dans l'esprit de Magritte qu'il officie aussi dans les trois présentations du tableau que contiennent ses lettres : la première, bravache, exprimait la liberté inconditionnelle du peintre ; la seconde, presque grave, faisait état de ses préoccupations, de ce qui le travaille et le fait travailler ; la troisième, sereine, trouva dans la nécessité le juste milieu entre la fantaisie et l'inquiétude : ayant retranché ce qui n'est « pas indispensable pour exprimer l'indispensable », le motif de recomposition est devenu légitimation à part entière. Est-ce seulement à moi que cela fait penser à un enfantement ? Jusqu'à ce titre donné à l'œuvre, *Souvenir de voyage* que, tel un nom de baptême, Magritte a déjà choisi à maintes occasions (quinze œuvres, dont neuf huiles, portent ce titre) mais pour des familles de tableau différentes.

11 La série compte en fait six œuvres. La première, à la cuillère, est une gouache (18,7 x 13,6 cm) datant de 1952. La cuillère est remplacée par une plume l'année suivante, pour la fresque au Palais des Congrès à Bruxelles, et dans un tableau à l'huile. En 1958, Magritte peint deux autres tableaux, l'un avec des « cubes de ciel » (*La nuit de Pise*, 97 x 130 cm), l'autre (40 x 30 cm), « rose », pour Torczyner, ainsi qu'une gouache reprenant les cubes mais avec le titre donné pour la Tour « rose ».

Je passe à un troisième motif de recomposition, presque aussi trivial que le second, mais peut-être plus spécifique à l'époque. La recomposition s'impose du fait de l'emploi d'un objet manufacturé – une bouteille – sur lequel Magritte a peint différentes figures, notamment, pour les plus connues, des nus féminins. Entre ready-made et pop art, les bouteilles peintes composent des séries sans que Magritte semble avoir cherché à travailler sur cet aspect sériel. Ce n'était sans doute pas trop son « truc ». Ou plutôt c'est un de ces procédés non dialectiques qui ne donnent à voir que la face fantaisiste et farceuse du tempérament de l'artiste¹². Louis Scutenaire, comparse et premier biographe de Magritte, lui fait tenir des propos montrant à quel point sa démarche est éloignée des artistes du pop art :

– Les œuvres d'art, la peinturlure, ça se fait sur des toiles. Les bouteilles sont fabriquées pour contenir des liquides et être flanquées à la poubelle quand elles sont vides, pas pour être peintes. Fini les bouteilles !

(C'était compter sans l'un de ses bons amateurs, homme de loi californien, qui lui câbla justement pour lui demander le prix d'une bouteille.) On va rire, dit Magritte, je vais dire cent mille francs.

(À l'époque, c'était là un chiffre énorme, supposé propre à décourager l'amateur. En réponse à la lettre, un second télégramme arriva, qui disait : « Faites m'en deux ».)¹³

On voit réapparaître le motif de la commande. Il n'empêche que Magritte aura tout de même « fait » dix-sept bouteilles, de 1937 à 1964. La série des femmes-bouteilles en compte quatre en tout¹⁴, dont seule la dernière présente une variante qu'on pour-

12 Ce n'était ni la première ni la dernière fois que la farce l'emporterait : les tableaux de période « vache » (selon ce que rapporte Scutenaire) et, surtout, bien des publications participaient du même esprit.

13 L. Scutenaire, « Pour illustrer Magritte », *F.A.*, n° 24-25, août 1969 ; cité dans R. Magritte, *Écrits complets, op. cit.*, p. 718.

14 Selon le catalogue, en principe complet, de David Sylvester (cinq volumes en 1997) mais tout de même complété d'un sixième volume en 2011 par les soins de Sarah Whitfield.

rait estimer significative, propre à une recomposition, quoique le format de la bouteille y soit pour quelque chose. On notera que les femmes-bouteilles ont d'abord apparu peintes sur des tableaux : *L'inspiration* (1942) et *Le monde poétique* (1947), sans modification notable excepté le changement de format, lequel, pour le coup, est d'abord un changement de support.

2. Un dernier motif de recomposition : la multiplicité des solutions à un problème

J'ai épuisé les motifs « triviaux », ceux pour lesquels la recomposition se trouve impliquée par une circonstance dans la pratique du peintre sans nécessairement dépendre du projet esthétique. Évidemment, ce ne sont pas ces motifs-là qui suscitent l'intérêt d'une telle étude. Si j'ai commencé par eux, c'est pour indiquer qu'ils ne suffisent pas à éclairer la présence abondante, d'aucuns n'hésiteraient pas à dire *surabondante*, de la recomposition dans l'œuvre de Magritte, quoique cet aspect ait été largement sous-estimé par ceux qui l'ont présenté et commenté (à une exception près, que je mentionnerai plus loin).

Pour prendre la mesure de cette présence massive de la recomposition, on peut se reporter au bilan que Magritte, interviewé à l'automne 1961 pour un magazine de Lausanne, présenta de son œuvre : « Depuis ma première exposition en 1926, qui fut mal accueillie, j'ai peint un millier de tableaux, mais je n'ai conçu qu'une centaine de ces images dont nous parlons. Ce millier de tableaux vient seulement de ce que j'ai peint souvent des variantes de mes images, c'est ma façon de mieux cerner le mystère, de mieux le posséder¹⁵ ». Cent images pour mille tableaux « qui comptent » (c'est-à-dire, sans les œuvres d'avant 1926), le calcul est rapide : chaque image, chaque idée, recevrait en moyenne une dizaine de variantes. Ce qui est phénoménal. Ce chiffre semble signifier que la variation d'une image vaudrait autant, sinon davantage, que l'idée qui a conduit à

15 R. Magritte, *Écrits complets, op. cit.*, p. 545.

cette image. Nous avons déjà rencontré, avec la Tour de Pise, cette façon que Magritte a de tourner autour d'une idée et, sinon d'en améliorer l'image, du moins de la considérer sous des angles variés. Mais nous étions loin de supposer que c'était là une façon de procéder si régulière qu'elle pourrait passer pour aussi importante que la création des images à partir d'une idée. D'ailleurs, à nous reporter une nouvelle fois aux dires de Magritte, nous ferions fausse route. Moins d'un an plus tard, dans une lettre datée du 17 juillet 1962, Magritte réduisit drastiquement le compte des variantes en minimisant l'importance qu'un tiers connu, semble-t-il, de son correspondant (André Blavier) lui aurait prêté : « Il faut être "frappé" par la *variété* de ce que j'ai peint pour être "frappé" (afin de faire les réserves d'usage) par les quelque cinquante variantes ou à peu près "variantes" survenues dans un ensemble de quelque mille ou deux mille tableaux que j'ai peints¹⁶ ». Ne nous y trompons pas, donc. Ce sont bien les idées qui importent à Magritte, bien davantage que les variantes d'images autour d'une idée. Tant mieux, cela nous laisse plus libre d'interpréter, à défaut des motifs, les *effets* de cette variation. Quant au nombre réel des variantes, je n'ai pas eu le courage de le calculer, d'autant que les « à peu près "variantes" » fragiliseraient son objectivité. Il se situe, selon mon estimation, entre les deux chiffres avancés par Magritte, soit beaucoup plus que cinquante, mais beaucoup moins que neuf cents – quelques centaines, ce qui demeure considérable et tout à fait particulier pour un peintre « figuratif » (convenons de pouvoir qualifier ainsi l'œuvre de Magritte) du XX^e siècle.

Que les variantes, et les séries qu'elles engendrent, ne comptent pas pour rien dans la création de Magritte est une hypothèse qui a tout de même été défendue une fois (soyons prudent : au moins une fois) par la critique, et cette antécédence est revêtue de l'autorité d'un adoubement par le maître. Je veux parler de la monographie de Suzi Gablik¹⁷, parue aux États-

16 R. Magritte, *Écrits complets*, op. cit., p. 730.

17 S. Gablik, *Magritte*, Greenwich (Co), New York Graphic Society, 1970. Une version française paraît en 1978.

Unis deux ans après la mort de Magritte, mais dont le peintre a beaucoup désiré la publication, ne ménageant pas son appui auprès de son galeriste attiré à New York, Alexandre Iolas, et du MoMA où eut lieu une rétrospective de son œuvre en 1965. Dans la monographie de Gablik, les variantes, avec leurs effets de série, ne sont pas masquées. Au contraire, elles organisent l'ouvrage, en particulier dans les cahiers de reproductions en couleurs insérés en différents endroits. La justification qu'en donne Gablik est celle d'un classement non chronologique mais « taxinomique », donnant à voir des « thèmes ». Ainsi, « chaque œuvre séparée a en plus de sa valeur propre une valeur situationnelle par rapport à une séquence. L'éventail de ce qu'on peut dire d'un tableau donné se trouve ainsi élargi lorsqu'on le voit comme partie d'un effort concerté vers la solution d'un problème particulier plutôt que comme une entité isolée¹⁸ ».

L'hypothèse selon laquelle la recomposition est dirigée par la résolution d'un « problème », autrement dit, que l'idée ne s'offre pas toute prête à l'image mais que c'est à travers l'image, dans ses variantes, qu'elle finit par trouver une résolution satisfaisante, trouve confirmation dans les écrits de Magritte :

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

En 1946 le nouveau « Paysage isolé » en plein soleil (*qui aurait été mauvais en 1928*) est une application, et ce paysage éclatant fait, grâce à ses couleurs riantes, ressentir davantage « la nuit » qui l'entoure et que l'on ne voit pas.¹⁹

« Démonstration », « application » : le projet se veut quasiment scientifique ; il y a des thèses à démontrer et à appli-

18 S. Gablik, *op. cit.*, tr. fr. E. De Knop-Kornelis, *René Magritte*, Bruxelles, Cosmos Monographies, 1978, p. 15.

19 René Magritte, « La querelle du soleil » [1946], in *Écrits complets*, *op. cit.*, p. 197. À noter qu'aucune œuvre de 1946 ne correspond à ce titre ni ne se rapproche, à mon sens, du *Paysage isolé* de 1928.

quer, l'étonnant étant que ce soient des images qui en soient seules capables. Tel est le projet de Magritte. On comprend dès lors que les variantes ne soient pas là simplement pour ajouter des effets artistiques ; elles permettent d'aborder un problème sous divers angles, parfois selon des « systèmes » distincts (la période du « plein soleil », qui s'étend de 1942 à 1946 environ, constitue l'un de ces « systèmes »), et d'y apporter chacune une solution. Elles *vident* une question.

Recomposer, dans cette perspective, ce n'est pas ajouter quelque chose à ce qui a été déjà proposé une première fois. C'est composer à neuf, faire à nouveau la démonstration d'une idée, compte tenu d'une démonstration précédente (qu'il ne s'agit évidemment pas de refaire). Et, dans un second temps, c'est permettre une comparaison entre les deux compositions qui éclaire encore autrement la question posée et suscite éventuellement une troisième composition. Le projet de Magritte se réalise donc aussi *entre* les œuvres.

Pour mettre les choses tout à fait à plat, nous pouvons voir à présent que la démarche créatrice de Magritte comprend trois éléments : l'idée, l'image qu'elle fait naître et le ou les tableaux qui l'accomplissent. Ce qui se recompose d'un tableau à l'autre, ce n'est pas l'idée mais l'image. L'image est le principe structural qui relie le tableau à l'idée. Aussi y a-t-il deux façons pour elle de varier : d'une façon indifférente (répétition) et d'une façon significative (recomposition). L'image varie d'une façon indifférente dans la mesure où le tableau qui la fait voir n'est pas elle et peut la présenter avec des variantes de composition qui ne la contraignent pas. Elle varie en revanche de façon significative dans la mesure où l'idée n'est pas tout arrêtée dans l'esprit mais trouve à s'exprimer dans une image qui lui donne forme, du moins *une* forme, et cette précision importe puisque c'est à partir de cette dernière qu'une recomposition de l'image est rendue possible.

C'est ainsi en tout cas que je lis la réponse que Magritte a faite à Michel Foucault dans la seconde lettre qu'il lui a adressée, lettre que, avec la première, il a jugé assez fidèle à son projet pour qu'il ait souhaité en envoyer des copies à ses amis :

... Votre question (à propos de mon tableau « Perspective. Le Balcon de Manet ») demande ce qu'elle contient déjà : ce qui m'a fait voir des cercueils là où Manet voyait des figures blanches, c'est *l'image montrée par mon tableau* où le décor du « Balcon » convenait pour y situer des cercueils.

Le « mécanisme » qui a joué ici peut faire l'objet d'une explication savante dont je suis incapable. Cette explication serait valable, voire certaine, elle n'en serait pas moins un mystère.

Le premier tableau intitulé « Perspective » était un cercueil assis sur une pierre [*sic*] dans un paysage.

Le « Balcon » en est une variante, il y en a eu d'autres antérieurement : « Perspective. Madame Récamier, de David » et « Perspective. Madame Récamier, de Gérard ». Une variante avec, par exemple, le décor et les personnages de « L'enterrement d'Ornans » de Courbet relèverait de la parodie.²⁰

Je paraphrase : le tableau *montre* l'image ; c'est donc que celle-ci ne lui est pas coalescente. Ce qu'on peut expliquer, même certainement, c'est l'idée à partir de laquelle l'image s'est formée. Cette formation n'en est pas moins un mystère, comme en témoignent les variantes.

La mécanique qui permet d'expliquer par quelle idée on passe des tableaux de Manet, David et Gérard à ceux de Magritte est en effet très simple : on considère d'abord que ce sont des portraits peints pour ainsi dire « sur le vif », à partir de la pose des modèles vivants de ces tableaux ; comme ces modèles sont évidemment morts depuis, les portraits qu'on peut en faire aujourd'hui, « d'après nature », doivent être modifiés en conséquence ; et, comme la représentation des personnes mortes est problématique en soi (en quoi leur mort est-elle visible au juste ?), une représentation acceptable, et parmi les plus culturalisées, est celle du meuble qui contient leurs corps : le cercueil. Le portrait « actualisé », peint sur le vif à nouveau, est donc celle qui substitue des cercueils à des personnes qui ont l'apparence de la vie. On pourrait en outre se risquer à penser

20 « Lettre à Michel Foucault », 4 juin 1966, reprise dans *Écrits complets, op. cit.*, p. 640 ; je souligne.

que la peinture classique et réaliste est morte du même coup, mais ce serait une interprétation que de dire que c'est ce que montrent les tableaux de Magritte.

Il n'en reste pas moins mystérieux que l'*image* du cercueil puisse prendre la place de l'*image* d'une personne semblant pleine de vie. La métonymie ne rend pas compte des angles que prennent les cercueils dans les tableaux de Magritte. Il faudrait compliquer cette métonymie d'une hypallage selon laquelle les courbes dans les postures des personnes vivantes ont été reportées en angles dans le volume des cercueils. L'explication, en se morcelant, ne rend pas justice à l'impression d'unité immédiate donnée par l'image, qui demeure un mystère.

Un tel mystère est donné à comprendre par les variantes : l'unité de la substitution entre personne vivante et cercueil est à chaque fois présente parce que rejouée différemment, *recomposée* à neuf à chaque fois. Mais d'autres variantes seraient « mauvaises », elles failliraient à démontrer l'idée, soit par surenchère (cas d'un Courbet revisité), soit en manquant l'indispensable (le *décor* est indispensable).

3. *La série du Jockey perdu*

J'ai épuisé les indications que j'ai pu trouver, çà et là, dans la littérature critique et dans les dits et écrits de Magritte, pour éclairer la question de la recomposition. Je voudrais finir cette étude en présentant deux autres séries, lesquelles permettront de resserrer la question de la recomposition autour de celle du recadrage.

Pour l'établissement de séries, la tâche du chercheur a été grandement simplifiée grâce à l'existence d'une base de données consacrée à l'œuvre de Magritte. Dirigée par Louis Hébert, cette base permet d'interroger exhaustivement l'œuvre peint et dessiné, soit à travers des données descriptives (titre, date, technique, etc.), soit à travers des données analysant le contenu des images (objets représentés et qualités iconiques de ces objets).

Si je cherche par exemple à établir une série autour du *Jockey perdu*, un tableau initial dans le projet magrittien²¹, je peux interroger la base en lui demandant de répertorier toutes les œuvres qui ont le mot *jockey* dans leur titre, puis toutes les œuvres dans lequel est représenté un jockey (ou étendre la recherche à toutes les représentations de cheval). L'établissement de la série reste néanmoins de la responsabilité du chercheur qui inclura ou non, selon son objectif, les « à peu près “variantes” » proposées par la base à partir de ces critères²².

La série du « Jockey perdu » est d'abord génétique. Outre une esquisse au crayon, Magritte peint la même année (1926), une gouache, une aquarelle rehaussée d'encre et un tableau à l'huile montrant la même image, avec des variantes, comme il aura l'habitude de le faire très souvent au cours de son œuvre. Toutefois, seize années plus tard²³, il va peindre deux nouveaux tableaux également intitulés *Le Jockey perdu*, ainsi qu'une gouache du même titre²⁴. Or, si l'un des deux tableaux de 1942 reprend presque tous les éléments du tableau de 1926, quoiqu'en les réarrangeant quelque peu, l'autre pousse beaucoup plus loin la recomposition de l'image initiale. C'est « tout à fait autre chose », quoique le titre et la contemporanéité des deux tableaux, invitent à leur rapprochement. Même observation concernant un tableau peint en 1960, soit encore dix-huit années plus tard, trente-quatre ans après la première version de cette image, avec un titre différent cette fois : *L'enfance d'Icare*.

Les recompositions interpellent le sémiologue dans sa capacité à analyser les images. Si on admet qu'ensemble elles tra-

21 C'est aussi le premier thème sélectionné par Gablik.

22 Gablik range ainsi dans une même série thématique, outre les *Jockey perdu*, *La colère des dieux* (1960) et *Le blanc-seing* (1965) (voir Gablik, René *Magritte*, op. cit., p. 41). Je ne la suivrai pas sur ce point, la recomposition répondant à des critères plus contraignants que l'association thématique.

23 Datation incertaine. Gablik fait remonter l'un des deux tableaux à 1940.

24 Deux autres gouaches, sans changement significatif, suivront, datées de 1948 et 1957.

vailent, pour la mieux cerner, une même idée, il faut se demander quelles sont les formes qui sont significatives dans la recomposition. À mon idée, ces formes touchent à l'aspect des images, c'est-à-dire aux qualités que l'on peut accorder à l'espace représenté en fonction du regard qui se porte sur elles. J'en dirai un peu plus sur la notion d'aspect appliquée à l'espace après avoir observé comment elle permet de saisir les phénomènes de recomposition dans la série du « Jockey perdu ».

Comparons ainsi la version de 1926 avec la plus ressemblante de celles de 1942. S'y trouvent les mêmes éléments figuratifs : cheval et cavalier, « bilboquet » (balustre ou pied de table, « bilboquet » est le terme par lequel Magritte le désignait), feuillage, travée et rideau de théâtre. Mais la construction de l'espace diffère. La perspective paraît plus maîtrisée dans la version de 1942²⁵ et la disproportion s'accroît entre la forêt de bilboquets et le jockey, de sorte que ce dernier a bien l'air d'y être perdu, non pas comme quelqu'un qui se serait égaré mais comme quelqu'un qui n'est pas à sa place. Il y a un lyrisme ludique qui s'attache au jockey de 1942, lequel semble sorti d'une boîte de figurines pour enfants, tandis que les bilboquets gagnent en monumentalité. L'un d'entre eux, à l'extrême-droite du tableau de 1942, placé devant le rideau, semble même sortir de la scène, comme pour nous rejoindre là où nous nous trouvons.

Cette dernière impression est du reste corroborée par d'autres tableaux de Magritte où les bilboquets sont des sentinelles anthropomorphes, parfois dotées d'un œil (dès 1925 dans *Les roses de Picardie*). Elle l'est également par ce qu'en a dit Magritte : « Pour percevoir cette image, nous devons être immobiles comme l'arbre. Quand nous sommes en mouvement, c'est l'arbre qui devient le spectateur. Il assiste également, sous les formes de chaise, de table, de porte au spectacle plus ou moins agité de notre vie²⁶ ».

25 Ce n'est pas un jugement de valeur ; la maîtrise ne répond qu'à des canons techniques de représentation.

26 Cité dans L. Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles, Librairie Sélection, 1947, p. 69, et repris dans Gablik, *Magritte, op. cit.*, p. 27.

Passons à la comparaison des deux versions de 1942. Les figures y sont différentes : arbres-bilboquets, d'un côté, arbres-feuilles, de l'autre. Mais cette modification, en elle-même figurative, a pour effet un changement d'aspect de l'espace pour le spectateur. Les arbres-bilboquets forment ici un treillage diffus de branches qui envahissent le ciel, là en revanche l'arbre est concentré en une seule de ses feuilles et offre une forme parfaitement délinéée dans le ciel. *A contrario*, la scène du premier tableau découpe un espace net où les figures peuvent se compter, alors que la plaine du second se perd indistinctement dans un arrière-plan vague.

Il en est de même si l'on compare « L'enfance d'Icare » avec, mettons, le premier des *Jockey perdu* de 1942. Bien qu'il y ait un changement apparent de décor, des éléments similaires se retrouvent dans les deux représentations : jockey (toujours de profil et dirigé vers la gauche), bilboquet, forêt, sol lisse, extérieurs représentés (soit sur scène, soit par des tableaux). Le changement consiste dans la disposition de ces éléments, de sorte que la composition d'ensemble de l'espace change d'aspect. Il y a toutefois un élément neuf dans « L'enfance d'Icare », à savoir une grande baie qui semble offrir une porte de sortie pour le jockey. Et, alors que les bilboquets-spectateurs sont en 1942 (période sombre, rappelons-le) des géants qui font obstacle, ils se réduisent en 1960 à l'unité d'un « simple » spectateur retiré dans un coin de la pièce. On pourrait imaginer que l'image de *L'enfance d'Icare* précède celle du *Jockey perdu*. Après tout, selon la légende, l'enfance d'Icare fut heureuse, même si la tragédie se profile à l'issue cette enfance : qui sait ce qui arrivera au jockey une fois parvenu à la forêt ?

4. Une série à partir de La belle captive

Avant de passer à la dernière série, je voudrais rapporter brièvement le résultat d'une étude que j'ai réalisée à propos de l'aspectualité spatiale. J'ai déjà dit que celle-ci s'intéresse au regard que porte le spectateur sur l'espace représenté. Plus précisément, elle

consiste en une disposition de la spatialité révélant la position, la direction et l'élan d'un observateur (spectateur réel ou observateur « débrayé » dans la représentation). De même que les catégories de l'aspectualité temporelle croisent les trois sections du temps (passé, présent et futur), les catégories spatiales se déclinent d'après le nombre de dimensions de l'espace (une, deux ou trois dimensions) et en prenant en outre en compte une dimension temporelle quand cette dernière organise l'espace (« quatrième » dimension).

Dimensions	Espace 1 (la ligne)	Espace 2 (le plan)	Espace 3 (le volume)	Espace « 4 » (plan / volume + temps)
Catégories aspectuelles				
Position	Tracé (indiciel) / Formel (symbolique)	Haptique (ou monumental) / Optique (ou lyrique)	Extérieur (ou éloigné) / Intérieur (ou proche)	Déconnecté / Connecté
Direction	Discontinu / Continu	Local / Global	Ouvert / Fermé	Aléatoire / Structuré
Élan	Segmenté / Vectoriel	Vague / Net	Repos / Déplacement	Séquentiel / Concomitant

La peinture joue sur les quatre types d'espace. Elle est elle-même un monde planaire, pour reprendre ici une expression de Stanley Cavell, mais l'observateur peut y projeter les catégories aspectuelles d'un espace tridimensionnel, temporalisé ou non temporalisé, dès lors que la peinture sert d'espace de représentation figurative.

L'établissement de la dernière série que je présenterai a été plus complexe. Il s'est agi de mettre en réseau une série d'œuvres à partir de *La belle captive*, un tableau daté de 1931. Chaque œuvre se rapproche au moins d'une autre, mais l'ensemble n'est pas aussi homogène que ne l'est la série du *Jockey perdu*. L'identité des titres a également pu servir de témoin du passage entre deux œuvres, quoiqu'il n'offre aucune garantie

de ressemblance (on se rappelle l'emploi du titre *Souvenir de voyage*). Autant reconnaître que la série ne saurait prétendre à une quelconque exhaustivité. Au moins l'avons-nous constituée de manière qu'elle montre une extension sur le temps de l'œuvre aussi large que celle du *Jockey perdu*.

Il y a bien un point commun à toutes les œuvres retenues mais ce point commun est beaucoup trop général pour servir de plus petit commun dénominateur des œuvres de la série. Dans toutes ces œuvres on trouve une représentation de l'encadrement. Gageons qu'il puisse nous dire quelque chose sur la question du recadrage.

L'encadrement peut nous conduire, me semble-t-il, vers trois voies interprétatives que soutient la variété des images de Magritte. Premièrement, l'encadrement peut nous renvoyer à l'image elle-même, par référence au support qui est nécessaire à toute image. C'est évidemment le cas lorsqu'un tableau est représenté dans le tableau, mais tout ce qui peut être tenu pour un encadrement (fenêtre, porte, table, mur) est susceptible d'en faire office. Deuxièmement, l'encadrement peut renvoyer au monde visible, au monde en tant qu'il est vu par un observateur. La fenêtre, « ouverte sur le monde », en est l'exemple canonique mais, là encore, tous les moyens sont bons pour faire du monde un monde visible. Enfin, la troisième fonction de l'encadrement réalise la synthèse des deux précédentes : le monde visible n'est pas autre que son image et, de ce fait, l'observateur est fonction même de l'image. C'est ce que montre, exemplairement, le dispositif du miroir, comme dans la version de *La belle captive* datée de 1947, et dans *Le soir qui tombe* (1964).

Or il se fait que les œuvres de Magritte jouent avec ces trois fonctions, elles les travaillent comme des problèmes qu'il s'agit de démontrer, les images variant autant que les solutions apportées au problème général de la représentation. Je me borne ici à regarder, à travers quatre comparaisons deux à deux des œuvres, comment la reconstitution oblige à un recadrage non seulement de l'espace représenté dans le tableau mais également de la fonction d'encadrement représenté. Recadrage au carré, donc : recadrage d'un encadrement dans le cadre du ta-

bleau. Si l'on compare, en premier lieu, *La condition humaine* (1933) à *La belle captive* (1931), on s'aperçoit qu'une seconde fonction a été ajoutée à l'encadrement. L'encadrement, dans *La belle captive*, renvoie à l'image (et il se fait qu'il y renvoie dans l'emplacement exact de la portion du monde que cette image représente), alors que dans *La condition humaine*, outre cette fonction, développée aux mêmes conditions d'ajustement, l'encadrement renvoie également au monde visible par la conjonction d'un encadrement de fenêtre et d'un encadrement de tableau situé dans un espace intérieur, bien distinct de l'espace extérieur, quoique l'image représentée les ajuste exactement. Avec *La clé des champs*, les deux fonctions, de renvoi et à l'image et au monde visible, sont également présentes mais données cette fois pour incompatibles : le monde est rendu visible à condition de briser l'image qui s'interpose entre l'observateur et le monde. En continuant de prendre *La condition humaine* comme départ de comparaison, on remarque que dans *Les promenades d'Euclide*, ce n'est plus la compatibilité des fonctions qui fait problème mais leur distinction même. Le bord supérieur du cadre représenté « disparaît » presque complètement ; il manque de visibilité alors même que sa fonction de « faire image » joue à plein, en rapprochant deux choses qui, dans le monde réel, n'ont rien à voir l'une avec l'autre, le toit en cône d'une tour et une avenue rectiligne. Enfin, *La cascade* se distingue des autres tableaux de la série en déniait toute fonction à l'encadrement. Non seulement le tableau représenté ne renvoie pas au monde visible puisque c'est lui au contraire qui l'entoure et sert de cadre de référence, mais en outre le monde extérieur semble vouloir recouvrir l'image et l'engloutir, appelant ainsi à la destruction du regard par laquelle elle advient.

À chaque fois, ce sont les aspects de l'espace représentant (planaire) et de l'espace représenté (tridimensionnel) qui sont modifiés d'une œuvre à l'autre : tantôt ouvert, tantôt fermé, extérieur ou intérieur, connecté ou déconnecté, jouant du rapport de contrariété et d'implication entre ces différents aspects. C'est pourquoi une même idée, qui est celle de l'encadrement (elle-même comme développement du problème général de

la représentation), offre plusieurs images où se recomposent, chaque fois à neuf, mais en se répondant les unes les autres, les données aspectuelles du problème qu'elle présente à l'espace de la représentation.

Les séries chez Magritte, quand même leur établissement n'est pas contestable, ne sont pas présentées comme telles. Aucune intention esthétique ne les justifie, et les exégètes eux-mêmes, commissaires d'exposition et auteurs de monographie, les ont rarement exhibées. Pourtant, la recomposition suscite des effets de sens similaires à ceux que produisent les séries. Marion Colas-Blaise, dans une étude récemment parue²⁷, a mis en évidence quatre de ces effets, tous aisément reconnaissables dans les recompositions magrittiennes. D'abord, le sujet représenté semble perdre de son importance dans une série multipliant les copies. Les possibilités de figuration se font quant à elles vives. Ces possibilités accèdent ainsi à une sorte de réalisation interstitielle. Entre un tableau et tel autre qui recompose la même image, l'existence d'un troisième qui les rassemblerait ou les recombinerait se fraie naturellement un chemin dans la pensée du spectateur. Par conséquent, la série incline à une logique de l'inachèvement (c'est un deuxième effet), selon laquelle une image semble toujours manquer. L'étalement des recompositions dans le temps de l'œuvre de Magritte donne beaucoup de crédibilité à cette logique. Un troisième effet de sens découle de l'insistance que le regard oblige à prendre en compte dans des œuvres où les similarités sont plus nombreuses qu'à l'ordinaire. Une telle insistance ne peut pas être gratuite, elle stimule l'interprétation.

J'ai gardé pour la fin un dernier effet de sens, présenté en second dans l'étude mentionnée, parce qu'il mobilise des concepts philosophiques qu'il vaut la peine de discuter. En outre, il me

27 M. Colas-Blaise, « Reproduction sérielle et citation d'image : répéter, est-ce nier ? », in S. Badir et M. G. Dondero, *L'image peut-elle nier ?* Liège, Presses Universitaires de Liège, 2017, pp. 49-60.

semble qu'une distinction mérite d'être faite entre l'effet de sens produit dans les séries déclarées, comme les étudie Colas-Blaise (telle la série des cinquante portraits de Marilyn Monroe contenus dans le *Dptyque Monroe* d'Andy Warhol), et celui que j'ai mis en avant, tout au long de cette étude, à travers les séries reconstituables dans l'œuvre de Magritte.

L'idée d'ensemble de Colas-Blaise est que la série abolit le régime pictural de la représentation au profit de celui de la présentation. Autrement dit, la série déplace l'attention du spectateur, du sujet peint vers la peinture elle-même, laquelle se « présente » à lui en présupposant un espace d'interaction où la série produit son effet. Cet espace d'interaction où les œuvres se présentent à nous peut être considéré comme tout aussi fictionnel que celui que déploie la représentation. Seulement, comme le suggère en tout cas Colas-Blaise, la fiction ne réside pas alors dans des césures « entre l'art et la réalité, mais entre l'art et lui-même²⁸ », par exemple à travers les différentes formes de cadrage délimitant et structurant l'espace de présentation.

Or l'effet de sens ici avancé, une fictionnalisation « au carré » où l'espace de l'art redouble l'espace fictionnel de la représentation, ne me paraît pas pouvoir rendre compte adéquatement des séries chez Magritte, où ni ce qu'il y a de peint dans les tableaux ni les tableaux eux-mêmes ne comptent véritablement. Le régime pictural est encore autre ; nous pourrions le distinguer des deux autres, présentation et représentation, en le désignant comme le régime pictural de la *composition*. Recomposer, c'est en effet mettre la composition en avant, en instaurant un espace où jouent des césures entre une idée et l'image variée que le peintre *imagine* – l'imagination, dans le sens actif et concret d'une formation d'image dans l'esprit, représente d'ailleurs un équivalent tout à fait acceptable du concept de composition.

On rappellera alors que l'opposition des concepts de représentation et de présentation est inscrite dans la tradition de la philosophie allemande depuis la *Critique de la faculté de juger*. À la représentation (*Vorstellung*) est opposée la présenta-

28 *Ibid.*, p. 55.

tion (*Darstellung*), que certains philosophes français préférèrent nommer « présentification » (Lyotard) ou exposition (notamment dans la traduction de la *Phénoménologie de l'Esprit*). La présentation, si elle est dépréciée chez Kant quand elle rend compte de l'expérience des arts plastiques (peinture, sculpture et architecture), est cependant valorisée lorsqu'elle témoigne du lien vivant qu'elle permet d'établir avec une Idée esthétique (bien distincte d'une Idée rationnelle ou d'un concept). Herman Parret soutient avec beaucoup de conviction que la musique, bien que Kant ne lui ait guère prêté d'attention, serait parmi les arts le plus à même de présenter des Idées esthétiques. Comme elle n'a pas de contenu sémantique, la musique nous invite à méditer sur le processus d'élaboration, associant l'imagination à l'entendement, de ses formes²⁹. C'est ce processus que j'ai cherché à évoquer moi-même en parlant de composition. La composition est le pendant poétique d'une esthétique valorisée de la présentation. Celle-ci donne d'autant mieux à voir le travail (génial et heureux) de mise en accord qu'elle parvient à instituer entre l'idée (qui relève de l'entendement de l'artiste) et l'image (fruit de son imagination) si elle démultiplie ses œuvres. Or aucune de ces œuvres n'est la copie d'une autre. Mais toutes sont *exemplaires* : elles *donnent à voir* (ou à entendre), exposent et « présentifient » la force qui les anime.

Si on admet les distinctions contenues dans ce dernier développement, on conviendra que Magritte n'est ni un peintre de la représentation, comme l'estiment ceux qui veulent ainsi exprimer le dédain qu'ils ont de son œuvre, ni un peintre contemporain de l'art abstrait et du *pop art*, tout entier versés dans une pratique autoréflexive. Il est le peintre exemplaire des Images, non seulement parce que celles-ci sont déposées en nombre dans ses tableaux, mais parce qu'il a pris soin à ce que leur exposition, notamment à travers des recadrages et des recompositions, soit conforme au principe de leur composition.

29 Herman Parret, *La Main et la Matière*, Paris, Hermann, 2018 ; voir en particulier le chapitre IV dédié à l'esthétique kantienne, dont je suis ici la lecture.