

René Magritte

LE DOSSIER PÉDAGOGIQUE

10 thèmes

La révolution surréaliste



Couverture de *Qu'est-ce que le surréalisme?* d'André Breton, René Henriquez Éditeur, Bruxelles, 1934

Période et rayonnement :

Le surréalisme est un mouvement littéraire et artistique qui naît en 1924.

Le terme 'Surréalisme' au lieu de 'Surnaturalisme' a été proposé par Guillaume Apollinaire en 1917 à propos des décors de Picasso pour le ballet "Parade" que l'écrivain caractérise comme "né d'un esprit nouveau qui promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs". Littéraire à ses débuts, le surréalisme devient très vite un mouvement pluridisciplinaire s'appuyant sur tous les médias possibles de l'époque comme la poésie, le théâtre, la peinture, la photographie et le cinéma. Né au lendemain de la guerre 14-18, avec la remise en question de toutes les valeurs morales, politiques et esthétiques, il connaît un rayonnement international extraordinaire dans les années '20 et '30. Suite à la montée du fascisme et la diaspora des promoteurs du mouvement, il connaît une lente transformation pour devenir le point de départ, après 1945, de mouvements comme COBRA en Europe et l'Action Painting aux USA.

Définition du surréalisme :

André Breton, écrivain et chef de file du groupe, définit ce nouveau mouvement dans son premier *Manifeste du Surréalisme* de 1924 comme suit :

"Surréalisme : Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Encycl. ; philo : Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'ici, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie".

Cet automatisme psychique dont parle André Breton avait déjà été expérimenté en 1919 dans *Les Champs Magnétiques*. Dans ce texte à quatre mains, André Breton et Philippe Soupault traduisent sur papier leurs pensées spontanées par l'écriture automatique, en écoutant, selon eux, la voix intérieure de leur pensée.

Ce langage totalement libre, à l'opposé d'une "forme classique" de l'écriture est un cri de liberté qui ouvre la voie à une remise en question du langage poétique et esthétique classique et établit un rapport totalement nouveau avec les objets du réel.

La libération des mots - et plus tard celle des images - d'un utilitarisme étroit et d'une définition scientifique cartésienne constitue le modèle durable d'une insurrection générale ; attitude provocatrice contre les mots d'ordre, la morale et le bon goût de la société bourgeoise.

"**Poésie, Amour, Liberté**": voici les mots clefs de la libération des modes de pensée.

L'Idéal surréaliste :

Les surréalistes cherchent à donner à l'art et à la vie un sens poétique bouleversant en explorant des données nouvelles comme le rêve, le hasard, l'inconscient, le désir, l'irrationnel, le mystère. Ils accordent au désir une toute puissance et trouvent la beauté hors des cadres stéréotypés.

L'art doit rendre visible l'invisible, la poésie doit dire l'indicible.

Les Précurseurs:

Le surréalisme naît des cendres du dadaïsme, mouvement provocateur, cosmopolite qui prône la désorganisation, la désorientation et la démoralisation de toutes les valeurs religieuses politiques et artistiques. Né à Zurich en 1916, il exprime par la dérision son dégoût profond du monde existant. Il est essentiellement destructeur. Beaucoup d'écrivains et artistes Dada comme Tzara, Arp et Breton vont trouver dans le surréalisme une possibilité nouvelle de libérer leurs forces créatrices par la poésie.

Le surréalisme puise également ses sources dans les arts 'premiers' dits "magiques", dans les dessins de malades mentaux et dans certaines grandes figures de la peinture comme Bosch et Ensor. La littérature constitue une autre grande source d'inspiration. Le romantisme fantastique allemand de E.T.A. Hoffmann ; le symbolisme de Mallarmé ; les écrits de Lautréamont et les contes d'Edgar Allan Poe ouvrent la porte à une union entre le réel et l'imaginaire. Mais ce sont surtout les théories psychanalytiques et les interprétations des rêves de Sigmund Freud qui poussent les artistes surréalistes à s'intéresser au subconscient, à l'inconscient et "aux affinités électives" que nous entretenons avec les objets du quotidien.

S'appuyant sur la définition de la beauté par Lautréamont dans *Les chants de Maldoror*: "Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection", les surréalistes découvrent qu'une image intéressante peut naître d'un assemblage dû au hasard de deux réalités plus ou moins éloignées.

Cet univers de rencontres surprenantes prend forme dans la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico. Ce dernier leur fait découvrir dans ses peintures où il assemble des objets hétéroclites une réalité bouleversante et mystérieuse. Magritte y verra "l'ascendant de la poésie sur la peinture".

L'engagement politique :

Si les surréalistes veulent "*transformer le monde*" (Marx) et "*changer la vie*" (Rimbaud) leur engagement politique penche très nettement à gauche et vers le parti communiste. Certains événements en URSS vont toutefois créer une profonde scission au sein du groupe.



Max Ernst, *L'Armée céleste*, 1925-1926



Marcel Marien, *L'accord parfait*, 1977



Magritte - Scutenaire - Hamoir - Nougé, *Cadavre exquis*, 1934

Techniques picturales surréalistes:

Le surréalisme n'est pas une forme d'art, ni un style. Ses formes d'expression varient selon le tempérament et l'imagination de chaque artiste.

Pour entretenir leur rapport différent avec le réel les artistes surréalistes utilisent de nouvelles techniques.

Le collage : technique consistant à utiliser les matériaux les plus divers comme des illustrations de livres, des textes et images du dictionnaire, des tissus, du carton, des fils que l'on colle sur un support pour démystifier l'image première et révéler une vérité cachée sous les apparences.

Le frottage : Découvert par Max Ernst en 1925, cette technique consiste à "frotter" au crayon graphite sur un papier sous lequel une matière a été placée pour en prendre l'empreinte.

Le grattage : inventée par **Max Ernst** en 1927, cette technique consiste à gratter à la lame de rasoir différentes couches de peinture superposées qui font apparaître de nouvelles formes.

La création d'objets surréalistes : des objets du quotidien sont transformés et métamorphosés, créant une nouvelle relation à l'objet.

Le jeu du cadavre exquis : jeu qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte des collaborations précédentes.

Les rayogrammes photographiques : Man Ray crée en 1921 ses premiers rayogrammes par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source de lumière.

Le surréalisme en Belgique :

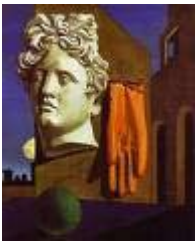
Dès 1926 la Belgique intègre les principes surréalistes français. Magritte sera au centre d'un grand groupe d'amis surtout d'écrivains, comme Goemans, Nougé, Mesens et plus tard Scutenaire, tous animés par un même esprit subversif. Déjà en 1923, suite à la découverte d'un tableau de Chirico, Magritte abandonne la peinture abstraite : "la forme ne m'intéresse pas, je peins des idées". A partir de 1927, et pendant 3 ans, Magritte et Goemans rejoignent le groupe français à Paris mais en 1930, après une dispute avec Breton, Magritte revient en Belgique. Le surréalisme belge se distingue très nettement des théories de Breton sur la conception de l'image. Elle n'est ni le résultat d'une écriture automatique, ni le fruit du hasard mais produit d'une démarche longuement réfléchi. La question de la connexion entre l'objet réel, son image et les mots le désignant seront au centre de la révolution surréaliste de Magritte.

R.M.

Les différentes périodes



René Magritte, *L'Ecuyère*, 1922



Giorgio de Chirico, *Le Chant d'amour*, 1914, Moma

Comment peindre ?

En 1916, Magritte s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles dont il fréquente peu les cours. Son goût pour le réalisme de la représentation semble cependant naître de cette époque d'apprentissage.

En 1919, il se lie d'amitié avec les frères Bourgeois, Pierre et Victor. Ensemble, ils participeront à la création et au développement de plusieurs revues artistiques ainsi qu'à diverses expositions collectives.

C'est grâce à Pierre Bourgeois que Magritte découvre le futurisme. Plus tard, il se souviendra de l'influence de ce mouvement sur son propre travail. "J'avais devant les yeux un défi lancé au bon sens qui m'ennuyait si fort".

Pierre-Louis Flouquet, avec qui il partage un atelier en 1920, l'oriente vers une tendance cubiste adoucie par des lignes souples.

Avec Victor Servranckx, qu'il avait rencontré à l'Académie, il réalise des compositions plutôt cubo-futuristes.

Malgré les expériences nombreuses et les diverses tendances qui l'ont enthousiasmé un temps, Magritte n'est pas satisfait de ces œuvres. En découvrant *Le Chant d'amour* de Giorgio de Chirico, en 1923, il prend conscience que, pour lui, l'esthétique n'est finalement qu'accessoire et que seule prime l'idée. Dès 1925, il se lance dans cette nouvelle voie de recherche.

Quoi peindre ? Les premières œuvres surréalistes

Par le biais d'une reproduction, Magritte découvre en 1923, *Le chant d'amour* (1914) de De Chirico (1888-1978). Ce peintre italien métaphysique introduit dans le monde des apparences un mystère poétique. L'objet familier et banal devient énigmatique. Silence et ombres inquiétantes s'installent dans des espaces immobiles.

Magritte qui reconnaît que jusqu'à présent, ni le cubisme et le futurisme, ni l'art abstrait ne lui ont permis de "rendre manifeste la réalité du monde", est bouleversé par cette œuvre. Il la considère comme celle du "plus grand peintre de notre temps en ce sens qu'elle traite de l'ascendance de la poésie sur la peinture et les diverses manières de peindre".

Il dira aussi que Chirico fut le premier à "rêver de ce qui doit être peint et non de la façon dont il faut peindre". Cette découverte marque le début de ses recherches surréalistes.

Le Jockey perdu, de 1926, est considéré comme sa première œuvre surréaliste. L'objet devient la clef de voûte de "l'architecture" magrittienne. Si cette œuvre est aujourd'hui réellement perdue, nous pouvons retrouver certaines de ses caractéristiques dans d'autres versions que Magritte a peintes à différentes époques.



René Magritte, *L'Homme du large*, 1927



René Magritte, *L'Arbre de la science*, 1929



René Magritte, *La Moisson*, 1943

Période noire ou caverneuse (1925-1930)

Durant cette période, Magritte peint des scènes à l'atmosphère inquiétante, voire macabres. Des paysages obscurs, des drapés rouges ou gris, des espaces clos servent de décors aux objets et personnages étranges qui les traversent. Dans ces décors aux couleurs sombres, Magritte met en scène de façon théâtrale et inattendue, des objets familiers.

Peintes avec une grande minutie, les nombreuses œuvres de cette époque nous plongent dans un univers à la fois mystérieux et envoûtant.

Par l'image poétique surgissante, Magritte fait de ses tableaux "des pensées visibles".

Séjour parisien (1927-1930)

À la fin de l'année 1927, René et Georgette Magritte s'installent en France, près de Paris. À cette époque, Magritte travaille énormément. Quand il s'arrête, c'est pour assister à des réunions du groupe surréaliste auquel il est intégré en 1928, rencontrer d'autres artistes et partager ses idées. C'est ainsi qu'il fait la connaissance de Miró, Arp et plus tard, Dalí. Durant cette période, Magritte peint plus de cent toiles et produit beaucoup d'œuvres nouvelles : papiers-collés et peintures-mots dont le premier essai date d'octobre 1927. Malgré les liens amicaux avec, entre autres, les Goemans ou encore Paul et Gala Eluard, les Magritte ne se plaisent pas en France. En juillet 1930, ils sont de retour à Bruxelles.

"Le surréalisme en Plein Soleil" (1943-1947)

Pendant quatre ans, René Magritte change radicalement de style. Lui qui, jusqu'à présent, nous proposait une peinture grave et plutôt sombre, va éclairer sa palette et alléger son trait. Les sujets aussi se font plus légers ; bouquets, soleil, sirènes, femmes, paysages fleuris, sont autant de thèmes évoquant le plaisir et l'optimisme.

Magritte réagit ainsi à l'oppressante tension engendrée par l'occupation durant la guerre. Il cherche le moyen de réaliser des tableaux où le "le beau côté de la vie" pourrait être exploité et estime ainsi pouvoir parvenir à renouveler l'air de sa peinture : "c'est un charme assez puissant qui remplace maintenant dans mes tableaux la poésie inquiétante que je m'étais évertué jadis d'atteindre. En gros, c'est le plaisir qui supprime toute une série de préoccupations que je veux ignorer de plus en plus".

Inspiré par la technique des impressionnistes, dont il reprend la touche aérienne, vive et colorée, Magritte tente de contrer le pessimisme ambiant en proposant une poésie plus "ensoleillée".

Cette période, appelée "plein soleil", sera pourtant fortement contestée et peu appréciée par ses amis dont il ne reçoit pas les encouragements espérés. Malgré plusieurs tentatives, Magritte abandonne cette voie pour revenir à ses préoccupations antérieures.



René Magritte, *Le Crime du pape*, 1948

La période "vache" (1948)

En 1948, Magritte qui a déjà exposé à Londres et à New York, présente sa première exposition personnelle à Paris, à la galerie du Faubourg. Ce fut pour Magritte l'occasion rêvée de se venger des parisiens et de leur ville "qui ignore dignement ceux qui vivent hors de ses murailles" !

Avec la complicité de son ami Scutenaire, qui écrira la préface du catalogue, il décide de "frapper un grand coup" et de scandaliser sans hypocrisie aucune !

Magritte s'inspire de caricatures, de bandes dessinées ou encore d'autres artistes et réalise en quelques semaines seulement, quinze peintures et dix gouaches.

Exposées aux cimaises de la galerie, ces œuvres exhibent leurs couleurs criardes et dégoulinantes, leurs coups de brosse rapides et nerveux, leurs sujets ironiques ou vulgaires. Voilà résumé en quelques mots, le nouveau genre proposé par l'artiste aux parisiens !

C'est la période "Vache" ! L'expression, choisie par Magritte lui-même, parodie le mot "Fauve", du nom du mouvement pictural français apparu en 1905 à Paris.

"*Les pieds dans le plat*", titre de la préface, annonce d'emblée le ton ! Scutenaire use d'un "argot sans modération". Humour, agressivité et vulgarité des mots répondent aux peintures exposées.

À l'ouverture de l'exposition en mai 1948, l'incompréhension est totale. La critique est acerbe, le public choqué et les amis peu enthousiastes. Rien ne se vend. On entend fuser des commentaires tels que "c'est de l'esprit belge !", "c'est moins profond qu'avant" ou encore "on sent que ce n'est pas parisien".

Magritte, déçu, finit par capituler. Même s'il souligne qu'il aurait aimé persister dans ce type d'approche et d'expérience, il retrouve son style d'antan.

Retour à la façon d'antan et les répliques (1948- 1967)

Après ces digressions "impressionnistes" et "vaches", Magritte se recentre sur ses préoccupations essentielles que sont la poésie et le mystère cachés dans chaque chose. Son système pictural continue de s'enrichir de nouveautés tout en conservant sa dimension poétique.

Magritte devra pourtant se plier à certaines exigences commerciales qui le conduisent à reprendre certains thèmes déjà exploités auparavant. C'est ainsi qu'il exécute parfois un nombre important de variantes d'une même œuvre. Certaines "méthodes" sont ainsi appliquées: changement de proportions, de cadrage, de nuances de couleurs, ou de détails, utilisation d'autres techniques comme la gouache.

Cependant, si Magritte ne cherche jamais à recopier à l'identique une de ses œuvres et considère que chacune de ces variantes est un approfondissement de l'idée poétique initiale, il éprouve une certaine lassitude à travailler de la sorte.

J.S.



René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954



René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1961

M le Mystérieux



René Magritte, *Dieu n'est pas un saint*,
ca. 1935-1936

Dans le cahier de la psychanalyse n°90, Carl Gustav Jung signale que le mot mystère dérive du mot grec "muein", qui veut dire : tenir les lèvres fermées. Le mystère appartient à l'ordre de l'indicible. Il est donc au-delà de tout discours logique. Le silence - qui règne en maître dans les œuvres de Magritte - devient ainsi l'expression poétique du mystère.

Ce silence, comme expression du mystère, s'empare également du spectateur qui, face aux œuvres de Magritte, est amené à interroger une image dont le sens lui échappe. Par son refus de toute interprétation symbolique et ses titres énigmatiques donnés a posteriori par le peintre ou ses amis, Magritte maintient nos lèvres closes : "Il n'y a pas de mystère explicable dans ma peinture [...] Le Pourquoi ? n'est pas une question sérieuse"

Selon Magritte, sa peinture évoque le mystère du monde. Pour le révéler, l'artiste procède souvent à une collision de deux objets qui, du réel auxquels ils appartiennent, nous amène au rêve; du visible à l'invisible.

Le visible et l'invisible... Toute l'œuvre de Magritte tourne autour de ces deux notions. Ses images tentent de rendre visible l'invisible. Le visible est le monde apparent et l'invisible, pour Magritte, n'est pas un "visible caché", mais une possibilité contenue dans le visible. Le mystère fait donc partie de la réalité et celle-ci ne peut exister sans lui : "Le mystère est la nécessité absolue pour que l'existence soit possible".

Dans cette perspective, comment appréhender le réel ? Comment le connaître ? Pour Magritte, il s'agit d'une *Tentative de l'impossible*. On ne peut, en effet, connaître le réel de manière objective. Nous sommes à la fois déroutés par nos sens, instruments perceptifs imparfaits ou par les conventions sociales. Le seul moyen d'y accéder et de le comprendre ne serait-il pas la poésie ? Elle seule "détient le pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter". Elle seule rend visible le mystère et propose une nouvelle vision du monde dans laquelle le spectateur retrouve son isolement et "entend le silence du monde".

C.A.

Choc !



René Magritte, *L'Aube desarmée*, 1928

“Il ne s’agit pas d’étonner par quelque chose mais que l’on soit étonné d’être étonné ”

René Magritte

Magritte peint les objets de façon à ce qu’ils ne répondent pas à l’image conventionnelle que nous avons d’eux. Le spectateur s’en étonne parce qu’il voit une chose à laquelle il ne s’attend pas. Le choc et l’étonnement sont d’autant plus forts lorsqu’il s’agit d’objets connus. Guillaume Apollinaire écrit dans le manifeste *‘L’esprit nouveau’* (1917) : “La surprise est le plus grand ressort nouveau [...]. Il n’est pas besoin, pour partir à la découverte, de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d’un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers”.

D’une certaine façon, l’art crée toujours un choc. En ordonnant les objets différemment et en créant de nouveaux liens entre eux, l’art offre la possibilité de s’étonner. Ce choc provoqué, il élargit la conscience et s’oppose à la construction progressive d’une connaissance. Le choc provoque des éclairs d’intuition qui surprennent et dérèglent la raison. Le spectateur observe la transition d’une situation connue à une situation qui le trouble et l’interpelle. Il se trouve dans une incertitude profonde : que voit-il exactement ?

“Le fait de voir ne constitue pas seulement un élément physique, il s’agit d’un acte raisonné” dit Magritte. Nous n’envisageons jamais les objets pour eux-mêmes mais par le biais de notre pensée. La dénomination des objets y joue un rôle important. Mais l’homme est convaincu du contraire, à savoir que l’observation dirige sa pensée. Magritte veut nous confronter avec ce faux raisonnement. Nous voyons ce que nous avons appris à voir. Magritte veut nous rendre conscient des habitudes de raisonnement qui dirigent notre perception : une pipe peinte n’est pas une pipe. Nous croyons voir une pipe et nous sommes surpris quand nous lisons et comprenons qu’il ne s’agit en effet pas d’une pipe. Le tableau nous fait comprendre ce que nous voyons d’habitude, et ce que nous ne voyons pas. Les tableaux de Magritte mutilent les conventions grâce auxquelles nous situons les choses et les réduisons à de simples objets utilitaires. Le choc du changement rend ces habitudes de pensée visibles. Magritte sort l’objet de son caractère familier en l’isolant deux fois. D’abord, l’objet est choisi en fonction d’une multitude d’impressions et est isolé sur la toile. Le peintre éveille le désir du spectateur de voir l’objet. Le deuxième isolement consiste à sortir l’objet de la structure mentale dans laquelle il a été placé. C’est alors le moment pour le spectateur de redécouvrir le monde et de prendre conscience que c’est le regard qui crée l’ordre. Magritte appelle ce moment “l’évocation du mystère”.

M.K.

Mimesis



René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954



René Magritte, *Les Rencontres naturelles*, 1945



René Magritte, *La Reine Séminaris*, 1947



René Magritte, *La Femme du maçon*, 1958

“Je décidai donc vers 1925 de ne plus peindre les objets qu’avec tous leurs détails apparents.”

Reproduisant minutieusement les aspects extérieurs des “objets” qu’il met en scène dans ses tableaux, René Magritte appuie très largement sa peinture sur une imitation du réel. En 1954, dans la version de *L’Empire des lumières* commandée par nos musées, nuages, arbres, maison ou réverbère sont si précisément peints que, parfois, certains visiteurs croient admirer la photographie d’une maison au crépuscule.

Mais dans le chef de Magritte, ce tableau -du reste, tout son œuvre- n’a pas la vocation, via son “réalisme”, de troubler seulement nos sens par de savants jeux de trompe-l’œil. Au contraire, et de façon presque perverse, l’artiste mobilise les ressources d’une peinture naturaliste voire académique pour reconsidérer ce que les Grecs avaient conceptualisé par le terme de “mimesis”.

Ce mot signifie “imitation”, et tout particulièrement depuis Démocrite, “imitation du réel”. Il est aussi utilisé par Socrate à propos des arts plastiques qui copient la nature. Ce concept est ensuite développé par Aristote qui distingue deux types de mimesis : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. Il propose trois façons d’imiter : comme les choses **sont**, comme on les **pense** et comme elles **devraient** être.

Dans ses créations, Magritte opère tour à tour ces distinguos et propose peut-être aussi un nouvel enrichissement du concept : l’imitation des choses et leurs représentations comme elles **pourraient** être. *Trahison des images* ou *Tentative de l’impossible* : ces titres résument cette démarche à la fois exigeante et libératrice.

Dans cette nouvelle optique, il est intéressant de s’attarder aux dessins et photographies réalisés par l’artiste. Pour Magritte, celles-ci se limitent à un strict enregistrement mécanique d’une situation donnée. Mais, sources ou échos, elles peuvent aussi établir une troublante concordance entre les choses et leur représentation picturale.

Par contre, dans le dessin *La Femme du maçon*, Magritte dépasse l’imitation servile des choses.

Une tête contemple une feuille agrandie. Autonome, l’élément végétal a la même importance que le visage qui l’observe. Présentée de face sur le dessin, cette feuille est scrutée, (de profil!), par un œil démesurément agrandi et déformé : les paupières, comme écartelées, maintiennent une pupille dilatée à l’extrême. On pourrait presque associer à cet hypothétique modèle l’expression “elle a le compas dans l’œil !”...

Mais nous pourrions aussi concevoir que l’organe de la vision s’est mis à l’échelle de ce qu’il étudie.

L’œuvre nous alerte sur la véritable vision que l’artiste attend de ses créations. Au soir de sa vie, Magritte insiste dans ses écrits sur la “ressemblance” qu’il lie à la pensée et qu’il oppose à la “similitude” comme simple reflet mimétique des choses. La reproduction minutieuse des “objets” n’est jamais que le préambule nécessaire pour reconsidérer la vérité, la validité ou l’essence de la réalité. Il faut voir avec la pensée plus qu’avec les seuls yeux pour prendre la pleine mesure d’une nouvelle dimension de cette réalité. Empreinte de mystère, elle se double d’un effet poétique bouleversant.

Un certain Humour...



René Magritte, *Bouteille peinte (deux hommes en conversation)*, 1942

“L’humour est une forme d’esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère (...) insolite ou absurde de certains aspects de la réalité (...).”

Dictionnaire Larousse

L’humour avait été un des moteurs du dadaïsme et deviendra essentiel au sein du surréalisme. Il est l’expression d’une révolte, une façon de se libérer des conventions, ou encore une manière d’envisager le monde.

L’humour “que Breton et ses amis ont vénéré comme premier dieu et à qui ils ont fait des sacrifices constants” (*Maurice Nadeau*) est toujours noir, cherchant à concilier la soif de jeu et le besoin d’action des surréalistes. Le “dîner de cons” en est un brillant exemple. Cette lumineuse idée des surréalistes consiste à réunir des amis complices autour d’un dîner, en précisant que chacun amène un “con” afin d’évaluer qui a trouvé le plus “con” ! Il s’agit bien de bousculer la norme bourgeoise par un humour choc.

Pour Magritte, cet humour se traduit par le choc visuel. Il résulte de la rencontre inattendue de choses n’ayant rien en commun, comme c’est le cas dans la *Bouteille peinte*. Ces associations étranges ne sont pas censées nous faire rire aux éclats, mais nous bousculer dans nos habitudes. Magritte nous montre la dimension absurde des choses, qui pourtant, sont acceptées comme étant logiques par le sens commun.

Même si Magritte avoue qu’il ne peut exprimer ses idées que par la peinture, il achète une caméra amateur en 1956 et prend beaucoup de plaisir aux petits scénarii surréalistes qu’il écrit et met en scène. Ses courts métrages muets ont la fraîcheur des pionniers du cinéma. Ils s’apparentent à sa collection de 8 mm qui ne contient que des courts métrages burlesques. Laurel et Hardy ou encore Charlot y tiennent une place importante. L’image immobile et mystérieuse de son oeuvre picturale fait rire à présent dans ses courts métrages. Magritte nous montre une autre facette de sa personnalité, plus légère mais tout aussi poétique.

L’humour de Magritte est noir, choc, burlesque mais avant tout poétique, puisque au-delà du sens logique, il permet de se détacher de la vie afin de la considérer en spectateur.

CA

Les mots et les images



René Magritte *Découverte*, 1927

Dans une lettre écrite à Paul Nougé en novembre 1927, Magritte annonce avoir fait une découverte saisissante. Il fait allusion au tableau éponyme "*Découverte*" dans lequel il applique le principe de la métamorphose tant utilisé par la suite. L'idée est simple. Il s'agit de mêler deux images sans rapport logique (*a* et *b* ou *femme* et *bois*) pour qu'une fois associées et 'fondues' l'une à l'autre, elles proposent une troisième image (*c* ou panthère ou *d, e, f, g, h...*etc.) mais pas nécessairement une image dualiste (*ab*, c'est-à-dire *femme-bois*). Si l'on veut appliquer à cette peinture de Magritte la règle mathématique absolue et basique de l'addition telle qu'on nous l'apprend dès notre plus jeune âge, nous nous sentons trahis ! Bousculés dans nos certitudes, un sentiment de colère ou de paranoïa aiguë pourrait même- pour les plus sensibles d'entre nous- menacer notre équilibre mental ! Nous aurait-on menti pendant toutes ces années ?

Après cette découverte importante, Magritte ne s'arrête pas là. Il décide cette fois de s'attaquer au ciment de notre condition d'homme et de nos certitudes : le langage. C'est en effet à la même époque qu'il entame une série impressionnante de tableaux mettant en scène des mots et des images dans des rapports moins surréalistes qu'on ne pense Cette époque qui correspond à son séjour parisien (1927-1930) verra naître la quasi totalité de ses 'tableaux à mots'. Magritte exploitera toutes les possibilités poétiques qu'offrent l'association, le remplacement, la superposition, la fusion... d'un mot avec l'objet qu'il est censé désigner dans un rapport arbitraire faisant lui aussi naître un sens nouveau. De ces associations images-mots, Magritte fera la synthèse dans un texte illustré paru dans le n°12 de la *Révolution surréaliste* en décembre 1929 sous le titre *Les mots et les images*.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.

Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet.

Il y a des objets qui se passent de nom :

Un objet ne fait jamais le même effet que son nom ou que son image.

Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :

Les mots qui servent à désigner deux objets différents se montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre.

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images.

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image.

Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :

Parfois, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque.

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire sans parfois que les précises.

Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues.

On voit autrement les images et les mots dans un tableau.

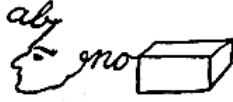
On voit le contraire :

René MAGRITTE.

R. Magritte, *Les Mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, n°12, Décembre 1929

Les mots et les images : La preuve par A +B, petite visite guidée...

Dans un tableau, les mots sont de la même
substance que les images



René Magritte, *Les Mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, n°12, Décembre 1929 (détail)

Un objet ne tient pas tellement à son nom
qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui
lui convienne mieux



René. Magritte, *Les mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, n°12, Décembre 1929 (détail)

ACTE 1:

La scène se passe dans un musée une fin d'après-midi avec un groupe d'élèves.

La guide décrit la *Trahison des images* : Magritte dessine dans une esthétique hyperréaliste une pipe et écrit comme dans une leçon de choses que rappelle l'écriture scolaire : 'Ceci n'est pas une pipe'.

Le groupe fier d'avoir déjà appris la leçon au cours - dans une formule qui depuis est elle-même devenue une convention - s'exclame en chœur : c'est le dessin d'une pipe! C'est une représentation.

La guide : Effectivement ! Quoi de plus logique : on ne peut la bourrer, ni la prendre et encore moins la fumer. Mais dans le tableau, qu'est-ce qui n'est pas encore une pipe ?

Le groupe : '... ?'

La guide qui a elle aussi bien appris la leçon au fil de ses lectures: "le mot ceci ! "c-e-c-i" n'est pas une pipe non plus ! Magritte disait "Les mots ont la même substance que les images".

Le groupe après un long temps de réflexion... : Aaaah oui ! On n'y avait pas pensé

La guide : D'ailleurs qui vous dit que 'ceci' désigne la pipe dessinée. Cela pourrait désigner le fond du tableau ou le tableau lui-même, etc.

Silence

ACTE 2 :

La guide présentant l'objet qu'elle porte à son poignet : Et ceci ? Qu'est-ce ?

Le groupe sans le moindre doute : Une montre !

La guide : Non !

Le groupe un peu énervé : Mais madame, ce n'est pas une image, on peut la toucher, la mettre à son poignet !

La guide très sérieusement et convaincue : Ce n'est pas une montre. C'est une éponge.

Le groupe, désespéré, pense sans oser le dire : La guide est fatiguée de ses nombreux groupes. C'est un métier difficile. Elle doit être au bord du gouffre. Elle est victime d'un moment de folie qu'on espère passer.

La guide : D'accord, vous pensez être dans le bon. Vous êtes des êtres doués de raison et moi je suis au bord de la folie. J'accepte votre sentence à la condition que vous me prouviez que cet objet est bien une montre. Allez-y ! Donnez-moi une preuve irréfutable et logique !

Le groupe : Elle donne l'heure.

La guide : Oui mon éponge donne l'heure. Ce n'est pas une preuve.

Le groupe : Votre montre ne peut éponger un liquide.

La guide, fière de faire un bon mot : Elle éponge le temps qui coule ! Pour éponger autre chose, j'utilise une paire de lunettes ! Le groupe cherche encore...

Impasse.

...

La guide : Qui vous a dit que cet objet s'appelle "montre" ?

Le groupe : Nos parents.

La guide : Et vous croyez tout ce qu'on vous dit.

Le groupe : C'est dans le dictionnaire.

La guide : Pas dans le dictionnaire chinois, ni le mien !

Le groupe, vaincu par la ténacité de la guide, renonce et lâche le mot de la fin : C'est une convention !

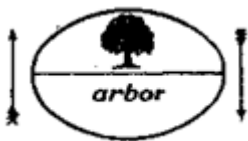
Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues



René Magritte, *Les Mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, n°12, Décembre 1929 (détail)



René Magritte, *L'Usage de la parole*, 1927/29



Ferdinand de Saussure, Schéma extrait de *Cours de Linguistique générale*, 1916

ACTE 3 :

Le groupe se dirige vers un autre tableau : *L'usage de la parole*.

La guide (toujours la même) : Sur des formes quelconques se détachent les mots "canon", "corps de femme", "arbre". Procédons en deux temps. D'abord, qu'évoquent pour vous ces formes indépendamment des mots ?

Le groupe : La fumée de la pipe de tout à l'heure.

La guide : mais encore ?

Le groupe : E.T., E.T. fumant une pipe !

La guide : Magritte était plutôt "Phantomas" qu'E.T. mais bon pourquoi pas ? Vous savez, en sémiotique...

Le groupe : sémio quoi ?

La guide : Sémiotique. Vous savez, Peirce, etc.

Le groupe : ... ?

La guide : La sémiotique étudie le sens des signes, leur signification. Or nous sommes ici dans un monde de signes, n'est-ce pas ? En sémiotique, donc, Peirce vous aurait dit que l'image mentale que vous vous faites de ces formes sont des signes qui ne correspondent pas nécessairement à l'objet réel. Il y a le signe, l'objet réel et la représentation que vous vous en faites liée au contexte duquel vous dépendez.

Le groupe : Pfffff...

La guide : Bon. Soit. Revenons au tableau. Prenons maintenant les mots. Qu'évoquent-ils pour vous ?

Le groupe, en chœur : Un canon, un corps de femme et un arbre.

La guide : Apparemment, tout le monde est d'accord. Ce qui n'était pas le cas tout à l'heure avec les formes. Pour reprendre une phrase de Magritte "Parfois les noms (...) désignent des choses précises et les images, des choses vagues"². C'est le cas ici. Maintenant, j'imagine que lorsque vous lisez "canon", vous avez en tête l'image d'un canon. Femme, l'image d'une femme, etc. Pourquoi Magritte a-t-il écrit ces mots sur ces formes ?

Le groupe : Pour qu'on imagine, cachés derrière ces formes vagues, une femme, un canon, etc.

La guide : Magritte savait sans doute que toute personne sachant lire allait avoir cette démarche. Il n'est pas le premier à y avoir pensé. Saussure par exemple, le père de la linguistique moderne...

Le groupe chuchote : Ça y est. Ça recommence

La guide : Saussure y avait pensé.

La guide sort de sa mallette pédagogique une illustration issue du cours de linguistique générale de Saussure. Comme le montre ce dessin sous forme d'image, quand vous lisez le mot arbre, vous avez en tête le concept arbre. Vous associez donc un mot (arbre) à une image (mentale). L'un (le signifiant) et l'autre (le signifié) sont intimement liés. Mais dans la peinture de Magritte, l'image ne correspond pas à l'idée d'un arbre. Pourtant, n'avons-nous pas tendance à placer l'arbre dans cette forme quitte à le tordre, à le ramollir pour que coûte que coûte il y entre et s'associe à la femme et au canon ?

Silence

Le groupe perplexe : Oui mais est-ce que Magritte a pensé à cela ? Si ça se trouve, il a fait n'importe quoi... Qui nous dit que ce que vous racontez est vrai ?

1 E.T. : Littéralement : Extra-Terrestrial. Titre et personnage de science fiction d'un film réalisé par Steven Spielberg en 1982.

2 Les Mots et les Images, 1929

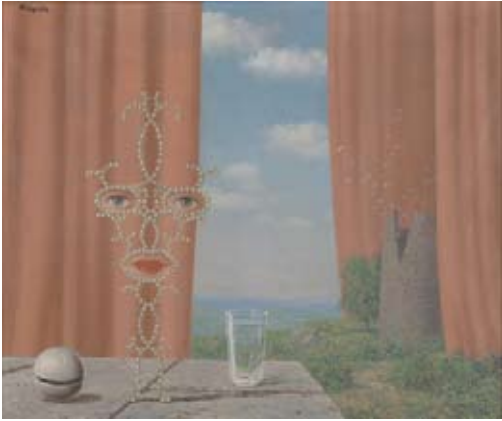
La guide : Je vois que vous avez tout compris ! Magritte n'illustre pas un cours de linguistique et ne connaissait pas les travaux de Peirce. Quant à l'explication réelle du tableau ou ce à quoi l'artiste avait réellement pensé, cela reste un mystère et comme le dit Magritte "le mystère est inexplicable" Mais ce qui est sûr, c'est qu'il fait partie de la réalité comme le surréalisme en fait partie à chaque fois que vous faites "*Usage de la parole*" !

La guide regarde son éponge. Elle indique 5h moins quart. Le Musée va bientôt fermer ses portes.

La sonnette retentit : Ding Dong ! Mesdames et Messieurs, le musée va bientôt fermer ses portes. Nous vous remercions de votre visite et vous souhaitons une agréable soirée. Dames en heren, de musea sluiten hun deuren. Wij danken u voor uw bezoek en wensen u een aangename avond.

G.B.

Titre



René Magritte, *Schéhérazade*, 1948

Dans l'ouvrage consacré à la série télévisée de la BBC "*La puissance de l'Art*", Simon Schama écrit : "La puissance de l'art réside dans sa capacité à nous étonner et nous perturber. Même si l'art paraît imiter la réalité, l'aspect familier du monde n'est pas simplement copié, mais remplacé par une réalité toute particulière". Schama ne commente aucune œuvre de René Magritte. Pourtant, ces paroles semblent avoir été écrites pour les tableaux du peintre.

Lorsque nous regardons un tableau de Magritte, nous essayons avec nos mots d'exprimer ce que nous voyons : De grandes tentures sont suspendues au milieu d'un paysage. Entre elles, flottent des nuages. Devant l'une de ces tentures, se présente un personnage composé de perles, dont la tête est aussi importante que le corps. Dans certaines parties, la peau et le tissu semblent se confondre, dans d'autres pas. L'étonnement grandit. Nous espérons alors trouver une explication dans le titre, parole écrite du peintre. *Shéhérazade* ! Ce titre ne confirme aucunement ce que nous voyons. Il n'explique pas l'image. Bien au contraire, le titre augmente la surprise, attire le regard et stimule la réflexion.

Tel était le but de Magritte : "Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider".

Pour comprendre les titres des œuvres de Magritte, les contextualiser et créer des associations avec l'image, le spectateur-lecteur a besoin d'un bagage culturel. Il découvre alors que Shéhérazade est la narratrice des *Contes des mille et une nuits*.

Magritte attachait une grande importance aux titres. Ils étaient censés protéger l'œuvre des interprétations les plus farfelues. Pour trouver le "bon" titre, Magritte puise son inspiration dans le registre littéraire ou philosophique. Ses amis lui venaient également en aide. L'artiste leur écrivait des lettres accompagnées d'esquisses d'œuvres en préparation. Dans leurs réponses, ceux-ci proposaient des titres. Magritte organisait également des soirées autour d'une œuvre finie qu'il considérait comme l'invitée principale. Les autres invités faisaient des propositions de titre et argumentaient entre eux. Magritte prenait note des possibilités et finissait par choisir le titre le moins explicite et le plus intrigant pour le spectateur. Louis Scutenaire a inventé des titres tels que *Les Compagnons de la peur* et *L'île au trésor. La voleuse et Personnage méditant sur la folie* sont de Paul Nougé. Le titre était inscrit sur l'arrière du tableau, mais ne devenait pas définitif pour autant. A l'arrière de *Découverte*, titre proposé par E.L.T. Mesens, se trouve une inscription barrée "L'expérience du miracle", titre qui n'a pas résisté à l'usure du temps.

M.P.

“Travaux imbéciles”



René Magritte, *Primevère*, 1926

“L’art appliqué tue l’art pur. [...] pour vivre, beaucoup d’artistes dépensent le meilleur de leur temps, s’anéantissent à la production d’objets d’art appliqué qui se vendent à grande échelle. Ces œuvres médiocres rassasient médiocrement le besoin esthétique de l’humanité, qui se désintéresse de ce fait, des productions d’art pur de ces mêmes artistes, à tel point qu’elles sont invendables. L’artiste doit vivre du produit de son travail.”³

Au début de sa carrière, Magritte adoptait un point de vue particulièrement radical face à l’art commercial. Pourtant il réalisera de nombreux “travaux imbéciles” comme il surnommait ce type de réalisation jusqu’à la fin de sa vie. Le premier témoin de cette production est l’affiche publicitaire pour les bouillons *Pot au feu Derbaix* (1918) ; le dernier, créé en 1966, est *L’oiseau de ciel* pour la compagnie aérienne belge Sabena. À l’instar de nombreux autres artistes, Magritte réalisait ce type de travaux pour subvenir à ses besoins. Dans les années 1920-1930, Magritte dessine des couvertures de partitions de musique pour *l’Art belge* et les *Éditions modernes*. La plupart sont signées soit de son nom propre, soit du pseudonyme “Emair” reprenant phonétiquement ses initiales.

De 1921 à 1924, Magritte est engagé à l’usine Peters-Lacroix de Haren pour laquelle il crée des motifs de papier peint en compagnie du peintre Victor Servranckx. Durant cette période, on constate un changement dans sa façon de travailler : petit à petit, il abandonne l’art abstrait pour des motifs figuratifs. Quant aux créations qu’il a dessinées entre 1924 et 1926 pour la maison de couture Norine, elles sont au départ, fort proches du style cubo-futuriste qu’il pratiquait alors dans sa peinture. Ensuite, vont apparaître des éléments surréalistes issus de son répertoire pictural. Dans *Couture Norine* par exemple, les bras et la tête du mannequin sont remplacés par des fragments d’automates. Dans *Primevère*, Magritte utilise le thème du rideau. Dans le deuxième catalogue pour le fourreur bruxellois *Samuel*, les mannequins se situent dans un décor composé de balustres, grelots et tentures.

Vers la fin de sa période parisienne (1927-1930), le besoin financier se faisant grand, Magritte retourne à Bruxelles et s’installe à Jette où il fonde une petite société avec son frère Paul. Situé au fond du jardin, le *Studio Dongo* produisait des affiches publicitaires, des étalages et des catalogues. Comme c’est le cas pour les titres des tableaux de Magritte, le nom Studio Dongo est emprunté à la littérature. Il fait en effet référence au protagoniste de *La chartreuse de Parme* de Stendhal : Fabrice del Dongo.

Dans ses “travaux imbéciles”, Magritte ne s’adresse pas uniquement aux amateurs d’art mais aussi à un public plus vaste pour lequel il adapte son style. Toutefois, après la deuxième guerre mondiale, les rapports entre ses productions commerciales et artistiques se resserrent nettement comme le montrent ses créations de 1946 pour *Exciting Perfumes by MEM*. Dans cette publicité, des troncs d’arbre sont pourvus de volets laissant apparaître des flacons de parfums. Un autre flacon disproportionné se dresse sur un sol nu en bois avec quelques automates et une rose pour seule compagne !

M.P.

³ René Magritte, *Écrits complets*, repris dans *Magritte Catalogue du centenaire*, Gand, Ludion, p.308

Magritte et le communisme : "Changer la vie"



René Magritte
La Lecture défendue,
1936



René Magritte
Projet d'affiche pour *La Centrale des ouvriers textiles de Belgique*, 1938



René Magritte, *Le Vrai Visage de Rex*, 1939

Changer la vie ! Les surréalistes reprennent à leur compte le credo de Rimbaud comme un slogan qui claque dans un ciel noirci par la guerre et rougi par la Révolution d'Octobre. Mais à l'inverse de Rimbaud qui dans son désir de changer la vie par la poésie arrive à une impasse, les surréalistes y croient et s'engagent : tracts, slogans chocs, adhésions massives au parti communiste. Ils dressent en icônes les censurés⁴, les parricides⁵, tous ceux qui sont accusés par la société bourgeoise des pires crimes.

Magritte lui aussi s'engage dans cette voie révolutionnaire. De quelle façon ? À quel point ?

Simple suiveur de son comparse Paul Nougé, lui-même fondateur du parti communiste belge en 1921, ou communiste convaincu en habit bourgeois ? La réponse reste encore aujourd'hui nébuleuse.

Magritte, incontestablement, est attiré par la démarche révolutionnaire, l'aspect anti-bourgeois du communisme. Seulement, la vraie question sera pour lui : "comment agir ?" Il le fera pourtant en co-signant des tracts parmi les plus engagés du surréalisme; en dessinant des projets d'affiches pour *La Centrale des ouvriers textiles de Belgique* dans un style que l'on qualifiera de 'sur-réalisme socialiste'; en s'opposant à la montée du fascisme par la création de sa fameuse affiche révélant sous le visage de Degrelle, celui d'Hitler; en créant en pleine guerre le surréalisme en 'Plein Soleil' comme une résistance à la noirceur du monde...

On le voit, Magritte s'engage et en 1945, adhère au communisme officiellement en obtenant de sa carte de parti. C'est pourtant à ce moment précis, lorsqu'il sort de la sphère artistique pour côtoyer le militantisme, que Magritte prendra ses distances.

Il s'en expliquera à la fin de sa vie :

"Je dus très vite déchanter. Dès la première rencontre, un délégué du Comité central vint nous admonester, s'appuyant sur quelques notions "matérialistes" de cours du soir [...] Les séances suivantes ne furent guère plus encourageantes. Nous avions affaire à des sourds. Deux ou trois projets d'affiches me furent demandés. Tous furent rejetés. Le conformisme était aussi patent dans ce milieu que dans les sphères les plus bornées de la bourgeoisie. Au bout de quelques mois, j'interrompis mes visites et je n'eus plus, dès lors, aucun rapport avec le parti. Il n'y eut ni exclusion ni rupture, mais, de ma part, désaffection totale, éloignement définitif."

G.B.

⁴ Dans son tableau "*La Lecture défendue*" (illu. 1), Magritte ferait référence à un texte d'Aragon mis à l'index (au sens littéral chez Magritte) intitulé *Le Con d'Irene*.

⁵ En 1933, les surréalistes français publient un ouvrage collectif auquel participera Magritte intitulé *Violette Nozières*. Cette jeune femme condamnée sans aucune circonstance atténuante par la société bourgeoise avait tué son père qu'elle accusait de viol.

10 méthodes

Une leçon de choses Le procédé chez Magritte

“Oui... j’essaie toujours que la peinture ne se fasse pas remarquer, qu’elle soit la moins visible possible. Je travaille un peu comme un écrivain qui rechercherait le ton le plus simple, qui se refuserait à tout effet de style, de façon à ce que le lecteur ne puisse distinguer dans son œuvre autre chose que l’idée qu’il a voulu exprimer”⁶.

Magritte veut “penser le monde”. Il pose la question de l’essence et du caractère propre des objets. Ou, comme il le dit lui-même : “remettre le monde en question avec toute la précision dont l’esprit est capable”. Pour Magritte, une peinture est “une réponse qui modifie les relations d’un objet avec le reste du monde et avec nous-mêmes”.

Le peintre fait ce que fait le philosophe : déclencher un processus de prise de conscience et, plus particulièrement, chez Magritte de provoquer cette prise de conscience au moyen d’images.

Magritte lui-même appelle son procédé “l’isolement des objets” : “Il est à conseiller que les objets qui doivent être isolés soient des objets très ordinaires afin de rendre l’aliénation aussi efficace que possible”.

Comment fonctionne la leçon ?

L’objet est interrogé.

Le tableau est le résultat de cette interrogation.

Le résultat montre l’objet isolé de telle sorte qu’il nous choque et fait naître un sentiment de mystère.

La présentation ne peut pas détourner l’attention de l’objet ; ce dernier doit donc être peint de manière “réaliste”.

Voici 10 méthodes appliquées par Magritte pour inventer ses images.

⁶ René Magritte, *Écrits complets*, Paris, 1979, texte 204, p. 660)



Dieu n'est pas un saint, 1935-1936

1.

Placez un objet dans un environnement ou une situation étrange faisant, ou ne faisant pas, naître un lien apparent.



Le Domaine d'Arnhem, 1962

2.

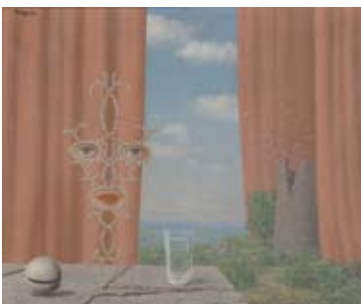
Créez une nouvelle image en mêlant deux éléments existants apparentés ou non.



Découverte, 1927

3.

Modifiez l'aspect ou la caractéristique d'une image.



Shéhérazade, 1948

4.

Changez la dimension relative d'un objet.



La Réponse imprévue, 1933

5.

Peignez la fonction d'un objet littéralement.



La Page blanche, 1967

6.

Montrez ce qui est caché, et inversement.



L'Usage de la parole, 1927-1929

7.

Combinez un objet avec le nom d'un autre.



L'Aube désarmée, 1928

8.

Peignez une image dans une autre.



Bouteille peinte, 1942

9.

Peignez un objet sur un support inhabituel.



La peinture d'un morceau de fromage
sous une cloche à fromage
Ceci est un morceau de fromage, 1936-1937

10.

Traitez l'image d'un objet comme un objet réel.

M.K.

10 questions

1.

Dans notre quotidien, le surréalisme est-il toujours une réalité ?

2.

Dans une peinture, qu'est-ce qui prime ? Le sujet ou la manière de peindre ?

3.

L'art doit-il provoquer un choc ?

4.

Le mystère est-t-il aussi réel que les certitudes ?

5.

Dans le langage courant, le rapport entre les mots et les objets qu'ils désignent est-il rationnel ?

6.

Quelle est la différence entre l'art et la publicité ?

7.

En quoi l'humour peut-il être considéré comme une manifestation du surréalisme ?

8.

Un titre donne-t-il toujours une bonne explication d'une oeuvre ?

9.

L'art peut-il changer le monde ?

10.

"Similitude", "ressemblance" : synonymes ou faux-amis pour René Magritte ?

10 citations

1.

“Le surréalisme n’est pas une forme poétique. Il est un cri d’esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels.”

Antonin Artaud, *Déclaration du bureau des recherches surréalistes*, 27 janvier 1925.

2.

“Un paysage éclairé violemment par le soleil fait apprécier davantage la nuit noire qui l’entoure.”

René Magritte, dans *Magritte aux Musées des Beaux-Arts de Belgique*, Gand, Ludion, 2005

3.

“On a trop souvent l’habitude de ramener, par un jeu de la pensée, l’étrange au familier. Moi, je m’efforce de restituer le familier à l’étrange.”

Interview avec Lucienne Plisnier, dans *Elle*, Bruxelles, nr 736, 14 janvier 1960.

4.

“C’est le mystère qui éclaire la connaissance”

René Magritte, *La fée ignorante* repris dans : *Les Mots et les images*, Bruxelles, Labor, 1994

5.

Ne reste pas là à jacasser toute seule, dit Humpty Dumpty en la regardant pour la première fois ; apprends-moi ton nom et ce que tu viens faire ici.

Mon nom est Alice, mais...

En voilà un nom stupide !, rétorqua Humpty Dumpty. Que veut-il dire ?.

Est-ce qu’il faut vraiment qu’un nom veuille dire quelque chose ?

demanda Alice d’un ton dubitatif.

Naturellement, répondit Humpty Dumpty avec un rire bref. Mon nom à moi veut dire quelque chose : il indique la forme que j’ai, et c’est une très belle forme d’ailleurs. Mais toi, avec un nom comme le tien, tu pourrais avoir presque n’importe quelle forme.

Lewis Carroll, *De l’autre côté du miroir et de ce qu’Alice y trouva*, 1872

6.

“L’affichiste n’émet pas de messages, il les transmet, on ne lui demande pas son avis, on lui demande simplement d’établir une communication claire, nette et précise”

A. Mouron (alias Cassandre), dans : *Trois siècles d’affiches françaises*, Paris, Musée de l’Affiche 1978.

7.

“L’homme souffre si profondément qu’il a dû inventer le rire”

Friedrich Nietzsche.

8.

“Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragerait toute tentative de réduire la poésie véritable à un jeu sans conséquence”

René Magritte, *La ligne de vie*, dans : *Les Mots et les Images*, Bruxelles, Labor, 1994, p.51.

9.

Mesdames, Messieurs, camarades,

Cette vieille question qui sommes nous? trouve une réponse décevante dans le monde où nous devons vivre. Nous ne sommes en effet que les sujets de ce monde prétendument civilisé où l'intelligence, la bassesse, l'héroïsme, la bêtise s'accommodant fort bien les uns des autres sont à tour de rôle d'actualité. Nous sommes les sujets de ce monde incohérent et absurde, où l'on fabrique des armes pour empêcher la guerre, ou la science s'applique à détruire, à construire, à tuer, à prolonger la vie des moribonds, où l'activité la plus folle agit à contre-sens; nous vivons dans un monde où l'on se marie pour de l'argent, où l'on bâtit des palaces qui pourrissent abandonnés devant la mer. Ce monde tient encore debout tant bien que mal, mais on voit déjà briller dans la nuit les signes de sa ruine prochaine (...)

D'autres hommes, parmi lesquels je me range avec fierté, malgré l'utopie dont on les taxe, veulent consciemment la révolution prolétarienne qui transformera le monde ; et nous agissons dans ce but, chacun selon les moyens dont il dispose.”

René Magritte, *La Ligne de Vie*, dans *Les Mots et les images*, Labor, Bruxelles, 1994

10.

“Si je n'étais qu'un appareil photographique, le mystère ne serait pas évoqué.”

René Magritte, interviewe par Jean Neyens, 1965, dans *Les Mots et les images*, Labor, Bruxelles, 1994.

10 images



La Révolution surréaliste, Paris, no 12, 15 décembre 1929 : collage et photomontage de René Magritte, "Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt"



René Magritte, *Le Prince charmant*, 1948



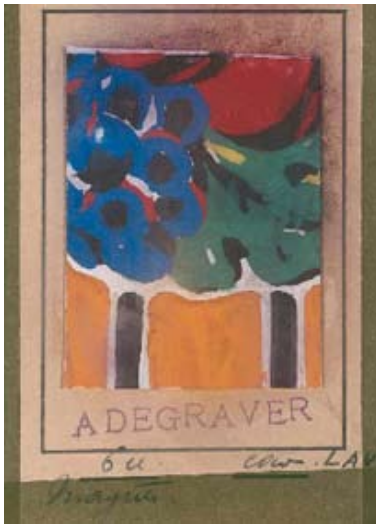
René Magritte, *Galconde*, 1953



René Magritte, *La Fée ignorante, ou Portrait d'Anne-Marie Crowet*, 1956, collection privée.



René Magritte, *La lecture défendue*, 1936



René Magritte, Victor Servranckx et autres, *Projets de papier peint pour la firme UPL*, extraits de l'Album D7 et D8, 1920-1925



René Magritte, *Le baiser* (détail du revers), 1938



René Magritte, *L'amour*, photographie, 1928



Louis Scutenaire dans le film de René Magritte, *Le Scénario total*, octobre 1956-mars 1957



René Magritte, Projet d'affiche pour
"La Centrale des ouvriers textiles de Belgique", 1938

Colophon

Le dossier pédagogique Magritte

Sous la direction de :

Isabelle Vanhoonacker, responsable d'Educateam

Conception et coordination :

Géraldine Barbery

Relecture :

Géraldine Barbery, Isabelle Vanhoonacker, Marianne Knop, Serge Núñez Tolín, Jean-Philippe Theyskens

Traductions :

Marianne Knop, Anne Mommens, Crist'l Van Haerbeek

Mise en page :

Pastabal

Auteurs :

Christine Ayoub (C.A.), Géraldine Barbery (G.B.), Marianne Knop (M.K.), Rosemarie Michel (R.M.), Marleen Piryns (M.P.), Julie Stouffs (J.S.), Jean-Philippe Theyskens (J.P.Th.)

Ligne du temps :

Géraldine Barbery et Marianne Knop

Crédits :

Ce dossier est une réalisation d'Educateam, le service éducatif des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il est destiné à un usage strictement éducatif et ne peut être reproduit ou utilisé dans un but commercial.

© Educateam – Musées royaux des Beaux-Arts 2009

© Charly Herscovici, avec son aimable autorisation – c/o SABAM-ADAGP, 2009

Remerciements :

Michel Draguet, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Virginie Devillez, coordinatrice du Musée Magritte Museum, La Fondation Magritte en la personne de Charly Herscovici, Paul-Émile Cassart (Socacier), Bridgestone, Arnaud Stouffs, Richard Dams, Christophe De Clerck ainsi que toutes les personnes qui ont permis la réalisation de ce dossier.



Concept graphique :



Avec l'aide de :



et

