



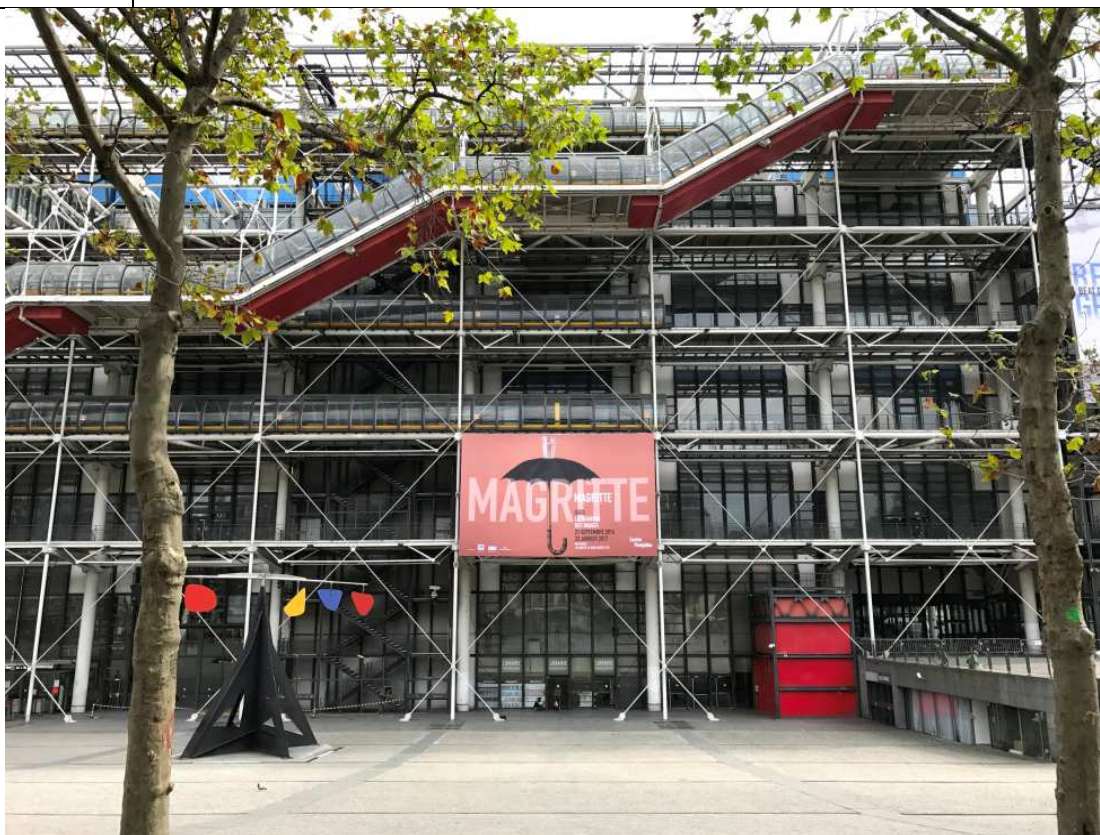
Exposition MAGRITTE

(La trahison des images)

au Centre Pompidou

(du 21-09-2016 au 21-01-2017)

(un rappel en quelques photos –présentées par année de création- d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).



L'exposition «Magritte. La trahison des images» propose une approche à ce jour inédite de l'œuvre de l'artiste belge René Magritte.

Rassemblant les œuvres emblématiques, comme d'autres peu connues de l'artiste, provenant des plus importantes collections publiques et privées, elle offre une lecture renouvelée de l'une des figures magistrales de l'art moderne. *La trahison des images* explore un intérêt du peintre pour la philosophie, qui culmine, en 1973, avec *Ceci n'est pas une pipe* que publie Michel Foucault, fruit de ses échanges avec l'artiste.

Dans une conférence qu'il donne en 1936, Magritte déclare que *Les affinités électives*, qu'il peint en 1932, marque un tournant dans son œuvre. Ce tableau signe son renoncement à l'automatisme, à l'arbitraire du premier surréalisme. L'œuvre, qui montre un œuf enfermé dans une cage, est la première de ses peintures vouées à la résolution de ce qu'il nomme :

un « problème ». Au hasard ou à la « rencontre fortuite des machines à coudre et des parapluies », succède une méthode implacable et logique, une solution apportée aux « problèmes » de la femme, de la chaise, des souliers, de la pluie.... Les recherches appliquées à ces « problèmes », qui marquent le tournant « raisonnant » de l'œuvre de Magritte, ouvrent l'exposition.

À l'art de Magritte sont associés des motifs (Rideaux, Ombres, Mots, Flamme, Corps morcelés..), que le peintre agence et recompose au fil de son œuvre. L'exposition replace chacun de ces motifs dans la perspective d'un récit d'invention de la peinture, de mise en cause philosophique de nos représentations : aux rideaux, l'antique querelle du réalisme qui prit la forme d'une joute entre Zeuxis et Parrhasios ; aux mots, l'épisode biblique de l'adoration du veau d'or qui confronte la loi écrite et les images païennes ; aux flammes et aux espaces clos, l'allégorie de la caverne de Platon ; aux ombres, le récit de l'invention de la peinture relatée par Plin l'ancien.

Présentation par le commissaire d'exposition : Didier Ottinger

« Le surréalisme a trouvé sa définition de la beauté dans les pages des Chants de Maldoror du comte de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » Cette définition disait le choix d'André Breton et de ses amis d'une esthétique du choc et de l'arbitraire, celle des premiers collages de Max Ernst, celle des premiers écrits du mouvement. C'est cette « beauté » que découvre René Magritte en 1923, lorsqu'il est pour la première fois confronté à la reproduction d'un tableau de Giorgio De Chirico, Chant d'amour. Au parapluie et à la machine à coudre, le tableau de Chirico substitue un gant de caoutchouc rouge et le moulage en plâtre du profil d'un dieu grec. Magritte en est électrisé. Pendant quelques années, il s'essaie lui aussi au rapprochement de jockeys et de bilboquets, de rideaux et de perruques... Assez vite (à partir de 1927), il réalise ses premiers tableaux de mots où il confronte l'image d'un objet et une définition écrite, à laquelle rien ne l'associe dans l'ordre de la logique (à l'image d'un sac à main est associé « le ciel », à un couteau pliant, « l'oiseau »). Les tableaux de mots ouvrent un chapitre nouveau de la peinture de Magritte. Ils engagent une réflexion complexe quant au statut des images. Subrepticement, ces œuvres mettent en cause la hiérarchie que la philosophie a établie entre mots et images. Dans une conférence (« La Ligne de Vie ») qu'il fait en 1938 à Anvers, Magritte fournit le sens de cette mutation de son art ; il donne à sa conversion la forme d'un récit de rêve : « Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant, car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets, la cage et l'œuf, alors que précédemment ce choc était provoqué par la rencontre d'objets étrangers entre eux. [...] Je recherchai, à partir de là, si d'autres objets que la cage pouvaient également me révéler – grâce à la mise en lumière d'un élément qui leur serait propre et qui leur serait rigoureusement prédestiné – la même poésie évidente que l'œuf et la cage avaient su produire par leur rapprochement. » Renonçant aux rapprochements fortuits, hasardeux, arbitraires, les tableaux de Magritte deviennent aussi rigoureux que des formules mathématiques... Chacun d'eux devient la solution à ce que le peintre désigne comme un « problème » : « Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution d'un problème dont j'avais trois données : l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir. »

**IL FALLAIT QUE JE DÉCOUVRE « MOI-MÊME » QUE LA PENSÉE C'EST LA SEULE LUMIÈRE.
RENÉ MAGRITTE ***

Ce virage raisonnant de Magritte doit tout à la personnalité de Paul Nougé, scientifique de formation, fondateur du surréalisme belge. Il donne au mouvement qu'il crée en 1926 une orientation distincte de son homologue français. Le « scientisme », le réalisme que Nougé imprime aux manifestations du surréalisme belge, tient également à ses convictions marxistes. Magritte reste fidèle à cette orientation, qui le conduit à faire précocement de son art un outil cognitif, à vouloir bientôt confondre sa peinture avec la pensée elle-même. Une ambition qui devait se heurter aux convictions du surréalisme français dont le peintre belge se rapproche en 1927. Les membres que côtoie alors Magritte s'apprentent à opérer ce qu'André Breton nommera bientôt leur tournant « raisonnant ». À Hegel qui devient leur lecture obligée, ils empruntent sa « dialectique », bientôt cuisinée à toutes les sauces théoriques du mouvement. Dans les pages de *l'Esthétique* de Hegel, les surréalistes trouvent la confirmation d'une présence de la poésie sur toutes les formes d'art. Magritte se devait de prendre en compte cet iconoclasme insidieux. Pour y répondre, il publie en 1929 dans les pages de *La Révolution surréaliste*, un texte illustré dans lequel il analyse les rapports entre mots et images. La même année, il peint sa *Trahison des images* : aveu ironique du caractère mensonger qu'il feint de reconnaître à son art.

Si les années d'avant-guerre sont celles de la dispute de Magritte avec les poètes, les philosophes, après la Seconde Guerre mondiale, deviennent ses interlocuteurs. Après avoir écouté ses leçons, diffusées par la radio d'État belge, Magritte entre en contact épistolaire avec Alphonse De Waelhens, premier traducteur en français d'*Être et Temps* de Martin Heidegger. Waelhens conseille à Magritte la lecture de Maurice Merleau-Ponty. Le peintre lui répond : « Le discours très brillant de Merleau-Ponty est fort agréable à lire, mais il ne fait guère songer à la peinture – dont il paraît traiter cependant. Je dois même dire que lorsque cela arrive, il parle de la peinture comme si l'on parlait d'une œuvre philosophique en s'inquiétant du porte-plume et du papier qui ont servi à l'écrivain. » Au début des années 1960, il engage une correspondance nourrie avec Chaïm Perelman. Quand ce dernier l'invite à lire *L'Image fascinante et le surréel* de Maurice-Jean Lefebvre, Magritte lui répond : « J'ai lu « L'Image fascinante » que vous avez eu l'amabilité de m'adresser. J'ai lu cette brillante analyse de l'image avec le plaisir donné par certaines littératures de « science-fiction », sans pouvoir y trouver une idée où l'imaginaire, le surréel, l'irréel soient traités comme ils le méritent. » Même si Waelhens et Perelman deviennent ses amis, les membres de son *think tank* philosophique, il ne lâche pas un pouce de terrain face à leurs tentatives d'annexion, de curatelle intellectuelle de son art.

TROUVER UNE IDÉE OÙ L'IMAGINAIRE, LE SURÉEL, L'IRRÉEL SOIENT TRAITÉS COMME ILS LE MÉRITENT.

En 1966, Magritte découvre un ouvrage dont le titre ne peut qu'attirer son attention : *Les Mots et les choses*. Il engage aussitôt une correspondance avec son auteur, Michel Foucault. De leurs échanges naîtra *Ceci n'est pas une pipe*, que publiera le philosophe en 1973. L'ambition de Magritte, visant à faire reconnaître son art comme une forme accomplie d'expression de l'Esprit, n'aura cessé de se heurter aux préjugés d'une tradition philosophique qui a stigmatisé la relation problématique des images avec le réel et la vérité. Par le choix qu'il fait d'un vocabulaire iconographique restreint (sa peinture agence à l'infini les mêmes objets : ombres, flammes, mots, corps morcelés, rideaux...), par ses mises en scène de ces mêmes objets, la peinture de Magritte ressemble à une réfutation systématique des mises en cause, des anathèmes dont la philosophie a pu accabler la peinture.

Les mots et les images

Magritte engage son premier combat pour la revendication de la dignité intellectuelle de son art (un combat contre la « bêtise (supposée) des peintres » déjà mené avant lui par Marcel Duchamp) avec les poètes qui constituent l'essentiel des rangs du surréalisme. Il prend la forme d'une enquête (publiée par *La Révolution surréaliste*) sur le statut respectif des mots et des images, sur leur possible substitution, puis la forme d'un tableau, *La Trahison des images*, qui répond à la définition de la poésie donnée quelques mois plus tôt par André Breton et Paul Éluard : « la poésie est une pipe ». L'histoire conflictuelle des mots et des images s'inscrit dans une histoire plus ancienne encore. Elle s'enracine dans l'épisode biblique qui voit Moïse fracasser les tables de la Loi devant son peuple en proie à l'idolâtrie des images : « Moïse se retourna et descendit de la montagne avec, en main, les deux tables du Témoignage, tables écrites des deux côtés, écrites sur l'une et l'autre face. [...] Les tables étaient l'œuvre de Dieu, et l'écriture était celle de Dieu, gravée sur les tables. Et voici qu'en approchant du camp il aperçut le veau et des chœurs de danse. Moïse s'enflamma de colère ; il jeta de sa main les tables et les brisa au pied de la montagne. » Exode XXXII.

La caverne

Aucun texte n'a autant contribué au discrédit philosophique des images que l'allégorie de la caverne de Platon. Certains exégètes de ce récit y ont vu une mise en cause de nos représentations, fruits d'une perception tronquée, condamnées à n'être qu'un jeu d'ombres, que conventions et habitudes nous font prendre pour la réalité elle-même : « [...] les hommes dont telle est la condition ne tiendraient, pour être le vrai, absolument rien d'autre que les ombres projetées par les objets fabriqués. [...] ». À plusieurs reprises, Magritte a explicitement illustré la fable platonicienne, isolant et recomposant les éléments qui la constituent (feu, perception depuis des espaces clos, grottes, chambres, maisons).

L'invention de la peinture

C'est aux ombres que renvoie encore le récit fait par Pline l'Ancien de l'invention de la peinture : « Amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, [la fille du potier de Sicyone] renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe ; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. » Magritte retient de ce récit l'identification du sujet peint à l'inscription de son profil, la pulsion amoureuse à l'origine de son art.

Le rideau de Parrhasios

Plin l'Ancien, toujours dans son *Histoire naturelle* a fait des rideaux peints le motif illustrant le plus parfait illusionnisme pictural dont joue Parrhasios : « Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, [...] il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasios avait trompé un artiste qui était Zeuxis. » Rejouant le geste de Parrhasios, les peintres du siècle d'or hollandais se sont plu à simuler l'existence d'un rideau dissimulant les natures mortes qu'ils reproduisaient avec un réalisme qui confinait au trompe-l'œil (Vermeer et Rembrandt ont eux aussi usé de ce stratagème exprimant leur distance ironique à l'égard de leur virtuosité réaliste). Magritte, le plus réaliste peut-être des peintres modernes, a fait lui aussi des rideaux l'attribut récurrent de son art.

Corps en morceaux

Relatant la genèse de la peinture d'une créature parfaite par le célèbre Zeuxis, Cicéron lègue aux peintres le principe d'une beauté nécessairement composite (Ingres se souviendra de cette loi, en peignant sa *Source*). Magritte n'aura cessé de réinterpréter cette loi classique d'une beauté fragmentaire, de digresser picturalement à partir des lois harmoniques de la beauté classique (devenant sous son pinceau, une *Folie des grandeurs*).

* Lettre à A. de Waelhens, 10 février 1953 »

Biographie :

21 novembre 1898

Naissance de René-François-Ghislain Magritte à Lessines, dans le Hainaut. Son père, Léopold, est marchand-tailleur ; sa mère, Régina, exerçait avant son mariage le métier de modiste.

1900-1902

La famille déménage à Gilly où naissent ses deux frères, Paul et Raymond.

1910-1912

Premières leçons de peinture à l'école d'art municipale de Châtelet. Le corps de Madame Magritte est retrouvé dans la Sambre. Magritte taira sa vie durant ce drame familial.

1913-1917

Première rencontre avec Georgette Berger à la foire de Charleroi, où elle réside également avec sa famille. Ils se rencontrent régulièrement durant leur année scolaire. Premières œuvres de facture impressionniste. Inscription à l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles où il suit les cours d'Emile Van Damme-Sylva, Gisbert Combaz et Constant Montald.

1918-1921

La famille s'installe à Bruxelles. Magritte commence son activité d'affichiste ; sa première affiche pour le pot-au-feu Derbaix est éditée. Rencontre avec le poète Pierre Bourgeois, le peintre Pierre-Louis Flouquet et le pianiste et écrivain E.L.T Mesens. Découverte du cubisme et de l'orphisme qui influencent temporairement son travail. Service militaire avec Pierre Bourgeois au camp de Beverloo, près de Léopoldsborg, puis au Ministère de la guerre à Anvers.

1922-1923

Délivré de ses obligations militaires, Magritte épouse Georgette Berger. Pour subvenir aux besoins de sa nouvelle famille, il travaille comme dessinateur dans l'usine de papiers peints Peters Lacroix à Haren, sous la direction de l'artiste Victor Servranckx. Ensemble, ils rédigent un manifeste, *L'art pur. Défense de l'esthétique*, qui ne sera jamais publié.

1924-1925

Magritte quitte l'usine de papier peint Peters-Lacroix, il gagne sa vie en faisant des dessins publicitaires, ces « travaux imbéciles ». Il réalise notamment des affiches pour la maison de couture belge Norine. Magritte et Mesens se rapprochent du groupe dadaïste et en particulier de Francis Picabia. Ensemble, ils publient les revues *Période*, *Œsophage* puis *Marie*. Publication des « Aphorismes » de René Magritte

dans la revue *391* dirigée par Picabia. Rencontre avec le poète et biologiste Paul Nougé qui devient son ami intime ainsi qu'avec les poètes Camille Goemans et Marcel Lecomte. Découverte d'une reproduction du *Chant d'amour* de Giorgio De Chirico (1914) qui le bouleverse et remet en question sa conception de la peinture ; déçu de l'esthétique abstraite de ses premières toiles, Magritte se lance dans une voie nouvelle visant à interroger le monde qui l'entoure et les objets du quotidien. Découverte de la poésie et de la littérature surréalistes.

1926

Formation d'un groupe surréaliste belge rassemblant notamment Magritte, Mesens, Lecomte, Nougé, Goemans et le compositeur André Souris.

Magritte signe des contrats avec la galerie le Centaure et à la galerie P.-G Van Hecke à Bruxelles. Illustrations du catalogue de vente du fourreur Samuel.

Avril-mai 1927

Première exposition personnelle à la Galerie Le Centaure, Bruxelles. Le premier article important sur son œuvre paraît : « René Magritte, peintre de la pensée abstraite » par P.-G. Van Hecke et Paul Nougé. Magritte et Georgette s'installent en France à Le Perreux-sur-Marne où ils fréquentent régulièrement le groupe surréaliste parisien. Camille Goemans déménage également à Paris et y ouvre une galerie qui prend en charge la commercialisation de son œuvre.

1929

Dali invite Magritte et Georgette à passer l'été à Cadaquès, en Espagne en compagnie de Paul Eluard et de Gala. Magritte publie un texte important, « Les Mots et les Images », dans le dernier numéro de la *Révolution surréaliste*. Y est également publié le photomontage *La Femme cachée* qui présente les portraits des surréalistes parisiens ainsi que celui de Magritte. À cette époque pourtant, ses relations avec André Breton se compliquent. Le chef de file du mouvement reproche aux Magritte leur mode de vie bourgeois. Au cours d'un dîner, une dispute éclate.

1930

Cette querelle et la crise économique qui met fin aux contrats passés avec la Galerie Goemans, encouragent les Magritte à rentrer à Bruxelles ; ils y fréquentent à nouveau les surréalistes belges ainsi que les poètes Louis Scutenaire, Paul Colinet et Marcel Mariën.

1932-1933

Magritte peint *Les Affinités électives* qui transforme radicalement la nature de son œuvre : il substitue aux rencontres fortuites surréalistes, le rapprochement très logique d'un œuf prisonnier d'une cage. Première adhésion au Parti Communiste Belge.

1933

Fort de cette nouvelle esthétique, Magritte augmente sa production et participe à de nombreuses expositions. Marcel Mariën prend en main la commercialisation de son œuvre. Malgré leurs désaccords, Breton invite Magritte à participer à la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* et Magritte accepte d'illustrer la couverture de l'ouvrage *Qu'est-ce que le surréalisme ?*

Magritte invite Paul Colinet, écrivain et comédien, à se joindre au groupe surréaliste belge.

1938

Magritte donne sa conférence *La ligne de vie* au Musée royal des Beaux-arts d'Anvers ; il y expose une démarche raisonnée employée à la résolution de « problèmes ».

1945

Magritte illustre *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont par des dessins stylisés, à l'encre et à la plume. Il réalise dans le même esprit les illustrations d'un recueil de Paul Eluard, *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*.

L'artiste adhère au Parti Communiste Belge.

Avril 1946

Parution de tracts subversifs anonymes écrits en collaboration par Magritte et Marcel Mariën : *L'Imbécile*, *L'Emmerdeur*, *L'Enculeur*. Ces deux derniers sont saisis par la police.

Octobre

Parution de *Le Surréalisme en plein soleil, Manifeste N°1*, signé par Magritte, Mariën, Wergifosse, Nougé, Bouquet, Michel et Scutenaire. Ils opposent au tropisme ténébreux du surréalisme parisien, une forme nouvelle dominée par la lumière et la notion de « plaisir », inspirée par la peinture d'Auguste Renoir. La réaction hostile d'André Breton affecte à nouveau leur relation.

Mai-juin 1948

Exposition à la Galerie du Faubourg à Paris, de toiles de Magritte d'un tout nouveau style dit « vache », accompagnées d'un texte de Louis Scutenaire en argot, « Les Pieds dans le plat ». L'exposition consterne et provoque la colère des surréalistes parisiens mais aussi des plus proches amis de Magritte.

1951-1954

Le philosophe belge Alphonse de Waelhens publie une série d'articles intitulés « L'Existentialisme » dans *Micro-Magazine*. Magritte débute une correspondance suivie avec lui.

1952

Magritte fonde la revue *La carte d'après nature* qui paraît jusqu'en 1956 sous la forme de cartes postales.

Avril 1953

L'artiste est sollicité pour réaliser une frise murale, *Le Domaine enchanté*, pour décorer la salle d'honneur du casino de Knokke-le-Zoute.

Mars 1954

Une exposition des « peintures-mots » est organisée à la Sidney Janis Gallery de New York à l'initiative de Mesens. Par la suite, des artistes tels que Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein et Andy Warhol acquièrent plusieurs œuvres de Magritte.

Mai 1954

Première rétrospective au musée des Beaux-arts de Bruxelles.

Mars 1956

Rétrospective au XXXe Salon au Cercle artistique de Charleroi. Il obtient la commande d'une seconde peinture murale pour la salle des congrès au musée des beaux-arts de Charleroi pour laquelle il réalise *La Fée ignorante*. Magritte achète une caméra et réalise plusieurs courts métrages dans lesquels il met en scène ses amis. Un contrat d'exclusivité est passé avec le galeriste Alexandre Iolas.

1962

René Magritte débute une correspondance suivie avec le philosophe Chaïm Perelman.

Mars 1959

Deux expositions sont organisées à New York, à la galerie Alexandre Iolas et à la Bodley Gallery. Marcel Duchamp est invité par Magritte à rédiger le texte d'introduction des cartons d'invitation mais celui-ci, sévère, ironise sur la place acquise par Magritte sur le marché de l'art.

1966-1967

Michel Foucault publie *Les Mots et les Choses* ; début de la correspondance entre René Magritte et le philosophe, dont l'ouvrage *Ceci n'est pas une pipe* paraîtra en 1973.

Le galeriste Alexandre Iolas propose à Magritte de traduire en sculpture huit de ses toiles. Il en réalise les cires au cours d'un séjour en Italie en compagnie de Louis Scutenaire et d'Irène Hamoir.

15 août 1967

René Magritte s'éteint à Bruxelles alors que se tient une rétrospective de son œuvre au Boijmans Van Beuningen.

http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2016/09/21/rene-magritte-revisite-au-centre-pompidou_5001378_1655012.html

DE LA BEAUTÉ HASARDEUSE AUX « PROBLÈMES »

« Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection »

écrit Lautréamont dans les Chants de Maldoror. En 1923, confronté à la reproduction du tableau de Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour*, Magritte découvre cette esthétique du choc et de l'arbitraire, caractéristique de la beauté surréaliste. Au parapluie et à la machine à coudre, se sont substitués un gant de caoutchouc rouge et le moulage en plâtre du profil d'un dieu grec. Magritte en est électrisé. Pendant quelques années, il s'essaie lui aussi au rapprochement de jockeys et de bilboquet, de rideaux et de perruques...

Assez vite, à partir de 1927, il réalise ses premiers tableaux de mots, dans lesquels il confronte l'image d'un objet et une définition écrite n'entretenant avec lui aucune relation logique. Ce qui pourrait

apparaître comme une déclinaison possible du beau cher à Lautréamont ouvre en fait un chapitre nouveau de la peinture de Magritte.

Les tableaux de mots engagent une réflexion complexe quant au statut même des images et des mots, posant la question de leur adéquation aux objets qu'ils représentent. Subrepticement, ces œuvres mettent en cause la hiérarchie établie par la philosophie, entre les mots et les images, la poésie et la peinture.

Ambitionnant de faire de son art une expression affinée de la pensée, Magritte conçoit bientôt sa pratique comme une démarche raisonnée. C'en est dès lors fini des rapprochements fortuits, hasardeux, arbitraires.

Les tableaux de Magritte deviennent aussi rigoureux que des formules mathématiques....Chacun d'eux devient la solution à ce que le peintre désigne comme un « problème » : soit l'élucidation méthodique d'une équation visuelle en laquelle se réconcilie : « l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de la conscience et la lumière où cette chose doit parvenir. »



Cinéma bleu
1925 (65 x 54 cm)
Nahmad Collection

Cinéma bleu démontre l'assimilation précoce que fit Magritte des leçons de De Chirico. Deux ans avant qu'il ne peigne *Le Jockey perdu*, sa première œuvre « surréaliste », il élabore un espace improbable que d'imposants rideaux désignent comme étant une scène. Le théâtre, ses artifices, ses espaces fictifs seront bientôt l'objet de ses spéculations. Le style, la « mise en page », les mots qui composent ce tableau sont ceux du vocabulaire que Magritte transpose de l'image commerciale qu'il pratique alors presque quotidiennement.



Le double secret
1927 (114 x 162 cm)
Centre Pompidou

La découverte des collages de Max Ernst et celle de l'œuvre de Giorgio De Chirico provoque, chez René Magritte, le choc qui le conduit à désespérer des « petites spécialités esthétiques » pour vouer son art à la seule expression de la pensée. Du collage, qu'il commence à pratiquer, il retient l'efficacité subversive qui tient à sa neutralité technique, à son réalisme. Le pratiquant, il prend conscience de la nature pelliculaire des images, de leur aptitude à glisser littéralement dans le plan de ses compositions. C'est d'un glissement de ce type que naît *Le Double Secret*



Les habitants du fleuve
1926 (73 x 100 cm)
Coll. Particulière



Les charmes du paysage
1928 (54 x 73 cm)
Collection particulière, Londres



Les amants
1928 (54 x 73,4 cm)
The Museum of Modern Art, New York



L'apparition
1928 (82,5 x 116 cm)
Staatsgalerie Stuttgart



(Magritte devant) L'importance des merveilles
1927 (98 x 74 cm)
Collection particulière, courtesy Guggenheim,
Ascher Associates



Le joueur secret
1927 (152 x 195 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



Le masque vide
1928
(73,3 x 92,3 x 1,5 cm)
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Les regards perdus
1927-1928 50 x 65 cm)
Collection particulière, Belgique



Tentative de l'impossible
1928 (116 x 81 cm)
Toyota Municipal Museum of Art



Le dormeur téméraire
1928 (116 x 81 x 2 cm)
Tate. Purchase 1969



Les jours gigantesques
1928 (116 x 80,8 x 2,8 cm)
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)
1929 (60.33 x 81.12 x 2.54 cm)

Los Angeles County Museum of Art,

EXTRAIT DU TEXTE DE KLAUS SPEIDEL
Des signes arbitraires aux affinités électives.
Peindre contre les bornes imaginaires de
l'imagination

« Hiéroglyphes et idéogrammes, métaphores et allégories, ekphrasiset peinture parlante, les mots dans les images et les images dans le texte : autant de sujets d'étude qui n'ont cessé d'attirer l'attention des spécialistes et des artistes. René Magritte est parmi ceux qui l'ont fait le plus systématiquement et c'est l'une de ses œuvres qui a attiré l'attention du grand public sur les paradoxes apparents d'une confrontation directe entre mots et images. Il s'agit, bien sûr, de L'Usage de la parole I, renommé plus tard La Trahison des images (1929), le tableau qui porte la fameuse inscription « Ceci n'est pas une pipe ». [...]

C'est en 1929, au moment de peindre La Trahison des images, que Magritte publie la série de thèses illustrées sur la représentation, le monde, les mots et les images. [...] Dans ce mini-traité illustré, Magritte insiste fortement sur le caractère interchangeable des modalités de la représentation. Il dit ainsi qu'« une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition » et que « parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image ». [...] Depuis au moins le Cratyle de Platon, la distinction entre mots et images est la plupart du temps associée à une autre, plus fondamentale : celle entre signes naturels et signes arbitraires. »



Le sens propre
1929 (73 x 54 cm)
Coll. particulière



Les six éléments
1929 (73 x 99 cm)
Philadelphia Museum of Art



La belle captive
1931 (38,2 x 55,5 cm)
Loan of Clive A. Evatt



La réponse imprévue
1933 (82 x 54 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



La lumière des coïncidences
1933 (60 x 73 cm)
Dallas Museum of Art

Bien avant que Magritte n'interroge Alphonse de Waelhens sur la nature de « l'éclairage physique », l'existence d'une lumière indépendante des objets qu'elle éclaire, sa *Lumière des coïncidences* anticipait ces questions : « Pour la lumière, j'ai pensé que si elle a le pouvoir de rendre visibles les objets, son existence n'est manifeste qu'à la condition que des objets la reçoivent. Sans la matière, la lumière est invisible. Ceci me semble rendu évident dans *La Lumière des coïncidences* où un objet quelconque, un torse de femme, est éclairé par une bougie. ». L'ironie du peintre fait ici coïncider lumière réelle et lumière peinte, nous laissant croire que la flamme de la bougie « réelle » agit dans l'espace fictionnel du tableau.



La magie noire
1934 (73 x 54 cm)
Coll. particulière



L'échelle de feu
1934 (54 x 73 cm)
Collection privée, courtesy Guggenheim,
Asher Associates



La condition humaine
1935 (54 x 73 cm)
Norfolk Museum Service

Rarement Magritte aura été aussi proche d'une illustration littérale de l'allégorie de la caverne de Platon. Le théâtre d'ombres qui, dans le récit du philosophe, constitue la fausse représentation du monde, est ici remplacé par une toile posée sur un chevalet. L'associant à la grotte, c'est bien l'illusion réaliste portée par la peinture que Magritte désigne ici comme étant fallacieuse. Une peinture d'autant plus pernicieuse, qu'à force de science et de pratique, elle a développé une puissance d'illusion qui la fait ici apparaître comme une extension crédible du réel.

EXTRAIT DU TEXTE DE BARBARA CASSIN

Le peintre-roi « Les tableaux de Magritte qui appartiennent à la série La Condition humaine renvoient très directement à l'allégorie de la caverne de Platon, ils l'« imagent » en quelque sorte. (...) Peindre, c'est selon la définition la

plus communément admise dans nos cultures, cadrée par la définition grecque de l'art en général, « imiter la nature ». Or voici qu'avec Magritte il s'agit, non pas de

peindre des objets, mais de peindre la ressemblance. Peindre donc l'opération même de la mimésis, peindre quelque chose comme l'acte de peindre, la peinture en acte. Peindre la peinture. [...] Magritte s'inscrit derechef dans la grande tradition de la peinture, cosa mentale depuis Léonard de Vinci, et, derechef, avec un tour de plus : la peinture est non seulement chose mentale, elle fait voir la pensée, elle la met en visibilité ici et maintenant dans le monde. »



La clé des champs
1936 (81 x 60 cm)
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

En faisant du tableau une « fenêtre ouverte sur le monde », une surface aussi transparente et neutre qu'une plaque de verre, le peintre Alberti affirmait la maîtrise objective du réel que l'outil perspectiviste avait rendu possible pour les peintres de la Renaissance. C'est cette illusion d'une similitude parfaite du tableau et du monde que Magritte met ici en pièce. Les rideaux qui flanquent la fenêtre, qui est aussi tableau, achèvent de faire de cette composition un théâtre d'illusions, une machine fictionnelle.



La clairvoyance
1936 (54 x 65 cm)
Coll. particulière



La lecture défendue. L'usage de la parole
1936 (55 x 74 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



La lampe philosophique
1936 (46 x 55 cm)
Coll. particulière



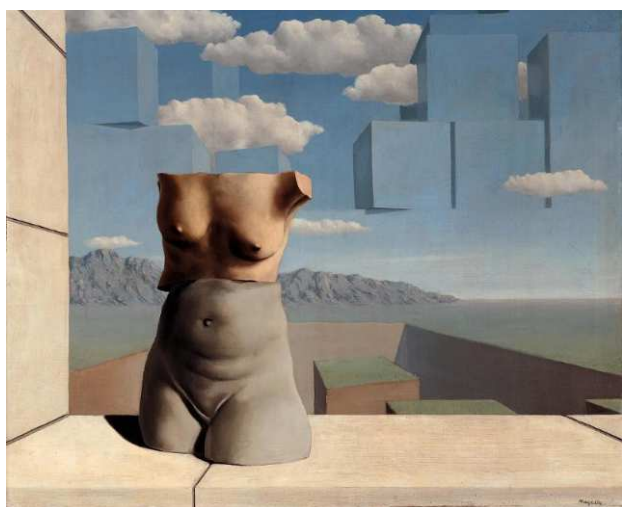
Le modèle rouge
1935 (56 x 46 cm)
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris



La durée poignardée
1938 (147 x 99 cm)
The Art Institute of Chicago



Fêtez le 18 septembre. Projet d'affiche pour « La centrale des ouvriers textiles de Belgique », 1938 Crayon, gouache sur papier, collé sur papier 24,3 x 16,3 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



Les marches de l'été
1938 (60 x 73 cm)
Centre Pompidou



La moisson
1943 (60 x 80 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



Le principe d'incertitude
1944 (65 x 50 cm)
Coll.particulière

Magritte nous démontre avec ce tableau que la « trahison des images », leur infidélité à l'égard du réel, commence avec leur invention. Nous y découvrons comment l'ombre de l'être aimé, dont Pline l'ancien fait la matrice du premier art figuré, entretient un rapport trompeur avec le modèle dont elle est la représentation. Magritte ajoute : « On ne peut pas dire avec certitude, d'après l'ombre d'un objet, ce que celui-ci est en réalité. (Par exemple : une ombre d'oiseau peut être obtenue en ombres chinoises par une certaine disposition des mains et des doigts.) » Magritte accroît jusqu'à l'absurde le coefficient d'incertitude qui sépare l'image de ce qu'elle est censée représenter.

EXTRAIT DU TEXTE DE JAN BLANC
Le voir pour le croire. René Magritte et l'invention de l'art « Parmi les grands mythes qui organisent l'imaginaire collectif des arts européens, l'histoire de Butadès de Sicyone et de sa fille occupe une place centrale. Certaines des œuvres de Magritte, comme L'Ombre et son ombre, La Lumière des coïncidences et, surtout Le Principe d'incertitude semblent témoigner de sa connaissance de l'histoire de Butadès de Sicyone. [...] La peinture n'y est plus un simple reflet du monde, ni même une manière de le voir, mais la reconstruction d'une réalité qui, à l'image de l'amant, dans le

récit plinien, s'absente ou nous échappe. [...] René Magritte met en relief un problème posé par le mythe de Butadès : celui de la ressemblance. Pour Magritte, « ressembler, c'est un acte, et c'est un acte qui n'appartient qu'à la pensée. Ressembler, c'est devenir la chose que l'on prend avec soi ». [...] Prenons l'exemple du Principe d'incertitude, qui représente « une femme nue [qui] projette sur le mur son ombre en forme d'oiseau aux ailes déployées », et que Magritte analyse ainsi : « On ne peut pas dire avec certitude, d'après l'ombre d'un objet, ce que celui-ci est en réalité. (Par exemple : une ombre d'oiseau peut être obtenue en ombres chinoises par une certaine disposition des mains et des doigts.) »



Le viol
1945 (65 x 50 cm)
Centre Pompidou Paris



Les grands rendez-vous
1947 (54 x 65xcm)
Leslee and David Rogath



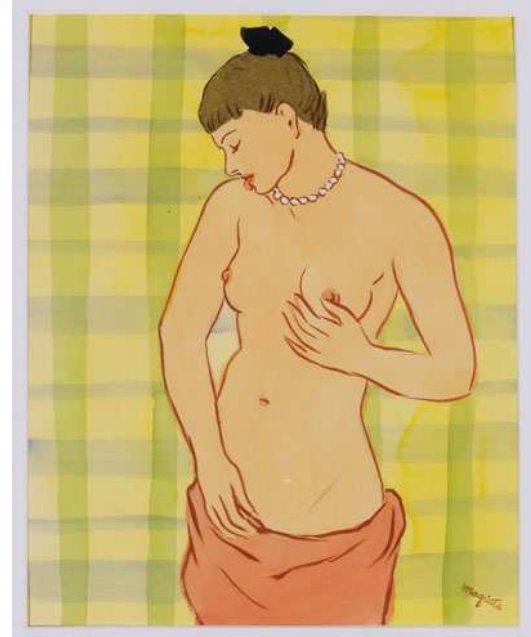
La vie des insectes
1947 (82 x 100 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



Le prince charmant
1948 (39 x 47 cm)
Collection Grégory Berkowitsch



L'art de la conversation
1950 (51 x 59 cm)
New Orleans Museum of Art



Le galet
1948 (41 x 33 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles



La mémoire
1948 (60 x 50 cm)
Propriété de l'État belge en dépôt
au Musée Magritte, Bruxelles



L'évidence éternelle
1930 (155 x 41 cm)
The Menil Collection, Houston USA

L'évidence éternelle avec ses fragments de corps cadrés et encadrés, isolés de tout environnement naturel et disposés sur une surface aux contours géométriques austères est une vigoureuse affirmation du caractère artificiel de l'art. Un corps privé de sa cohésion anormale de manière à permettre à l'artiste d'élaborer une façon purement artistique d'assembler une anatomie humaine.

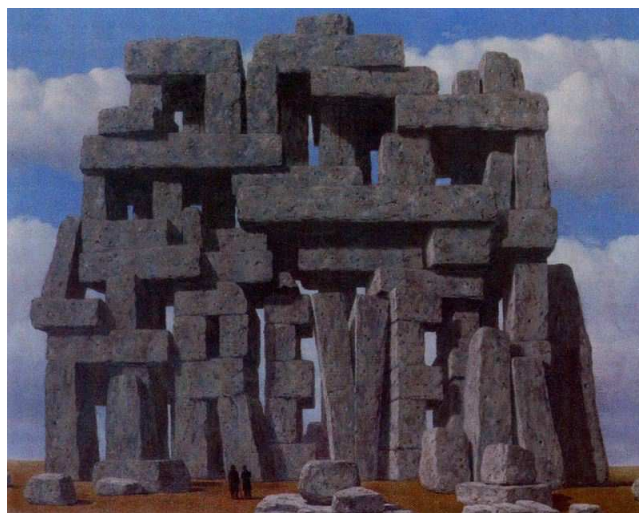


L'Évidence éternelle
1948 (198,1 x 61 x 3,5 cm)
The Metropolitan Museum of Art

L'Occident a de la beauté une image tronquée. Les Vénus, les Apollon grecs sont tous, dans nos musées, unijambistes ou manchots. Plus qu'accidentelles, ces amputations valent comme des manifestes. Devant les habitants de l'antique cité de Crotona, le grand Zeuxis avait démontré que la beauté parfaite résultait de l'agrégation de détails singuliers. Pour concevoir sa *Source* Ingres n'avait-il pas, lui aussi, recouru au « collage » de détails prélevés chez différents modèles ? Avec un succès certes plus mitigé, c'est encore ainsi que procéda le docteur Frankenstein, glanant, là un bras, ailleurs une jambe, pour assembler un homme qu'il avait voulu parfait...



L'art de la conservation
1950 (51.44 x 59.06 cm)
New Orleans Museum of Art: Gift of William H.
Alexander, 56.61



L'art de la conservation
1950 (50 x 60 cm)
Coll. particulière



Les promenades d'Euclide
1955 (162 x 130 cm)
The Minneapolis Institute of Art



Les vacances de Hegel
1958 (60 x 50 cm)
Coll. particulière



Variante de la tristesse
1957 (50 x 60 cm)
Kerry Stokes Collection, Perth



Les lettres persanes
1958 (41 x 30 cm)
Dallas Museum of Art,



Les mémoires d'un saint
1960 (80 x 100 cm)
The Menil Collection, Houston

EXTRAIT DU TEXTE DE VICTOR STOICHITA

Magritte et ses rideaux

On voit beaucoup de rideaux dans vos toiles. Pourquoi ? », demanda un journaliste en 1964, lors du vernissage de l'exposition « Le sens propre ». Et Magritte de répondre : « Nous sommes entourés de rideaux. » [...] De façon constante, Magritte met à l'épreuve le tableau-fenêtre en le confrontant au tableau-fêlure. Ses essais sont multiples et portent des noms différents : La Clef des champs (1936), La Condition humaine (1935), L'Appel des cimes (1943), Les Promenades d'Euclide (1955), Le soir qui tombe (1964). Ces tableaux abordent une seule et unique « histoire », celle de leur défaite. Leurs « personnages » ? La fenêtre, ses rideaux, la vitre, le chevalet, la toile... Leur rapport est si serré et, oserait-on dire, si dramatique, qu'un soupçon s'imisce inmanquablement. Et si la représentation, toute représentation, n'était qu'un « rideau », un rideau déguisé, un rideau transparent-opaque, opaque-transparent ? La déroute de la représentation est celle de la « ressemblance », ou pour être plus exact, celle de « l'image de la ressemblance »



La colère des dieux
1960 (80 x 70 cm)
Coll. particulière



L'acte de foi
1960 (130 x 97cm)
Coll. Particulière



Le beau monde
1962 (100 x 81 cm)
Coll. Particulière



La folie des grandeurs (Mégédomania)
(Bronze avec patine brun doré)
1967 (169 cm)
Collection particulière, courtesy Guggenheim,
Asher Associates



Ceci n'est pas une pomme
1964 (142 x 100 cm)
Coll. particulière



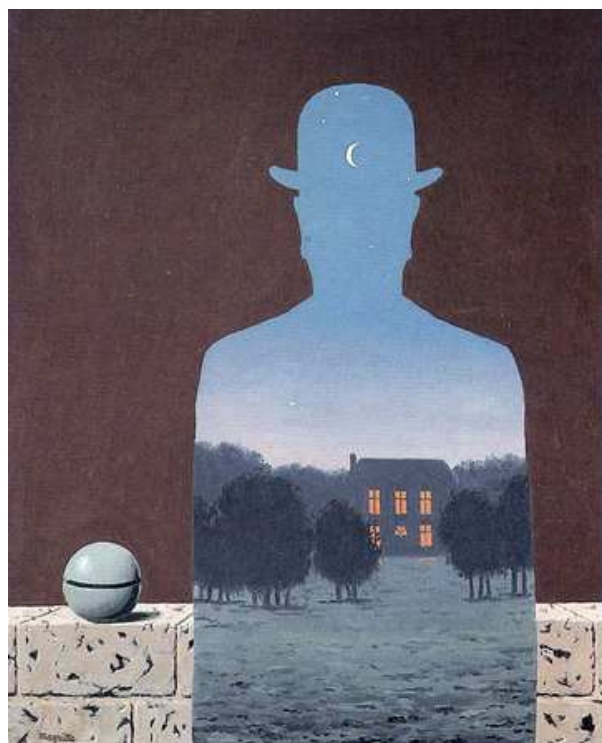
Le blanc-seing
1965 (82 x 65 cm)
National Gallery of Art, Washington



La décalcomanie
1966 (81 x 100 cm)
Dr Noémi Perelman Mattis et Dr Daniel C. Mattis



Le sourire du diable
1966 (40 x 30 cm)
Coll. Particulière Bruxelles



L'heureux donateur
1966 (56 x 46 cm)
Collection du Musée d'Ixelles, Bruxelles

« Au premier plan, nous voyons la forme de la silhouette d'un homme qui est placée devant le mur. En face de lui s'étendent les ténèbres. Magritte incruste à l'intérieur de l'homme un paysage avec une maison entourée des arbres qui constituent le deuxième plan. C'est une sorte de la mise en abyme. Cela nous emmène à une autre dimension qui grâce aux couleurs du ciel ressemble soit à l'aube soit au coucher du soleil. Nous voyons quelques étoiles et la lune au dessus de la grande maison. De cette façon nous pouvons distinguer deux mondes : l'un sombre, obscur et vide et l'autre plein de vie, éclairé et idyllique. À première vue, on a l'impression que l'homme est montré de dos comme s'il regardait soit les ténèbres soit la maison. À gauche sur le mur, il y a un immense grelot dont la présence semble être très importante pour la compréhension du tableau. Nous pouvons retrouver ce symbole dans toute l'œuvre de Magritte. C'est un objet qu'on accroche au cou d'un animal ou bien avec lequel joue un enfant. Il devrait porter la joie par les sons pourtant le grelot de Magritte est posé sur le mur, muet et oublié. Peut-être est-il symbole de l'enfance, de la tristesse ou bien de la solitude. En revenant au titre de l'œuvre, nous pouvons identifier la silhouette de l'homme sans visage à quelqu'un qui reste caché, qui ne veut pas montrer son identité alors qu'il peut être un silencieux donateur. »

Par salle

<http://www.actuart.org/2016/10/expo-artiste-du-xxeme-siecle-magritte-la-trahison-des-images.html>