

magritte

WMSKA



MAGRITTE.

LA LIGNE DE VIE

15.11.2025 – 22.02.2025

René Magritte, *De wraak*, inv.nr. 2569, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen - Collectie Vlaamse Gemeenschap © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, foto: Hugo Maertens



LA LIGNE DE VIE

René Magritte

En 1938, René Magritte prononce au KMSKA une conférence exceptionnelle sur son œuvre, la plus longue et la plus personnelle de sa carrière. Magritte. La ligne de vie redonne vie à cet événement historique. Dans les pages qui suivent, vous pourrez lire vous-même cette conférence unique. On y suit Magritte dans sa quête, de sa fascination juvénile à sa maîtrise magistrale, de ses premières expérimentations à son jeu emblématique avec l'image, le langage et les associations énigmatiques. En filigrane, transparaît aussi son acuité politique : le surréalisme comme réponse à la fois humoristique et combative à l'absurdité de son époque.

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 les 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, où 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 palais 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.

Il paraîtra naïf et inutile de redire ces évidences pour ceux qu'elles ne gênent pas et qui profitent tranquillement de cet état de choses. Ceux-là qui vivent de ce désordre aspirent à le consolider et les seuls moyens qui lui soient compatibles étant de nouveaux désordres, ils concourent, en replâtrant le vieil édifice à leur manière dite « réaliste », à précipiter sans le savoir sa chute certaine.

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.

Cependant, il nous faut nous défendre de cette médiocre réalité façonnée par des siècles d'idolâtrie pour l'argent, les races, les patries, les dieux et j'ajouterai d'idolâtrie pour l'art. La nature, que la société bourgeoise n'a pas complètement réussi à éteindre, nous offre l'état de rêve, qui donne à notre corps et à notre esprit la liberté dont ils ont un impératif besoin. La nature paraît avoir été généreuse en créant pour les individus trop impatientes ou trop faibles le refuge de la folie, qui les protège de l'atmosphère étouffante du monde actuel.

La grande force de défense, c'est l'amour qui engage les amants dans un monde enchanté fait exactement à leur mesure et qui est défendu admirablement par l'isolement.

Enfin, le Surréalisme, qui apporte à l'humanité une méthode et une orientation de l'esprit propres à poursuivre des investigations dans les domaines que l'on a voulu ignorer ou mépriser et qui cependant intéressent directement l'homme. Le Surréalisme revendique pour la vie éveillée une liberté semblable à celle que nous avons en rêvant.

Cette liberté, l'esprit la possède en puissance et pratiquement il suffit que de nouveaux techniciens s'attachent à réduire quelque complexe - celui du ridicule peut-être - et recherchent quelles légères modifications il faudrait apporter dans nos habitudes pour que cette faculté que nous avons de ne regarder que ce que nous choisissons de voir, devienne la faculté de découvrir immédiatement les objets de nos désirs. L'expérience quotidienne, empêtrée qu'elle est dans les morales religieuses, civiles ou militaires, réalise déjà dans une certaine mesure ces possibilités.

De toute façon, les surréalistes savent être libres. « Liberté couleur d'homme », crie André Breton.

En 1910, Chirico joue avec la beauté, imagine et réalise ce qu'il veut : il peint « Le Chant d'amour » où l'on voit réunis des gants de boxe et le visage d'une statue antique. Il peint « Melancholia » dans un pays de hautes cheminées d'usines et de murs infinis. Cette poésie triomphante a remplacé reflet stéréotypé de la peinture traditionnelle. C'est la rupture complète avec les habitudes mentales propres aux artistes prisonniers du talent, de la virtuosité et de toutes les petites spécialités esthétiques. Il s'agit d'une nouvelle vision où le spectateur retrouve son isolement et entend le silence du monde.

En illustrant « Répétitions » de Paul Éluard, Max Ernst a démontré magnifiquement par l'effet bouleversant de collages obtenus au moyen de vieilles gravures de magazine que l'on pouvait aisément se passer de tout ce qui donne son prestige à la peinture traditionnelle. Les ciseaux, de la colle, des images et du génie ont remplacé, en effet, les pinceaux, les couleurs, le modèle, le style, la sensibilité et le souffle sacré des artistes.

Les travaux de Chirico, de Max Ernst, certains travaux de Derain, « L'Homme au journal » entre autres où un véritable journal est collé dans les mains d'un personnage ; les recherches de Picasso, l'activité antiartistique de Duchamp qui proposait tout naturellement de se servir d'un Rembrandt comme de planche à repasser, sont le début de ce que l'on appelle maintenant « La Peinture Surréaliste ».

L'ÉNIGME DE LA PEINTURE

Dans mon enfance, j'aimais jouer avec une petite fille, dans le vieux cimetière désaffecté d'une petite ville de province. Nous visitons les caveaux souterrains dont nous pouvions soulever les lourdes portes de fer et nous remontions à la lumière, où un artiste peintre, venu de la capitale, peignait dans une allée du cimetière, très pittoresque avec ses colonnes de pierres brisées jonchant les feuilles mortes. L'art de peindre me paraissait alors vaguement magique et le peintre doué de pouvoirs supérieurs. Hélas, j'ai appris par la suite que la peinture avait très peu de rapports avec la vie immédiate et que chaque tentative de libération a toujours été bafouée par le public : « L'Angélus » de Millet fit scandale à l'époque où il parut ; on accusait le peintre d'insulter les paysans en les représentant comme il le fit. On voulut détruire l'« Olympia » de Manet et les critiques reprochaient à ce peintre de montrer des femmes coupées en morceaux parce qu'il ne montrait d'une femme placée derrière un comptoir que le haut du corps, le bas étant caché par le comptoir. Il était entendu pendant que Courbet vivait, qu'il avait le très mauvais goût de faire étalage tapageur de son faux talent. J'ai vu aussi que les exemples de cet ordre étaient infinis et s'étendaient dans tous les domaines de la pensée. Quant aux artistes eux-mêmes, la plupart renonçaient facilement à leur liberté et mettaient leur art au service de n'importe qui ou de n'importe quoi. Leurs préoccupations et leurs ambitions sont généralement les mêmes que celles du premier arriviste venu. C'est ainsi que je gagnai une méfiance complète pour l'art et les artistes, s'ils étaient consacrés officiellement ou s'ils aspiraient à l'être, et je me sentis n'avoir rien de commun avec cette corporation. J'avais un point de repère qui me fixait autre part, c'était cette magie de l'art que j'avais connue dans mon enfance.

En 1915, j'essayais de retrouver la position qui me permettrait de voir le monde autrement que l'on voulait me l'imposer. Je possédais quelque technique de l'art de peindre et, dans l'isolement, je fis des essais délibérément différents de tout ce que je connaissais en peinture. J'éprouvais les plaisirs de la liberté en peignant les images les moins conformistes. Alors, un hasard singulier fit que l'on me remit avec un sourire apitoyé, avec la pensée imbécile de me faire sans doute une bonne blague, le catalogue illustré d'une exposition de peintures futuristes. J'avais devant les yeux un défi puissant lancé au bon sens qui m'ennuyait tellement. Ce fut pour moi cette même lumière que je retrouvais en remontant des caveaux souterrains du vieux cimetière où, enfant, je passais mes vacances.

Je peignis dans une véritable ivresse toute une série de tableaux futuristes.

Cependant, je ne crois pas avoir été un futuriste bien orthodoxe car le lyrisme que je voulais conquérir avait un centre invariable, sans rapport avec le futurisme esthétique. C'était un sentiment pur et puissant : l'érotisme. La petite fille connue dans le vieux cimetière était l'objet de mes rêveries et

se trouvait engagée dans des atmosphères mouvementées de gares, de fêtes et de villes, que je créais pour elle. Je retrouvais grâce à cette peinture magique les mêmes sensations que j'avais eues dans mon enfance.

Les éléments qui entraient dans la composition de mes tableaux étaient représentés par des formes et des couleurs sans rigueur afin que ces formes et ces couleurs pussent être modifiées et se plier aux exigences qu'un rythme de mouvement imposait.

Par exemple, le rectangle allongé qui signifiait le tronc d'un arbre était parfois sectionné, parfois fléchi, parfois à peine visible selon le rôle qu'il jouait. Ces formes tout à fait libres n'étaient pas en désaccord avec la nature qui ne s'en tient pas, dans le cas de l'arbre en question, à produire des arbres d'une couleur, d'une dimension et d'une forme rigoureusement invariables.

Ce genre de préoccupations mettait peu à peu en question les rapports d'un objet avec sa forme et de sa forme apparente avec ce qu'a d'essentiellement nécessaire pour exister. J'essayais de trouver quels étaient les équivalents plastiques de cet essentiel et mon attention fut détachée du mouvement des objets. Je fis alors des tableaux représentant des objets immobiles, dépouillés de leurs détails et de leurs particularités accidentelles. Ces objets ne révélaient au regard que l'essentiel d'eux-mêmes et par opposition à l'image que nous voyons d'eux dans la vie réelle, où ils sont concrets, l'image peinte signifiait un sentiment très vif d'une existence abstraite.



René Magritte, *L'homme à la fenêtre*, 1920 © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, Donation Pierre Bourgeois, Fédération Wallonie-Bruxelles Collection, photo : Luc Schrobiltgen

Or, cette opposition fut réduite ; je finis par trouver dans l'apparence du monde réel lui-même la même abstraction que dans les tableaux ; car malgré les combinaisons compliquées de détails et de nuances d'un paysage réel, je pouvais le voir comme s'il n'était qu'un rideau placé devant mes yeux. Je devins peu certain de la profondeur des campagnes, très peu persuadé de l'éloignement du bleu léger de l'horizon, l'expérience immédiate le situant simplement à la hauteur de mes yeux.

J'étais dans le même état d'innocence que l'enfant qui croit pouvoir saisir de son berceau l'oiseau qui vole dans le ciel. Paul Valéry a ressenti semble-t-il, ce même état devant la mer, qui, dit-il, se dresse devant les yeux du spectateur. Les peintres impressionnistes français, Seurat entre autres, en décomposant les couleurs des objets ont vu le monde également de cette façon.

Il me fallait maintenant animer ce monde qui, même en mouvement, n'avait aucune profondeur et avait perdu toute

consistance. Je songeai alors que les objets eux-mêmes devaient révéler éloquentement leur existence et je recherchai quels en étaient les moyens.

La nouveauté de cette préoccupation me faisait perdre de vue que mes expériences précédentes, ayant abouti à la représentation abstraite du monde, devenaient inutiles du moment que cette abstraction même caractérisait également le monde réel. Aussi était-ce avec mon ancienne manière de peindre que je commençai à réaliser des tableaux dont le point de départ était nouveau ; ce désaccord ne me permettait pas de pousser jusqu'à leurs possibilités les recherches que j'entreprenais ; mes tentatives de montrer jusqu'à l'évidence, l'existence d'un objet étaient empêchées par l'image abstraite que je donnais de cet objet. La rose que je mis dans la poitrine d'une jeune fille nue ne produisait pas l'effet bouleversant que j'attendais.

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

Je décidai donc vers 1925 de ne plus peindre les objets qu'avec leurs détails apparents, car mes recherches ne pouvaient se développer ; qu'à cette condition. Je ne renonçais guère qu'à une certaine manière de peindre, qui m'avait conduit à un point qu'il me fallait dépasser. Cette décision, qui me fit rompre avec une habitude déjà devenue confortable, me fut d'ailleurs facilitée à cette époque par la longue contemplation qu'il me fut donné d'avoir dans une brasserie populaire de Bruxelles. La disposition d'esprit où j'étais me fit paraître douées d'une mystérieuse existence • les moulures d'une porte et je fus longtemps en contact avec leur réalité.

PREMIERS PAS AVEC LES SURREALISTES

C'est alors que je rencontrai mes amis Paul Nougé, E.L.T. Mesens et Jean Scutenaire. Des préoccupations communes nous unissaient. Nous fîmes la connaissance des surréalistes qui manifestaient avec violence leur dégoût pour la société bourgeoise. Leurs revendications révolutionnaires étant les nôtres, nous nous mîmes avec eux au service de la révolution prolétarienne.

Ce fut un échec. Les politiciens qui ont la direction des partis ouvriers se trouvaient en effet par trop vaniteux et par trop peu perspicaces pour tenir compte de l'apport des surréalistes. Ce sont grands seigneurs à qui il fut permis de compromettre gravement en 1914 la cause du prolétariat. Il leur est permis également toutes les lâchetés, toutes les bassesses. Quand ils représentent, en Allemagne, un peuple de travailleurs parfaitement disciplinés et qu'ils disposent de cette puissance pour écraser facilement cet emmerdeur d'Hitler, ils s'effacent simplement devant lui et sa poignée de fanatiques. Récemment, en France, Monsieur Blum aide les Allemands et les Italiens à assassiner la jeune république espagnole et, craignant, dit-il, une situation révolutionnaire, il paraît ignorer les droits et la puissance du peuple en s'effaçant à son tour devant une minorité réactionnaire menaçante. Mais remarquons en passant qu'un chef politique du prolétariat doit être très courageux pour oser dire très haut sa foi dans la cause qu'il défend. De tels hommes, on les tue. Le côté subversif du surréalisme a, évidemment, inquiété les

politiciens ouvriers traditionnels qui se confondent par moments avec les plus acharnés défenseurs du monde bourgeois. La pensée surréaliste est révolutionnaire sur tous les plans, et s'oppose nécessairement à la conception bourgeoise de l'art. Il se fait que les politiciens de gauche sont d'accord avec cette conception bourgeoise et s'il s'agit de peinture, ils n'en voudront pas si elle n'est pas bien sage.

Cependant, pour le politicien qui se dit révolutionnaire et qui doit donc avoir les yeux dirigés vers l'avenir, la conception bourgeoise de l'art devrait être ennemie, car le culte uniquement consacré aux œuvres du passé et le [lecture douteuse] désir d'un arrêt dans le devenir de l'art sont les caractères de cette conception. La valeur d'une œuvre d'art se mesure aussi dans le monde bourgeois à sa rareté, à sa valeur-or, sa valeur intrinsèque n'intéressant que quelques naïfs retardataires que la vue d'une fleur des champs satisfait autant que la possession d'un diamant vrai ou faux. Un révolutionnaire conscient comme Lénine juge l'or à sa juste valeur. Il écrit : « Lorsque nous aurons remporté la victoire à l'échelle mondiale, nous édifierons je pense, dans les rues de quelques-unes des plus grandes villes du monde, des pissotières en or ». Un réactionnaire gâteux comme Clemenceau, domestique zélé de chaque mythe bourgeois exprimera à propos de l'art cette pensée délirante : « Sans doute, j'ai gagné la guerre mondiale, mais si j'ai un titre de gloire pour l'Histoire future, c'est à mes incursions dans les domaines de l'art que je le dois. »

Le surréalisme est révolutionnaire car il est l'ennemi irréductible de toutes les valeurs idéologiques bourgeoises qui retiennent le monde dans ses effroyables conditions actuelles.



René Magritte, *Campagne*, 1927 © Succession René Magritte - SABAM
Belgium, 2025, Fédération Wallonie-Bruxelles Collection, photo Luc Schrobiltgen

PREMIÈRE PÉRIODE SURREALISTE

De 1925 à 1926, je peignis quelque soixante tableaux qui furent exposés à la Galerie « Le Centaure » à Bruxelles. Le témoignage de libération qu'ils imposaient naturellement fait bondir la critique, de laquelle je n'attendais d'ailleurs rien d'intéressant. L'on me reprocha tout. L'on me reprocha l'absence de certaines choses et la présence d'autres.

L'absence de qualités plastiques, bien notées par la critique, avait en effet été comblée par une représentation objective des objets, clairement comprise et entendue par ceux dont le goût n'a pas été gâté par toute la littérature faite autour de la peinture. Cette manière détachée de représenter des objets me paraît relever d'un style universel, ou les marnes et les petites préférences d'un individu ne jouent plus. J'employais, par exemple, du bleu clair là où il fallait représenter le ciel, contrairement aux artistes peintres bourgeois qui représentent le ciel pour avoir l'occasion de montrer tel bleu à côté de tel

gris de leurs préférences. Je trouve quant à moi, que ces pauvres petites préférences ne nous regardent pas et que ces artistes s'offrent dans le plus grand sérieux en spectacle très ridicule.

Le pittoresque traditionnel, seulement autorisé par la critique, avait de bonnes raisons pour être introuvable dans mes tableaux : livré à lui-même, le pittoresque est inopérant et se nie chaque fois qu'il réapparaît identique à lui-même. Car ce qui en faisait le charme lorsqu'il n'était pas encore devenu traditionnel, c'était l'inattendu, la nouveauté d'une disposition et l'étrangeté. À force de répéter quelques effets de cet ordre, le pittoresque est devenu d'une monotonie dégoûtante. Comment le public peut-il à chaque « Salon du Printemps » revoir sans nausée ce vieux mur d'église ensoleillé ou au clair de lune ? Ces oignons et ces œufs, une fois à droite, une fois à gauche de l'inévitable pot de cuivre aux reflets catalogués ? Ou bien ce cygne qui depuis l'antiquité s'apprête à pénétrer ces milliers de Lédas ?

Je pense que le pittoresque peut cependant être employé comme n'importe quel élément pourvu qu'il soit situé dans un ordre nouveau ou dans certaines circonstances, par exemple : un cul-de-jatte ancien combattant fera sensation au bal de la Cour. Le pittoresque traditionnel de cette allée de cimetière en ruine me paraissait magique dans mon enfance parce que je le découvrais après la nuit des caveaux souterrains. L'on me reprocha également l'équivoque de mes tableaux. Quel aveu n'est-ce pas de la part de ceux qui s'en plaignent : ils avouent ingénument leur hésitation quand, livrés à eux-mêmes, ils n'ont pas pour les rassurer les garanties de quelque vague expert, la consécration du temps ou un mot d'ordre quelconque.

L'on me reprocha la rareté de mes préoccupations. Singulier reproche de la part de gens pour qui la rareté est signe de grande valeur.

L'on me reprocha encore beaucoup de choses et enfin de montrer dans les tableaux des objets situés là où nous ne les rencontrons jamais. Cependant, il s'agit là de la réalisation d'un désir réel, sinon conscient, pour la plupart des hommes. En effet, déjà, le peintre banal essaye dans les limites qu'on lui a fixées de déranger un peu l'ordre dans lequel il voit toujours les objets. Il se permettra de timides audaces, de vagues allusions. Étant donné ma volonté de faire si possible hurler les objets les plus familiers, l'ordre dans lequel l'on place généralement les objets devait être évidemment bouleversé ; les lézardes que nous voyons dans nos maisons et sur nos visages, je les trouvais plus éloquentes dans le ciel ; les pieds de table en bois tourné perdaient l'innocente existence qu'on leur prête s'ils apparaissaient dominant soudain une forêt ; un corps de femme flottant au-dessus d'une ville remplaçait avantageusement les anges qui ne m'apparurent jamais ; je trouvais très utile de voir les dessous de la Vierge Marie et je la montrai sous ce jour nouveau ; les grelots de fer pendus aux cous de nos admirables chevaux, je préférais croire qu'ils poussaient comme des plantes dangereuses au bord des gouffres...

Quant au mystère, à l'énigme que mes tableaux étaient, je dirai que c'était la meilleure preuve de ma rupture avec l'ensemble des absurdes habitudes mentales qui tiennent généralement lieu d'un authentique sentiment de l'existence. Les tableaux peints pendant les années qui suivirent, de 1925 à 1936, furent également le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant, qui, obtenu par

la mise en scène d'objets empruntés à la réalité, donnerait au monde réel d'où ces objets étaient empruntés, un sens poétique bouleversant, par échange tout naturel.

Les moyens employés furent analysés dans un ouvrage de Paul Nougé intitulé : « Les Images défendues ». Ces moyens sont d'abord le dépaysement des objets, par exemple : la table Louis-Philippe sur la banquise, le drapeau dans le fumier. Il convenait que le choix des objets à dépayser fût porté sur des objets très familiers afin de donner au dépaysement son maximum d'efficacité. Un enfant en feu nous touchera en effet davantage qu'une planète lointaine se consumant. Paul Nougé remarquait justement que certains objets doués par eux-mêmes d'un sens affectif exceptionnel, conservaient ce sens précis dans le dépaysement. Ainsi les linges de femmes étaient-ils particulièrement réfractaires à toute entreprise imprévue.

La création d'objets nouveaux ; la transformation d'objets connus, le changement de matière pour certains objets : un ciel de bois, par exemple ; l'emploi des mots associés aux images ; la fausse dénomination d'une image ; la mise en œuvre d'idées données par des amis ; la représentation de certaines visions du demi-sommeil fut en gros les moyens d'obliger les objets à devenir enfin sensationnels.

Paul Nougé, dans « Les Images défendues », note aussi que les titres de mes tableaux sont une commodité pour la conversation et qu'ils ne sont pas des explications. Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent aussi de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui [sic] trouverait afin de sous-estimer leur portée. Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragera toute tentative de réduire la poésie véritable à un jeu sans conséquence.



René Magritte, *Ceci n'est pas une pomme*, ca. 1959, The Triton Collection Foundation © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, photo : Benjamin Brolet

DÉCHIFFRER LES PROBLÈMES

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 pouvait 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 réunion. Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée

obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais toujours d'avance mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée.

Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution de problèmes dont j'avais trois données : l'objet, la chose 'attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir.

Le problème de la porte appelait un trou par lequel on pouvait passer. Je montrai dans << La Réponse imprévue » une porte fermée dans un appartement dans laquelle un trou informe dévoile la nuit.

« La Découverte du feu » me donna le privilège de connaître le même sentiment qu'eurent les premiers hommes qui firent naître la flamme par le choc de deux morceaux de pierre. J'ai imaginé à mon tour de se [lecture douteuse] faire brûler un morceau de papier, un œuf et une clef.

Le problème de la fenêtre donna « La Condition humaine ». Je plaçai devant une fenêtre vue de l'intérieur d'une chambre, un tableau représentant exactement la partie de paysage recouverte par ce tableau. L'arbre représenté sur ce tableau cachait donc l'arbre situé derrière lui, hors de la chambre. "Il se trouvait pour le spectateur à la fois à l'intérieur de la chambre sur le tableau et à l'extérieur dans le paysage réel. Cette existence à la fois dans deux espaces différents est semblable à l'existence à la fois dans le passé et le présent d'un moment identique comme cela se passe dans la « fausse reconnaissance ».

L'arbre comme objet de problème devint une grande feuille dont la tige était un tronc plantant ses racines directement dans le sol. Je l'appelai, en souvenir d'un poème de Baudelaire : « La Géante ».

Pour la maison, je fis voir par la fenêtre ouverte dans la façade d'une maison une chambre contenant une maison. C'est « L'Éloge de la dialectique ».



René Magritte, *L'éloge de la dialectique*, 1936, collection Museum van Elsene - Brussel, © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025

« L'Invention collective » est la réponse au problème de la mer ; je couchai sur la plage une sirène encore inconnue, dont la partie supérieure du corps est faite de la tête et du haut du corps d'un poisson et l'inférieure du ventre et des jambes d'une femme.

Le problème de la lumière fut compris en faisant éclairer par une bougie un buste de femme peint sur un tableau également éclairé par cette seule bougie. Cette solution fut appelée : « La Lumière des coïncidences ».

« Le Domaine d'Arnheim » réalise une vision qu'Edgar Poe eût beaucoup aimée : c'est une immense montagne qui trouve

sa forme exacte dans celle d'un oiseau les ailes déployées. On peut la voir d'une baie ouverte au bord de laquelle deux œufs sont posés.

La femme donna « Le Viol ». C'est un visage de femme constitué par une partie de son corps. Les seins sont les yeux, le nombril est le nez et le sexe remplace la bouche.

Le problème des souliers démontre combien les choses les plus effrayantes passent par la force de l'inattention pour être tout à fait inoffensives. On ressent grâce au « Modèle rouge » que l'union d'un pied humain et d'un soulier relève en réalité d'une coutume monstrueuse.

Dans « Le Printemps éternel » la danseuse a remplacé le sexe d'un hercule couché au bord de la mer.

Le problème de la pluie fit apparaître, dans un panorama de la campagne sous la pluie, des grands nuages rampant sur le sol. « La Sélection naturelle », « L'Union libre » et le « Chant de l'orage » sont trois réalisations de la solution.

Enfin le dernier problème auquel je me suis attaché fut celui du cheval. Il me fut démontré à nouveau pendant la recherche, que je connaissais, bien à l'avance dans l'inconscient, la chose qu'il s'agissait d'amener à la lumière. En effet, la première idée est celle de la solution finale vaguement perçue : c'est l'idée d'un cheval portant trois masses informes dont je n'ai su la signification qu'après une série de démarches et d'essais. Je fis un objet composé d'un pot et d'une étiquette portant l'image d'un cheval et en caractères d'imprimerie l'inscription « Confiture de cheval ». Je songeai ensuite à un cheval dont la tête était remplacée par une main montrant avec le petit doigt la direction en avant, mais je vis que cela n'était qu'un équivalent de la licorne. Je m'attardai longtemps à un ensemble séduisant : dans une chambre noire, je plaçai une amazone assise auprès d'une table, la tête appuyée sur une main et elle regardait, rêveuse, un cheval paysage. Le bas du corps et les quatre pattes de ce cheval avaient les couleurs du ciel et des nuages. Enfin ce qui me mit sur la voie certaine, ce fut un cavalier dans la position que l'on a lorsque l'on monte un cheval galopant : de la manche de son bras lancé en avant sortait la tête d'un coursier de race et l'autre bras lancé en arrière tenait une cravache. Je plaçai à côté de ce cavalier un Peau-Rouge dans la même position et je devinai tout à coup le sens des trois masses informes que j'avais placées sur le cheval au début de mes recherches. Je sus que c'étaient des cavaliers et je mis au point « La Chaîne sans fin » comme ceci : dans une atmosphère de terres désertes et de ciel sombre, un cheval qui se cabre porte en croupe un cavalier moderne, un cavalier de la fin du moyen-âge et un cavalier de l'antiquité.

Nietzsche pense que sans un système sexuel surchauffé, Raphaël n'eût pas peint cette foule de madones... Ceci nous éloigne singulièrement des mobiles que l'on prête d'habitude à ce vénérable peintre ; les curés ; l'ardeur de la foi chrétienne ; les esthètes : le besoin d'une pure beauté, etc. Mais cette opinion nous ramène à une plus saine interprétation des phénomènes picturaux. Ce monde en désordre, plein de contradictions, qui est le nôtre, tient en somme plus ou moins d'aplomb à la faveur : d'explications tour à tour très complexes et très ingénieuses qui semblent le justifier et le rendre acceptable pour la plupart des hommes. Ces explications tiennent compte d'une certaine expérience. Mais il est à remarquer qu'il s'agit d'une expérience « toute faite » et que, si elle donne lieu à de brillantes analyses, cette expérience

n'est pas instituée elle-même en fonction d'une analyse de ses conditions réelles.

La Société future développera au cœur de la vie une expérience qui sera le fruit d'une profonde analyse dont les perspectives se tracent sous nos yeux.

Et c'est grâce à une rigoureuse analyse préalable que l'expérience picturale telle que je l'entends peut dès maintenant être instituée. Cette expérience picturale confirme ma foi dans les possibilités ignorées de la vie. ·

Toutes ces choses ignorées qui parviennent à la lumière me font croire que notre bonheur dépend lui aussi d'une énigme attachée à l'homme et que notre seul devoir est d'essayer de la connaître.