

# Table des matières

|     |   |
|-----|---|
| 6   | <b>Préface</b>  |
| 9   | <b>À la rencontre de René Magritte</b>  |
| 15  | <b>Origines, biographie et débuts artistiques</b>   |
| 25  | <b><i>La Femme ayant une rose à la place du cœur</i> ou le nouveau commencement</b>       |
| 33  | <b>L'entourage de Magritte</b>  |
| 45  | <b>Les chemins du tableau : graphisme, dessin, écriture, invention, combinaison</b>       |
| 46  | Graphisme   |
| 55  | Illustrations   |
| 56  | Dessins-tableaux  |
| 65  | Dessins à mots  |
| 68  | Les collages ou le chemin de la surréalité poétique                                       |
| 75  | Gouaches  |
| 81  | <b><i>Le Jockey perdu</i> ou l'espace pictural et l'espace scénique</b>                   |
| 91  | <b><i>La Naissance de l'idole</i> ou l'espace figé</b>                                    |
| 97  | <b>L'homme au chapeau melon ou le promeneur de l'espace de la pensée</b>                  |
| 107 | <b><i>La Trahison des images</i> ou l'écriture comme image et l'image comme langage</b>   |
| 125 | <b><i>La Lectrice soumise</i> ou l'esthétique du choc</b>                                 |
| 137 | <b><i>La Femme cachée</i> ou Magritte et la femme dans le surréalisme</b>                 |
| 151 | <b><i>Le Modèle rouge</i> ou la méthode</b>   |
| 161 | <b><i>La Reproduction interdite</i> ou réflexion sur la méthode</b>                       |
| 171 | <b><i>La Condition humaine</i> ou l'image dans l'image</b>                                |
| 181 | <b><i>Le Traité de la lumière</i> ou les « contre-images » de la guerre</b>               |
| 199 | <b><i>Le Contenu pictural</i> ou la « période vache »</b>                                 |
| 209 | <b>L'écho du passé, amitiés et perspectives nouvelles</b>                                 |
| 223 | <b><i>L'Empire des lumières</i> ou la série iconographique comme enchaînement d'idées</b> |
| 237 | <b><i>Perspective : Le Balcon de Manet</i> ou l'art sur l'art</b>                         |
| 241 | <b><i>Le Château des Pyrénées</i> ou l'économie d'inventions</b>                          |
| 253 | <b><i>Souvenir de voyage</i> ou le retour de l'âge de la pierre</b>                       |
| 263 | <b><i>Les Vacances de Hegel</i> ou de l'esquisse au tableau</b>                           |
| 267 | <b><i>Le Rossignol</i> ou le risque du romantisme</b>                                     |
| 271 | <b><i>Le Fils de l'homme</i> ou variations sur la disparition</b>                         |
| 293 | <b>Le « problème » de l'œuvre tardif</b>  |
| 305 | <b><i>L'Avenir des statues</i> ou l'œuvre tardif II</b>                                   |
| 315 | <b>Notes</b>  |
| 318 | <b>Bibliographie</b>  |
| 320 | <b>Répertoire des œuvres de René Magritte</b>   |
| 321 | <b>Index des noms de personnes</b>  |

## Préface

Siegfried Gohr appartient à cette catégorie exceptionnelle d'historiens de l'art, typique de la culture germanique depuis un Aloïs Riegl, qui a intimement associé l'enseignement de l'art en université ou en académie – il est professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf – et la direction d'un musée. Avant de prendre les rênes de la galerie de cette même académie, il s'est illustré comme directeur du Ludwig Museum de Cologne. Cette double carrière qui l'a fait aussi passer par la Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe et qui, récemment l'a conduit à organiser le don majeur de quelque 75 œuvres offertes par les Amis du Busch-Reisinger Museum aux Harvard University Art Museums témoigne d'une évolution, sinon d'une rupture, en regard des grands modèles de l'histoire de l'art. Même si, à de nombreuses reprises, il a enseigné à Harvard, Siegfried Gohr s'est davantage intéressé à l'enseignement d'un art vivant, en prise sur la création, qu'à l'exercice théorique d'un art conçu comme système. À l'université, il préfère l'académie et le contact avec les créateurs. Non sans positionner ceux-ci dans une perspective profonde de sorte que l'acte de création s'enracine dans une identité qui passe par la culture.

Auteur proluxe et de qualité, Siegfried Gohr n'a cessé de mettre cette conception en pratique. Ses essais sur Pablo Picasso, Max Beckmann, Jean Fautrier, Gerhard Richter, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Georg Baselitz ou Per Kirkeby témoignent d'une sensibilité aiguë à l'évolution des formes artistiques contemporaines. Avec une exigence de compréhension fine qui le conduit sans cesse de la lecture de l'œuvre dans l'intimité de sa perception à une mise en contexte qui excède joyeusement les strictes limites de l'histoire de l'art comme discipline.

Cette conception exigeante, Gohr la met aujourd'hui au service de l'œuvre de René Magritte. Son intérêt pour le surréaliste n'est pas neuf. En 2000, sa contribution à l'exposition organisée par le San Francisco Museum of Modern Art, sous la direction de Gary Garrels, anticipe cette *Tentative de l'impossible* aujourd'hui achevée. De quoi s'agit-il au premier titre? D'un regard porté sur les images de Magritte par un spécialiste de la création contemporaine. Ce dernier y débusque les éléments qui, depuis plus d'un demi-siècle, n'ont cessé d'interpeller écrivains et philosophes; peintres et publicitaires. Jongleurs des mots et acrobates de l'image ont trouvé en Magritte – dans sa pensée comme dans son œuvre – les éléments constitutifs d'un vocabulaire contemporain. Par son approche thématique, Gohr livre des clés d'interprétation – dont certaines totalement neuves – pour pénétrer un imaginaire dont l'identité est constitutive de la nôtre.

Que Siegfried Gohr ait choisi de placer son étude sous le signe de la *Tentative de l'impossible* ne relève pas du hasard. Magritte y montre la représentation se constituer en réalité dans le mouvement du pinceau. Une réalité informe comme les couleurs étalées sur la palette dialogue avec une représentation sans substance comme ce corps que l'inachèvement nie. Il y a fort à parier que pour Gohr, ce tableau rend compte d'une perpétuelle contemporanéité qui n'est autre que celle du regard. Chez Magritte, celui-ci demande d'être guidé. C'est ce que fait l'auteur. Sans intellectualisme inutile, mais avec une grande rigueur. Sans minimiser la trame factuelle et sans reculer devant la complexité intellectuelle d'une œuvre essentiellement conceptuelle. De sorte que cette monographie s'impose comme le lieu de passage obligé pour qui veut s'initier à la compréhension de Magritte.

À l'iconographie, abondante et originale, répond l'articulation d'un texte qui, de chapitre en chapitre, éclaire l'œuvre. L'approche thématique permet ainsi de traiter certaines questions en restant au plus près des œuvres. Ainsi, les variations autour du *Jockey perdu* permettent à l'auteur, en quelques pages, de dévoiler les mécanismes d'une image picturale gagnée par la théâtralité. Siegfried Gohr s'attache aussi bien au milieu qu'au processus créateur qui, de la lettre à l'œuvre aboutie passe de l'esquisse à l'étude, de la toile à la gouache sans oublier ses déclinaisons multiples en variantes. Aucune facette de cette poésie imagée n'est laissée dans l'ombre. Et l'auteur n'hésite pas à explorer le domaine enchanté de la littérature en passant de Nougé à Lecomte ou de Poe à Valéry. Tout est mis en œuvre pour rendre compte d'une actualité de Magritte vers laquelle Siegfried Gohr fait sans cesse retour. Son pari est gagné et notre attente comblée.

**Michel Draguet**

Directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

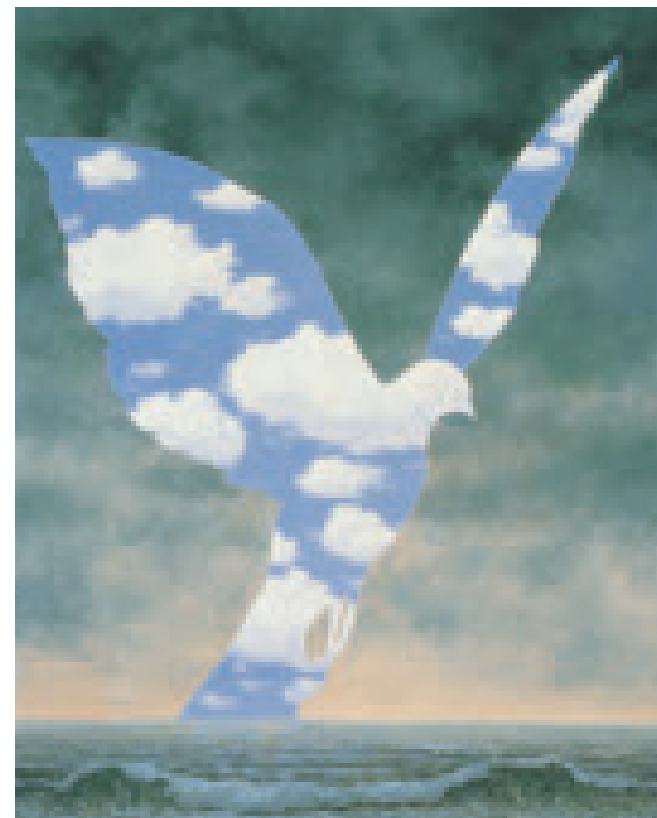


## À la rencontre de René Magritte

Imaginons un musée universel de l'art moderne. Où se trouverait la salle abritant les œuvres de René Magritte ? Quelles dimensions devrait-elle avoir ? Quelles œuvres y exposerait-on ? Ce petit jeu de devinettes se pimente lorsqu'on essaie de se représenter cette même salle il y a cinquante ans. C'est bien simple : elle n'aurait pas existé !

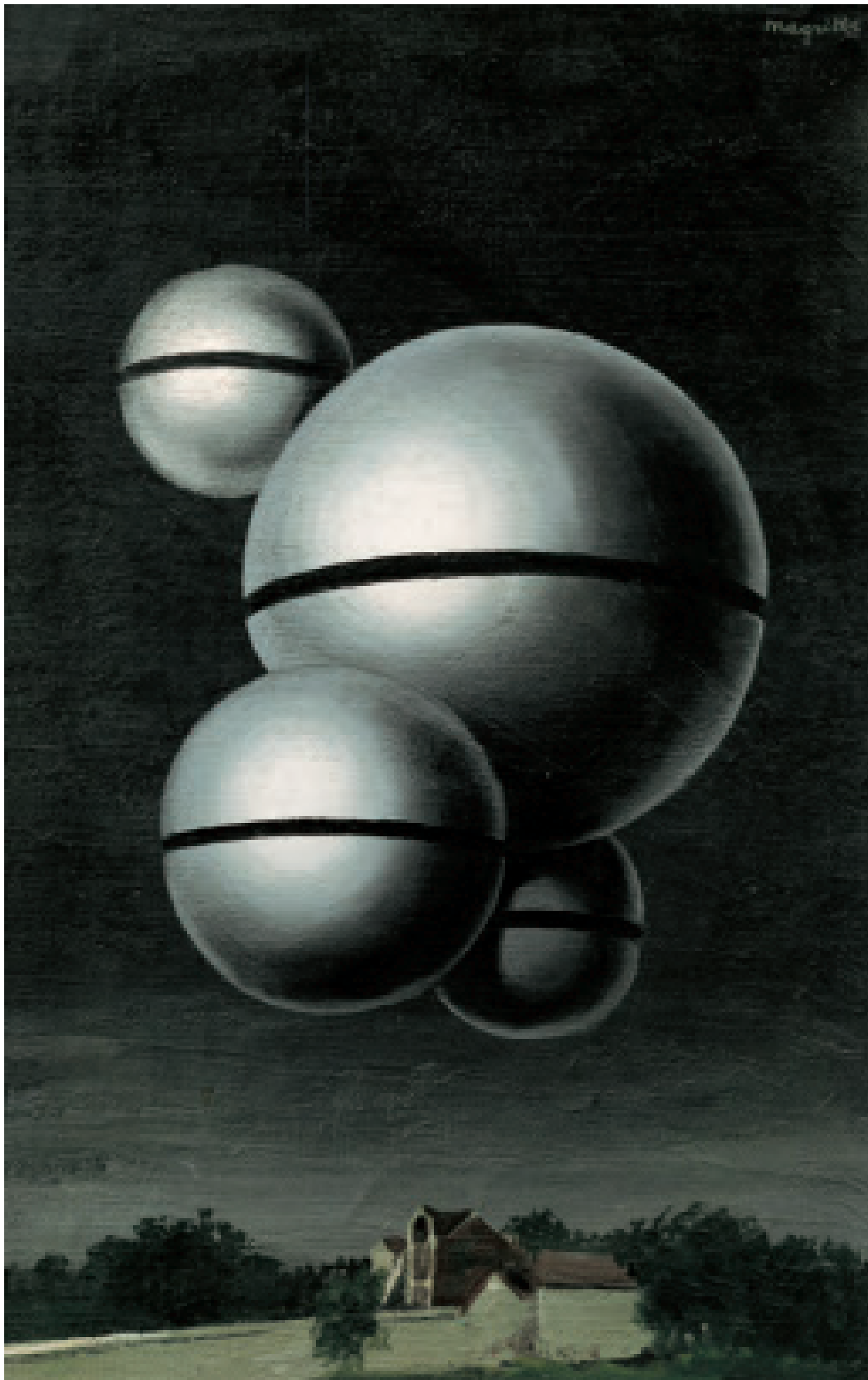
Dans la section « Surréalisme », on serait peut-être tombé sur une œuvre de Magritte ; rangée non pas dans un mouvement surréaliste belge autonome, mais dans le mouvement surréaliste international, ayant son centre à Paris, dans le groupe gravitant autour d'André Breton. Magritte lui-même aurait été rattaché à ce groupe, plutôt en marge, jouissant d'une moins grande considération que Max Ernst ou Salvador Dalí, Yves Tanguy ou Joan Miró, pour ne citer que les plus célèbres. Si l'on se figure en revanche ce musée imaginaire tel qu'il se présenterait aujourd'hui, une place infiniment plus large serait réservée à Magritte. Ne s'attendrait-on pas à voir le tableau à la pipe qui n'en est prétendument pas une ? Ou les souliers se transformant en pieds, cette réminiscence, tournée à l'absurde, de Vincent Van Gogh ? N'y trouverait-on pas ses rochers flottant dans le ciel, ses éclairages insolites, ses scènes mystérieuses à la manière d'un film policier ? Sans oublier l'homme au chapeau melon, qui reste impassible dans les situations les plus insensées, les oiseaux transparents, les incendies déroutants, les nus féminins perdus dans leurs pensées, les chevalets ambigus, les reflets impossibles, les grelots volants, les balustres et bilboquets, les éclairs pétrifiés, etc.

Tout cela pourrait être exposé dans la salle « Magritte » de ce musée imaginaire, témoignant de la formidable inventivité d'un peintre qui remplirait un Louvre à lui tout seul. Quelque aspect que prendrait, dans ce lieu fictif, la contribution de Magritte à l'art moderne, il est certain, en tout cas, que le peintre aurait, de la périphérie où il eût été relégué cinquante ans plus tôt, glissé vers le centre. Ces dernières décennies, en effet, plusieurs vagues de réception successives ont élevé le peintre belge au rang des artistes les plus importants du <sup>xx</sup>e siècle.<sup>1</sup> D'abord l'émergence autour de 1960 d'une nouvelle peinture figurative favorisa considérablement une revalorisation de l'œuvre de Magritte. Le pop art américain, surtout, variante du néo-Dada, donna, après des décennies d'abstraction, de fortes impulsions à une nouvelle approche de la réalité contemporaine. Sous cette influence, le langage visuel de la publicité se modifia également à partir des années 1960 et s'empara bientôt des créations de Magritte, les popularisant au point que des posters de ses œuvres décoraient les chambres des adolescents. Magritte avait lui-même travaillé comme dessinateur publicitaire au début de sa carrière, si bien que la boucle était en quelque sorte bouclée. Parallèlement, les artistes s'intéressant aux relations critiques entre l'image et le texte redécouvraient le travail de Magritte dans une autre perspective.<sup>2</sup> On songe surtout au Bruxellois Marcel Broodthaers, qui connut encore Magritte personnellement. Leur point de départ commun est cette aporie linguistique et plastique que Magritte a magistralement mise en lumière dans *La Trahison des images*. Mais la nouvelle génération de peintres qui entre en scène en Allemagne après 1960 trouva également en Magritte une source d'inspiration ; nous citerons l'exemple de Markus Lüpertz, dont les objets « dithyrambiques » flottants rappellent l'univers absurde du maître belge.<sup>3</sup>



4 La Grande Famille  
1963, Huile sur toile, 100 × 81 cm,  
Utsunomiya Museum of Art, Tochigi, CR 972

3 Le Sens des réalités  
1963, Huile sur toile, 172,5 × 116 cm, CR 968





5 Les Fleurs de l'abîme II  
1928, Huile sur toile, 41 x 27 cm, CR 240

6 La Voix du sang  
1961, Huile sur toile, 90 x 110 cm, CR 928

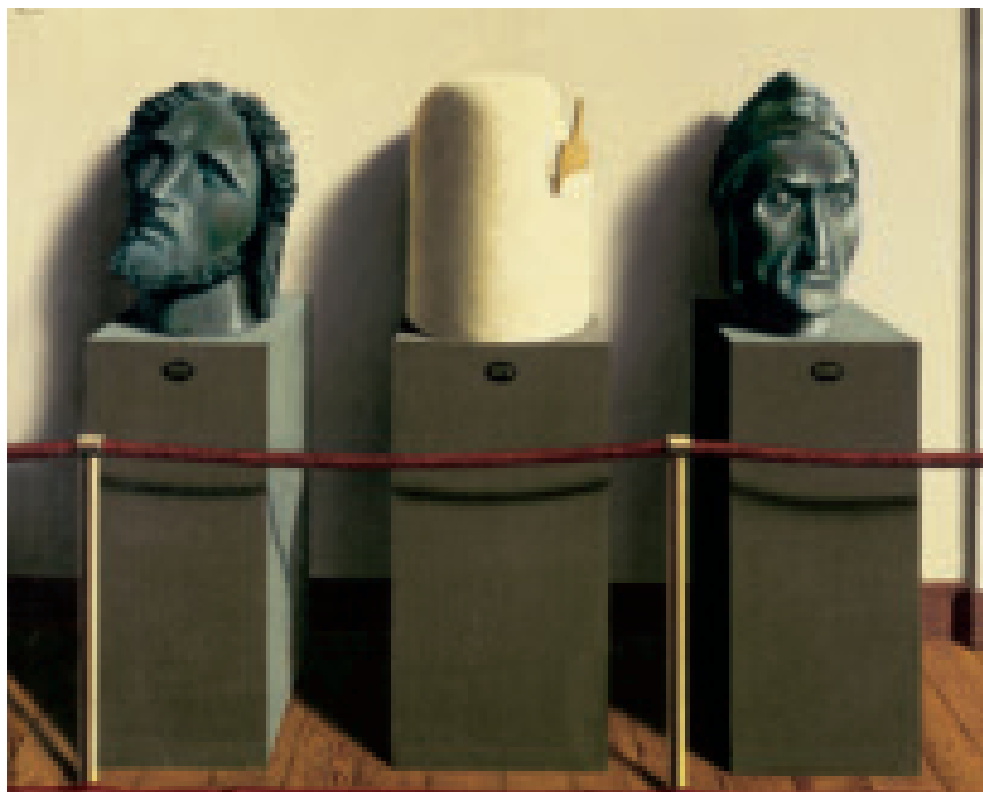


7 *La Découverte du feu*

1936, Huile sur carton, 22 x 16 cm, CR 393

8 *L'Éternité*

1935, Huile sur toile, 65 x 81 cm,  
The Museum of Modern Art, New York, CR 389



Lorsque le philosophe français Michel Foucault publie en 1968, puis une deuxième fois en 1973, un essai intitulé « Ceci n'est pas une pipe »,<sup>4</sup> la place de Magritte change à nouveau : il fait désormais figure de peintre-philosophe, auquel s'intéresse l'un des plus éminents penseurs contemporains. La relation entre Magritte et Foucault, qui naquit d'une lettre du peintre, l'aîné, adressée en 1966 au second, déclencha de nouvelles réflexions théoriques qui firent sortir l'artiste du cadre étroit de la peinture, le rapprochant d'une certaine façon de l'artiste-philosophe Marcel Duchamp, dont l'œuvre suscitait alors un important regain d'intérêt.

Tandis que ces divers courants poussaient Magritte vers une vaste salle centrale du musée imaginaire de l'art moderne, de grandes expositions contribuaient à entretenir la curiosité du public pour son œuvre.<sup>5</sup> Curiosité qui fut encore aiguillonnée par les prix astronomiques atteints lors de la vente aux enchères de la succession de son conseiller juridique et vieil ami Harry Torczyner.<sup>6</sup>

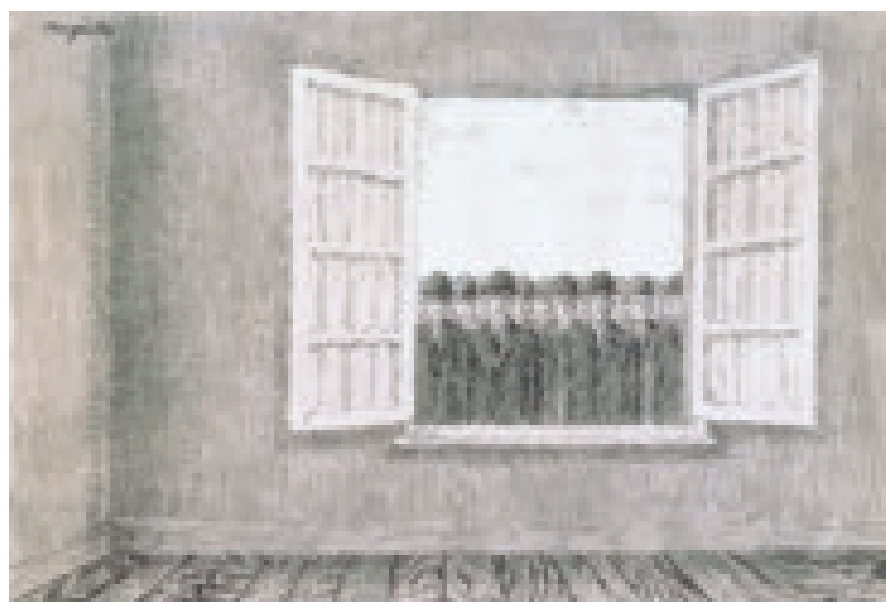
Mais tous ces phénomènes n'auraient été qu'engouements passagers si la peinture de Magritte n'avait pas tant d'attraits et de qualités esthétiques, stimulant le spectateur, provoquant presque inévitablement ce léger choc qui désarçonne mais procure surtout une extraordinaire jouissance esthétique et donne à voir et à ressentir le quotidien sous un nouveau jour.





9 Le Mois des vendanges  
1959, Huile sur toile, 130 x 162 cm, CR 903

10 Étude préparatoire au *Mois des vendanges*





## Origines, biographie et débuts artistiques

René Magritte naît à Lessines, petite ville sur la Dendre, dans la province de Hainaut, le 21 novembre 1898. Il est l'aîné de trois frères. Le benjamin, Paul, compositeur et auteur de textes pseudo-scientifiques, ressemble par son caractère à René. Raymond, entre les deux, deviendra un habile homme d'affaires, marchant ainsi dans les pas de leur père, Léopold, commerçant relativement fortuné. Leur mère, Régina Bertinchamps, exerçait avant son mariage le métier de modiste. Les deux branches parentales étaient elles-mêmes originaires du Hainaut, région du pays orientée vers la France. Les frères Magritte acquièrent dans ce milieu une certaine habitude du monde. Les affaires de Léopold Magritte marchent si bien qu'il fait construire une maison à Châtelet, rue des Gravelles, au bord de la Dendre, où la famille emménage en 1911. René Magritte est donc issu de la classe moyenne aisée. Le suicide de sa mère en 1912 fut, autant qu'on sache, le seul événement véritablement tragique de sa vie, et un événement clé à en juger par l'iconographie de ses œuvres des années 1920.

Dans sa présentation détaillée de la vie et de l'œuvre du peintre, David Sylvester a décrit avec beaucoup de justesse l'atmosphère régnant dans sa région natale: «Magritte a passé son enfance dans la région de Belgique dite le "Pays noir", sorte d'enfer en ce temps-là (et de limbes à présent), un pays gris, morne plaine sous un ciel plombé, ponctué çà et là par les sombres silhouettes des terrils. Souvent, le mystère des peintures de Magritte, mystère puisé dans le banal et non dans l'inexplicable, est une célébration de cette grisaille.»<sup>7</sup> Les explications biographiques des œuvres d'un artiste sont fort séduisantes, parce qu'elles promettent d'élucider quelque chose qui serait sans cela difficile à comprendre. Mais on ne peut réduire une œuvre d'art à une mise à nu psychologique voire psychanalytique de l'artiste, car elle est avant tout le produit d'une volonté créatrice, transcendant tout mobile, aussi émotionnel soit-il. C'est d'ailleurs ce que Magritte a toujours laissé entendre en s'opposant avec véhémence à toute interprétation psychanalytique de ses tableaux.

C'est à Bruxelles que Magritte fait ses premières armes artistiques. Il s'établit dans la capitale à l'âge de dix-huit ans, les établissements d'enseignement de sa région natale ne lui suffisant plus. À côté de ses études secondaires à l'Athénée de Charleroi, il avait suivi des cours de dessin et de peinture. En octobre 1916, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, qu'il fréquentera pendant cinq ans de façon intermittente. Très vite, des tableaux de Magritte figurent dans diverses expositions. Parallèlement, il travaille comme dessinateur publicitaire.

Pendant la Première Guerre mondiale, Bruxelles fut, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, une ville très productive sur le plan artistique, car les forces vives de la création se retrouvaient aux rares endroits encore intacts. La scène littéraire, surtout, était très dynamique, et le resta après la guerre. De nombreux groupes se constituèrent, liés le plus souvent à l'édition de revues dont ne paraissaient que quelques numéros. En 1919, Magritte évolue dans ce milieu littéraire, qui l'attire plus que celui de l'expressionnisme belge. On y perçoit l'esprit de Dada et les germes du futur surréalisme belge, qui connaîtra sa phase décisive de 1925 à 1930 – avec Magritte comme figure centrale.

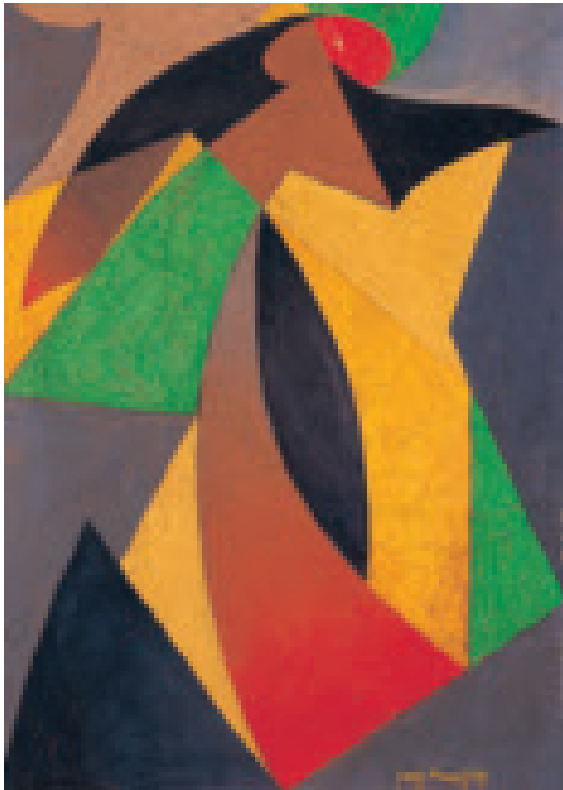
Dans l'immédiat après-guerre, cependant, Magritte se cherche encore. Il s'approprie les modèles stylistiques comme ils se présentent, telle la version belge



11 Les Réveries du promeneur solitaire  
1926, Huile sur toile, 139 x 105 cm, CR 124

12 René Magritte sur les genoux de sa mère, 1899

13 Léopold Magritte, 1909



14 Le Violoniste III  
1920, Huile sur toile, 62 x 43 cm, CR 15

d'un modernisme oscillant entre cubisme et futurisme. L'information sur les dernières avancées de l'art moderne ne pénètre qu'au compte-gouttes dans le milieu artistique belge, qui doit se contenter de brochures, de cartes postales, d'articles occasionnels dans les revues, etc. Les initiatives se multiplient pour propager le « modernisme », dont on dissèque les diverses facettes qui se font lentement jour. En février 1920, Theo van Doesburg vient par exemple donner à Bruxelles une conférence sur De Stijl. Une quinzaine de personnes y assistent, parmi lesquelles Magritte. Sa curiosité est insatiable ; partout où il subodore la nouveauté, il répond présent. Progressivement se forme par ailleurs un cercle d'amis dont le noyau accompagnera Magritte tout au long de sa vie. Parmi eux figure Édouard-Léon-Théodore Mesens, musicien de formation qui avait commencé à composer à l'âge de quatorze ans, et dont Magritte fait la connaissance lors d'une exposition dans une galerie. Peu à peu s'installe entre eux une camaraderie qui persistera plusieurs dizaines d'années. Les deux jeunes gens étaient entrés en contact avec les futuristes italiens en envoyant une lettre à Milan et avaient reçu en retour un paquet de documents. L'enthousiasme des Bruxellois pour le futurisme italien ne fut toutefois pas de longue durée. Le ton impérialiste des Milanais et leur acceptation de la brutalité de la « vie moderne » n'avaient pas tardé à éteindre la flamme de Magritte. En outre, le dadaïsme parisien exerçait à présent son attraction. Rares sont donc les œuvres de l'artiste nées sous l'inspiration du futurisme. En revanche, le cubisme dans sa forme tardive aura une profonde influence sur son œuvre après 1920. Outre les reproductions dans des livres ou sur cartes postales, on pouvait voir à Bruxelles des œuvres originales des cubistes parisiens à la galerie Sélection – Atelier d'art contemporain fondée en juin 1920 par Paul-Gustave Van Hecke et André De Ridder. La galerie resta en activité pendant deux ans environ, tandis que la revue du même nom parut quelques années de plus. Les deux galeristes, bien que s'intéressant surtout à l'expressionnisme belge, exposaient aussi les dernières productions du cubisme français. À l'automne 1920 furent ainsi présentées vingt œuvres de Braque, Léger, Gris, Gleizes, Lipchitz, Laurens, Metzinger, Lhote et Severini, entre autres. Il est probable, en outre, que Magritte se soit rendu à l'époque à Paris et qu'il y ait vu d'autres œuvres cubistes.

Les résultats de cet intérêt pour le cubisme synthétique, c'est-à-dire de la période succédant aux recherches menées par Braque et Picasso de 1907 au début de la guerre en 1914, sont facilement reconnaissables dans le tableau *L'Homme à la* 15 *fenêtre*, de 1920. Le triangle dans toutes ses déclinaisons possibles et imaginables domine la composition morcelée, où tous les effets du visible sont méthodiquement traduits en plans. On observe la même façon de procéder dans certaines œuvres d'Albert Gleizes, entre autres, après qu'il eut apuré ses couleurs et ses plans sous l'influence de Juan Gris et des papiers collés de Picasso. Si, laissant de côté la question stylistique, nous reportons notre attention sur le motif de cette œuvre, plusieurs interprétations viennent à l'esprit. Contrairement à la *Femme* 16 *au piano* de 1921, dont le sujet avait été traité également par Albert Gleizes et Marcel Duchamp, *L'Homme à la fenêtre* ne présente pas de lien thématique avec le cubisme. La tentation est grande de voir dans ce jeune homme qui, debout à gauche, contemple par la fenêtre un soleil éclatant, un double de l'artiste regardant avec solennité vers l'extérieur – au-delà de l'exiguïté de la pièce et des

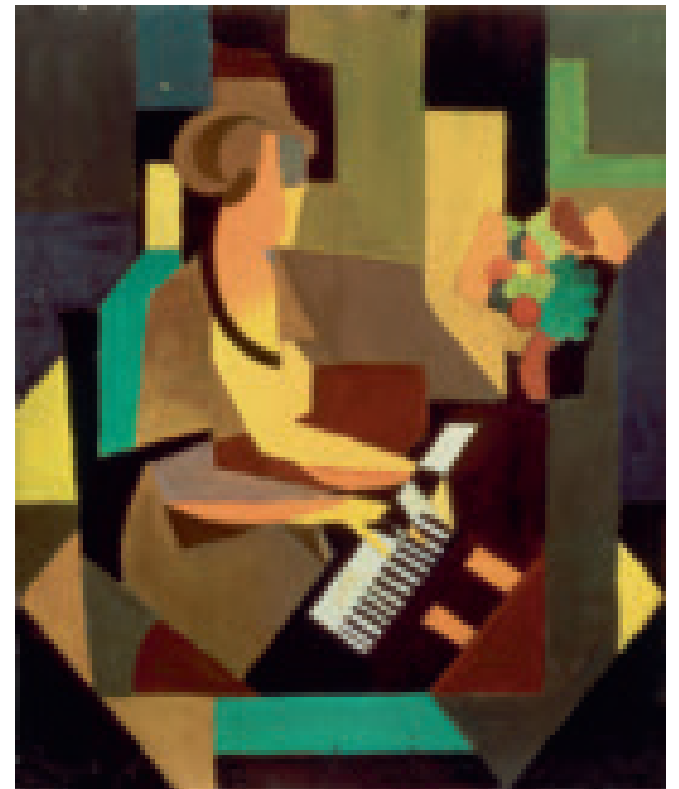


15 L'Homme à la fenêtre

1920, Huile sur toile, 92 × 65 cm, Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, Fonds Bourgeois, CR 19

16 Femme au piano

1921, Huile sur carton, 43,1 × 36 cm, CR 26



15 plans colorés. Les couleurs sont vives, quoique Magritte ait soigneusement veillé à préserver le caractère strictement bidimensionnel des formes en répartissant sur toute la surface du tableau des tons bruns, bleu clair et verts. *L'Homme à la fenêtre* est l'expression d'un rêve de l'artiste, de son aspiration à dépasser l'univers formel du cubisme et à abandonner un style qui ne correspond plus tout à fait, en 1920, à l'état actuel de la réflexion artistique. À peu près au même moment, Picasso commence à pratiquer le langage du cubisme synthétique, aux formes planes, comme un dialecte parmi d'autres, en parallèle par exemple avec son style néoclassique. Même aux yeux d'un de ses inventeurs, ce langage formel n'avait plus valeur universelle et définitive. C'est ainsi que Magritte cherche à son tour une autre direction à suivre, car même les formes cubistes en mouvement d'un Gino Severini, qu'il applique à quelques œuvres de l'époque sur le thème de la danse, ne mènent pas vraiment à de nouvelles dimensions plastiques. Peu à peu, l'influence de Giorgio De Chirico se fait sentir, en même temps que celle d'un



17 *Jeune Fille*  
1922, Huile sur panneau, 72 × 42,2 cm, CR 40

18 *Baigneuses*  
1921, Huile sur toile, 55 × 38 cm,  
Collection Université Libre de Bruxelles, CR 27

19 *Le Modèle*  
1922, Huile sur toile, 65 × 54 cm, CR 41



nouveau mouvement né à Paris, le purisme, et de son organe, la revue *L'Esprit nouveau*. Les éléments architecturaux gagneront bientôt en importance dans les œuvres de Magritte, qui s'inspirera pour ses décors architectoniques des conceptions spatiales austères des puristes.

De l'avis même de Magritte, c'est l'étroit tableau en hauteur *Jeune Fille* de 1922<sup>17</sup> qui marque l'émergence d'un style réellement personnel. Et il n'y a aucune raison de contredire le peintre, qui écrit en décembre 1922 à son ami Charles Alexandre : « Je tiens à te faire remarquer que depuis la "Jeune fille" que tes yeux virent avec plaisir chez moi la dernière fois que nous nous vîmes, la conscience avec laquelle j'ai exécuté cette œuvre (ma première œuvre) ne s'est pas éteinte et je crois grâce





20 GIORGIO DE CHIRICO  
Le Chant d'amour  
1914, Huile sur toile, 73 × 59,1 cm,  
The Museum of Modern Art, New York

21 MAX ERNST  
Fiat modes, pereat ars  
1919, Série de 8 lithographies, 45,5 × 33 cm,  
Éditée par Schlämlich Verlag, Cologne,  
The Israel Museum, The Vera and Arturo Schwartz  
Collection of Dada and Surrealism Art, Jérusalem

à elle être en possession du métier personnel qui peut exprimer mon individu – or je tiens à te faire remarquer que les individus qui s'expriment d'une façon personnelle sont des génies – ?!?! »<sup>8</sup> Magritte est encore loin, bien sûr, de son style de la maturité tel qu'il se manifestera dans ses premiers sommets en 1926. Mais on discerne dans le nu féminin de 1922 l'influence de De Chirico qui s'infiltré dans le vocabulaire cubiste. Les formes géométriques qui bordent, tels des châssis de décor, le tableau suscitent une spatialité semblable à celle des paysages urbains de la *pittura metafisica*. Les plans angulaires, fortement contrastants, et leur mise en perspective dynamique font penser d'emblée aux œuvres de Giorgio De Chirico. Tout porte à croire cependant que Magritte, à ce moment-là, n'avait encore vu aucune œuvre de De Chirico de ses propres yeux. Sans doute avait-il simplement assimilé un courant stylistique influencé par le peintre italien, véhiculé entre autres par Max Ernst, dont la suite de gravures *Fiat modes, pereat ars* de 1919<sup>21</sup> atteste la fascination pour les espaces scéniques de l'artiste transalpin. Le choc que provoquerait chez Magritte le tableau *Le Chant d'amour* de De Chirico, de 1914,<sup>20</sup> était donc encore à venir.

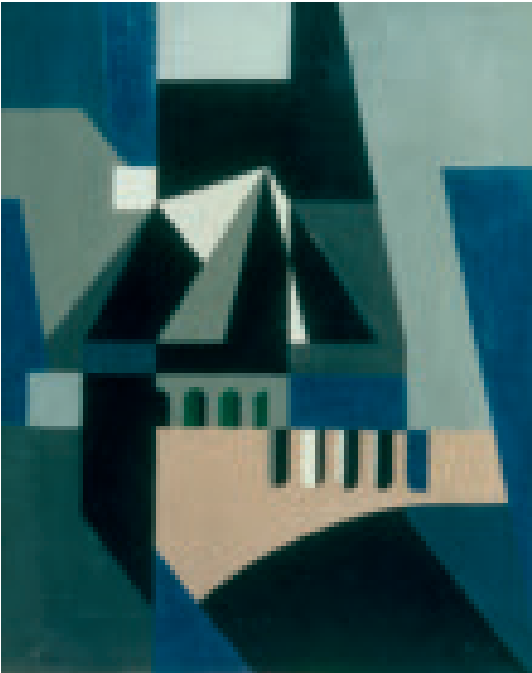
L'année 1922 fut riche en événements à d'autres égards. Magritte dut accomplir un dernier mois de service militaire, après avoir servi de novembre 1920 à septembre 1921. Mais surtout, un changement décisif intervint dans sa vie privée : il épousa Georgette Berger, qu'il avait rencontrée en 1913 dans une kermesse à Charleroi et revue par hasard à Bruxelles au début de 1920.

C'est aussi aux alentours de 1922 que Magritte dut travailler à un manuscrit, peu volumineux, rédigé en collaboration avec le peintre Victor Servranckx, figure de proue du modernisme belge. Bien que les auteurs aient trouvé un éditeur, leur opuscule n'a jamais été publié. Les idées défendues dans ce texte traitant d'architecture et de peinture, intitulé « L'art pur : défense de l'esthétique », s'inspiraient de celles d'Amédée Ozenfant et de Le Corbusier, les chefs de file des puristes parisiens. Cependant, tandis que ces derniers professaient une esthétique de l'objet moderne – de la machine par exemple – que la peinture devait prendre pour modèle, Magritte et les artistes qui lui étaient proches soutenaient la primauté des formes sur les motifs. Comme les puristes, toutefois, ils rejetaient tout ornement.

L'enthousiasme des puristes pour la modernité et la technique trouve un écho, chez Magritte, dans une série d'œuvres sur le thème du chemin de fer comme *La Gare* de 1922. Par comparaison avec les nus ou les danseurs de la même époque,<sup>25</sup> le style de ces tableaux est plus sévère, et leur dynamique déterminée par la perspective plutôt que par le rythme. De manière générale, on distingue dans l'œuvre de jeunesse de Magritte plusieurs orientations stylistiques radicalement différentes ; les œuvres de « Magritte avant Magritte » ne constituent nullement une préparation monolithique ou rectiligne à son « œuvre véritable ». Le jeune peintre explore de multiples styles et thématiques, en maintenant néanmoins un haut niveau pictural ; aucune de ces œuvres ne dénote un manque d'assurance. Par ailleurs, il lui arrive aussi de revenir, pour des commandes émanant du cercle familial, à un style académique.

Vers la même époque, Magritte fait une rencontre primordiale pour son évolution ultérieure, comme le rapporteront plusieurs personnes de son entourage et, plus tard, l'artiste lui-même : il découvre une œuvre « métaphysique », de



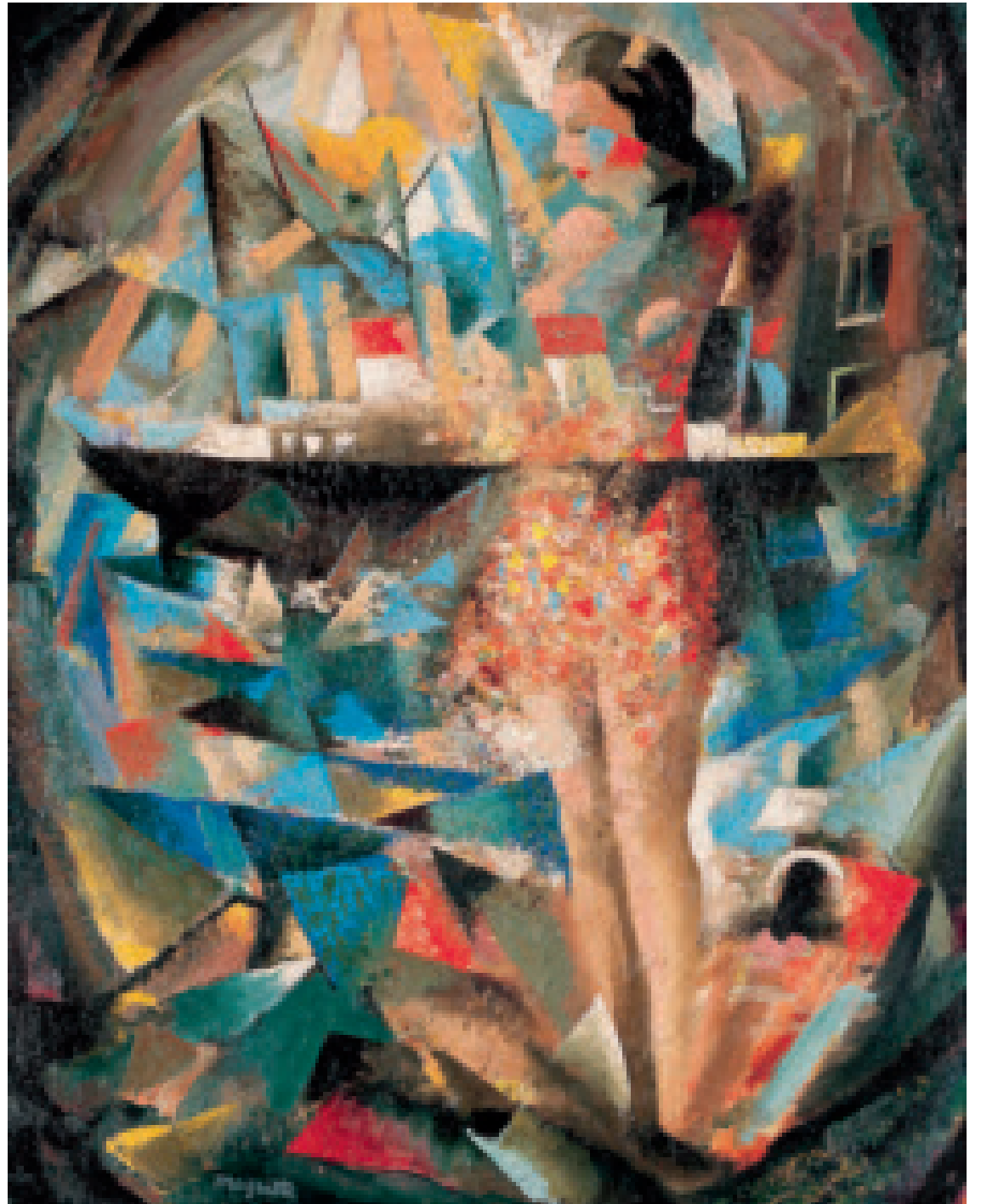


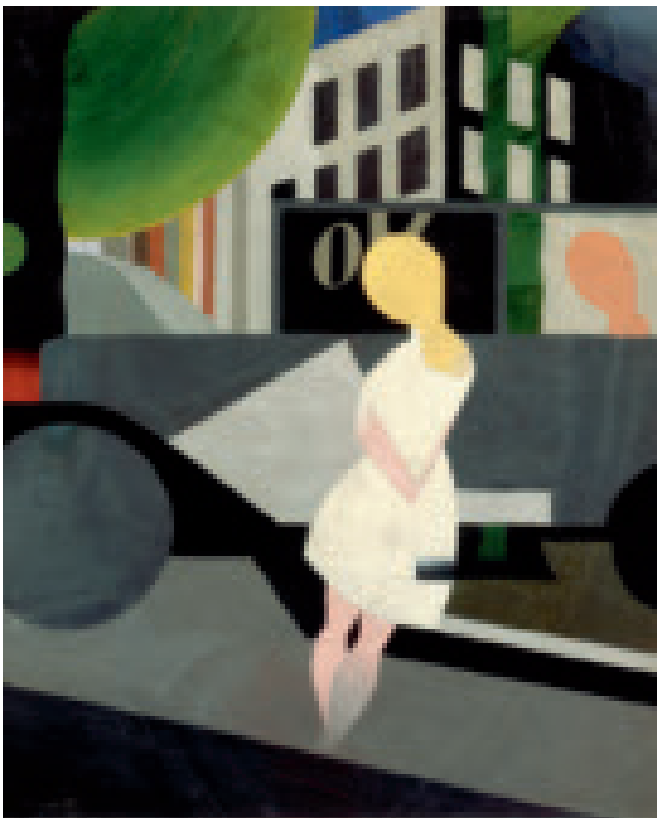
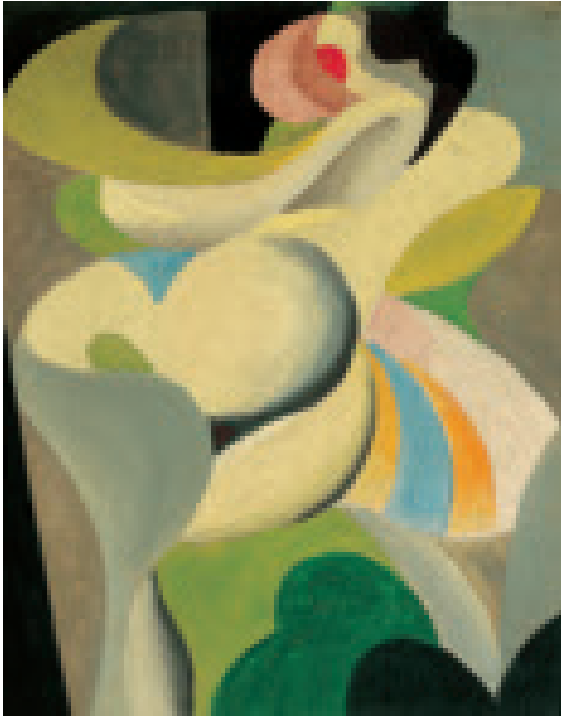
22 Portrait du Capitaine Albert Tahon  
1921, Huile sur toile, 55 x 45 cm, CR 21

23 VI<sup>e</sup> Nocturne  
1923, Huile sur toile, 50 x 40 cm, CR 52

24 Jeunesse  
1924, Huile sur toile, 50 x 40 cm,  
Berkeley Art Museum, CR 60

25 La Gare  
1922, Huile sur toile, 40 x 60 cm, CR 35





Giorgio De Chirico, le fameux *Chant d'amour* de 1914. Les témoignages divergent <sup>20</sup> à propos de la date à laquelle Magritte a vu pour la première fois non pas l'original mais une reproduction de ce tableau ; certains parlent de 1922, d'autres de 1925. Se fondant sur l'analyse approfondie des divers récits et indices, les auteurs du catalogue raisonné parviennent à la conclusion suivante : « Il ne fait par conséquent aucun doute que Magritte a eu sa révélation entre l'été de 1923 et la fin de la même année. »<sup>9</sup> Voici comment le peintre, dans son texte autobiographique « La Ligne de vie », décrit l'événement en 1938 : « En 1910, Chirico joue avec la beauté, imagine et réalise ce qu'il veut : il peint "Mélancolie d'une belle après-midi d'été" dans un pays de hautes cheminées d'usines et de murs infinis. Il peint "Le Chant d'amour" où l'on voit réunis des gants de chirurgien et le visage d'une statue antique. *Cette poésie triomphante a remplacé l'effet 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.* »<sup>10</sup>



26 Danseuse  
1922, Huile sur toile, 40 x 32,4 cm, CR 37

27 Trois Femmes dans un intérieur  
1923, Huile sur carton, 55,5 x 59,5 cm,  
CR 43

28 Moderne  
1923, Huile sur toile, 55 x 45 cm, CR 51

29 Cinéma bleu  
1925, Huile sur toile, 65 x 54 cm, CR 68

30 Baigneuse  
1925, Huile sur toile, 50 x 100 cm,  
Musée des Beaux-Arts de Charleroi, CR 64

