



HAL
open science

L'innommable peinture de Monsieur Magritte

Jean-Baptiste Pisano

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Pisano. L'innommable peinture de Monsieur Magritte. Ci-Dit | Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Jun 2009, Nice, France. hal-03658308

HAL Id: hal-03658308

<https://hal.science/hal-03658308>

Submitted on 4 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'innommable peinture de Monsieur Magritte

Jean-Baptiste Pisano

MCF, LASMIC, UNSA. Maître de Conférences à l'Université de Nice Sophia Antipolis, Jean-Baptiste Pisano est responsable du Diplôme Universitaire d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Ses travaux portent sur l'image et la représentation. Son champ de recherche s'attache à la peinture française du milieu du XIXe au milieu du XXe, et plus spécifiquement à l'œuvre de Pierre Bonnard.

À la façon dont Merleau-Ponty définit l'invisible non comme le contraire du visible, mais comme son revers, Magritte développe des expériences sémiotiques articulées sur l'impact des mots et des images. Ces tableaux font se répondre, sans faire se correspondre, le texte et l'image. Ainsi par ce visuel qui ne renvoie pas à un identique visible et lisible, s'ouvre tout un espace d'interprétation propre à la mise en lumière des correspondances entre le titre, la chose peinte, et la citation de l'œuvre à laquelle renvoie précisément son titre. Jouant des limites du langage verbal et pictural, le peintre de la *Trahison des images* offre au regard du spectateur une richesse polysémique insoupçonnée. Contrairement à l'adage selon lequel « Ce qui ne se dit pas n'existe pas », Magritte démontre que ce qui ne se dit pas existe... autrement. La peinture au final n'illustrant pas plus le titre que le titre ne la commente.

Magritte, peinture, citation, visible, lisible

In the way Merleau-Ponty defines the invisible not as the opposite of the visible, but as its backhand, Magritte develops semiotic experiments articulated on the impact of the words and the images. These paintings make the text and the image answer themselves, without being corresponded itself. So by this picture who does not send back an identical visible and legible, opens a whole space of interpretation. Magritte cheek of the correspondences between the title, the picture and the quotation of the work to which its title dismisses exactly. He so articulates the limits of the verbal language and the pictorial language.

Magritte, paintings, quotation, visible, readable

Dans ces images, l'objet échappe au nom et à lui-même. Et inversement le nom est sans objet. Le visible imagé rassemble sur lui des possibilités impossibles d'objet. Visibilité du nom qui accompagne un objet innommable ; nom qui n'a pas besoin d'objet ; objet qui n'a pas besoin de nom¹.

Voici rapidement évoquée l'une des originalités de l'œuvre de Magritte, qui réside en premier lieu dans le regard croisé qu'offre chacun des tableaux du peintre faisant se répondre, sans faire se correspondre, le texte et l'image. Magritte développe, à la façon dont Merleau-Ponty définit l'invisible non comme le contraire du visible² mais comme son revers, des expériences sémiotiques articulées sur l'impact des mots et des images.

¹ Une réflexion de l'esthétique magritienne dans René Marie Jongen, 2002, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles, chapitre VIII, « L'objet et ses images », p. 135.

² Maurice Merleau-Ponty, 1979, *Le visible et l'invisible*, Texte établi par Lefort Claude, Paris, Gallimard, « Tel ».

Ainsi, par ce visuel qui ne renvoie pas à un identique visible et lisible, s'ouvre tout un espace d'interprétation propre à la mise en lumière des correspondances entre le titre et la chose peinte³.

En effet, la clef de l'œuvre n'est pas donnée dans le titre, mais dans la citation de l'œuvre elle-même que constitue précisément son titre. Aussi celui-ci se doit d'être envisagé comme un élément permettant d'établir ces correspondances. Le rapport souvent incongru établi entre titre et œuvre produit ce que Sigmund Freud appelle « déplacement », à même de susciter un état provisoire d'incompréhension d'où naît la possibilité de mieux cerner les fonctions communes aux deux modalités du lisible et du visible. L'écart entre les formes de couleur et ce que les mots expriment⁴ permet de saisir combien la représentation n'est qu'une simple vision des choses⁵.

Par là s'éclaire le sens de chaque œuvre du peintre de la *Trahison des images*, qui jouant des limites du langage verbal et pictural, offre au regard du spectateur une richesse polysémique insoupçonnée.

Cela nous permet d'appréhender la question des procédés employés par Magritte, qui convoque humour et poésie, ou qui à l'instar de Matisse joue parfois de l'abolition de la hiérarchie traditionnelle entre le sujet et le fond, entre le pictural et le décoratif...

Contrairement à la formule selon laquelle « Ce qui ne se dit pas n'existe pas », Magritte démontre que ce qui ne se dit pas existe... autrement. La peinture au final n'illustrant pas plus le titre que le titre ne la commente.

I. Du titre au tableau, une relation complexe

A- La relation du texte au tableau s'établit selon des modalités diverses

- Par la transposition figurée d'un texte source, comme cela était dans l'Art médiéval, qui est avant tout un art du livre.
- Par la critique d'art⁶, citation externe qui est aussi un discours sur l'œuvre, pouvant s'appréhender parfois comme son prolongement.
- Par l'inscription sur la toile elle-même⁷. Ainsi le monogramme comme la date écrits en vieux latin de lettres d'or, éléments de l'image que Dürer inscrit dans son autoportrait de 1500⁸ à hauteur des yeux, à gauche et à droite du visage peint de face, contenant un message chrétien et humaniste : « Albertus Durerus noricus/... » soit « Moi, Albrecht Dürer me représentai moi-même ainsi avec des couleurs appropriées en ma vingt-huitième année. »

³ Expérience qui n'est pas propre à la peinture, puisque dans un tout autre domaine artistique, celui de la musique, on pourra relever combien les titres de Satie font la part belle au mystère.

⁴ Sur la difficulté des mots à décrire les images voir M. F. Chambat-Houillon et A. Wall, 2004, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Bréal, pp. 70-77.

⁵ Plus généralement Foucault insiste sur le fait que « ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit », dans Michel Foucault, 1990, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 25.

⁶ Dans le domaine pictural la critique est au XIXe particulièrement riche. Baudelaire, Zola... et tant d'autres s'essaient au discours sur la norme, la fonction descriptive, interprétative... qui fonde la relation entre critique et histoire de l'art. Voir Bernard Vouilloux, 1995, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, CNRS Langages, et encore Geneviève Lacambre, « De quelques peintures remarquées par Charles Baudelaire », Artistes critiques, objets critiques, Colloque *La critique/Le critique*, Intermedia (UMR 7109 - CNRS - Paris III - ENS), 12-13 mars 2004.

⁷ Cf. « L'écrit dans l'image », dans Meyer Schapiro, 2000, *Les mots et les images*, Paris, Macula, pp. 128-204.

⁸ Albrecht Dürer, *Autoportrait à la fourrure*, 1500, Huile sur toile, 67*49, Pinacothèque, Munich.

- À partir de la signature de l'œuvre elle-même. Si Manet joue d'un procédé employé depuis la Renaissance, plaçant son nom à la surface d'un objet figuré dans la scène⁹, Bonnard¹⁰ joue d'une signature décorative, posée sur la table au même titre que les autres objets. Ainsi parvient-il à réduire l'écart de perception et d'interprétation avec la scène peinte. La discordance entre l'écrit et l'image est ainsi atténuée, parce que les lettres sont à la fois à la surface de la toile et dans l'espace tridimensionnel¹¹ de la table projetée.
- À partir de son titre enfin.

La citation dans le tableau¹², le discours rapporté concernant l'image peut ainsi être appréhendé autour de deux modalités :

1°- Soit une image redoublant la « scène originelle »

À titre d'exemple, le schéma qui a influencé Picasso dans ses *Funérailles de Casagemas*¹³ en 1901 et encore Chagall pour *Création de l'homme* en 1958¹⁴ est directement emprunté au Greco¹⁵. Cette citation peut même chez Émile Bernard¹⁶ ne s'attacher qu'à un fragment de la composition¹⁷, à partir de l'extraordinaire frise constituée par les têtes des gentilhommes venus rendre un dernier hommage à leur ami défunt dans le tableau source du Greco. Tout de noir vêtus, mais chacun détachant sa tête sur une fraise immaculée, ces aristocrates forment une véritable ligne frontière entre le monde d'ici-bas et le Royaume céleste, où l'âme du comte d'Orgaz, sous la forme d'un corpuscule, fraie littéralement son chemin.

À la différence cependant que l'œuvre d'Émile Bernard ne comporte point de visages, comme chez Le Greco, mais seulement des trognes à peine ébauchées. De la même manière les fraises immaculées des *hidalgos* ne sont que de simples cols de chemise, signalés par de courts traits blancs.

Une foule qui, prise dans le faisceau d'une lumière rasante, n'a là d'autre souci que de se fondre dans l'anonymat du deuil.

⁹ Le nom de Manet apparaît parmi les livres amoncelés sur le bureau de Zola, rappelant en outre l'engagement de l'écrivain pour la défense du peintre, dans *Portrait de Zola*, 1868, Huile sur toile, 190*110, Orsay.

¹⁰ Pierre Bonnard, *Le corsage à carreaux*, 1892, Huile sur toile, 61*35, Musée d'Orsay, Paris.

¹¹ Bonnard avait déjà eu recours à de semblables procédés lors de la réalisation de l'affiche commandée par Thadée Natanson pour la Revue Blanche, une lithographie en quatre couleurs de 80 par 62 cm. L'impact de cette affiche tient autant à la simplicité de l'image qu'au mariage harmonieux du dessin et de l'écriture, le texte intervenant directement dans la composition. Certaines lettres, le « a » de l'article en particulier, s'imbriquent dans les personnages et remplissent alors ainsi une véritable fonction plastique. Le titre est conçu dès l'origine comme un élément de la composition. Bonnard pousse plus loin encore la fonction décorative de l'écriture en répétant le nom de la revue écrit en petits caractères sur le mur du fond.

¹² Une réflexion rapportée à l'œuvre de Roy Lichtenstein, dans France Jancene-Jaigu, 2000, « De la citation en peinture : Les Reflections Series de Roy Lichtenstein », in Brugière B., Lemardeley M. C. et Topia A (dir.), *L'Art dans l'Art*, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

¹³ Pablo Picasso, *Funérailles de Casagemas*, 1901, Huile sur toile, 150,5*90,5, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

¹⁴ Marc Chagall, *La création de l'homme*, 1956-1958, Huile sur toile, 300*200, Musée National du Message Biblique Marc Chagall.

¹⁵ El Greco, *L'enterrement du comte d'Orgaz*, 1586-1588, Huile sur toile, 480*360, Santa Tomé, Tolède.

¹⁶ Illustration du point de vue de Jocelyne Lupien selon laquelle « Libérée du projet de représentation illusionniste... entre autres par l'arrivée de la photographie, la peinture commence au tournant du XXe à s'affirmer en tant que langage plastique... bataille qui correspond à la naissance de la pratique de la citation en tant que stratégie permettant à la peinture de revenir sur son histoire et ses traditions picturales », dans J. Lupien, 2005, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans Popelard M.-D. et Wall A. (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 164.

¹⁷ Émile Bernard, *Enterrement de Vincent Van Gogh*, 1890, Orsay.

Au contraire des *hidalgos* du Greco venus assister aux obsèques d'un compagnon pour qui le trépas est effectivement un passage, tous ces profils stéréotypés nous signifient que la disparition de Van Gogh, à l'instar de sa malheureuse existence, n'est qu'un fatal aboutissement.

On comprend que ces funérailles, en 1890, puissent être considérées par la critique avant tout comme celles de la peinture classique.

2°- Soit un titre, qui lui-même peut être envisagé comme

- un index montrant l'objet qu'il marque à l'exemple de *Pommes et oranges* de Cézanne¹⁸,
- une phrase nominale résumant ce que l'objet enferme comme pour Caspar David Friedrich *Femme à la fenêtre*¹⁹ ou *La fenêtre droite de l'atelier*²⁰,
- ou encore un libellé qui ouvre une relation à d'autres textes. C'est le cas du *Saint Jean à Patmos* des *Très riches heures du Duc de Berry*²¹, avec le texte de l'Apocalypse, où le rapport est réversible puisqu'à la fois le texte dit l'image et l'image dit le texte.

B- Dans le cas d'une œuvre picturale, la fonction principale du titre est de permettre d'en orienter la lecture

Concurremment parfois à la structure de l'image elle-même. Le meilleur exemple peut être emprunté à l'œuvre de l'artiste suisse Félix Vallotton.

Avec *Le ballon*²², au travers d'un angle de vue original, en surplomb, qui a quelque chose de cinématographique, le déchiffrement est commandé par :

- la large courbe de l'allée,
- les obliques montantes du sombre au clair, de gauche à droite,
- la forme en pointe aiguë de la zone d'ombre telle une flèche vers la lumière,
- le rouge du ruban du chapeau lié au rouge sur fond ocre de la balle, etc.

Par là s'impose la course de l'enfant vers sa balle.

Mais quand tout est mis en œuvre pour attirer le regard vers le jouet de l'enfant, le titre, laconique et impératif, oblige à changer de regard pour voir, à gauche, posé là, dans l'ombre, gris, morne, à peine visible, le ballon.

Une fois perçu ce cercle jaunâtre, s'instaure une sorte d'étrange schème oblique et symétrique faisant se croiser deux axes imaginaires, celui de l'enfant saisi dans sa course d'une part, et celui de la balle au ballon d'autre part.

Par l'appréhension du titre l'espace perspectif est basculé. Et le parc agrandi.

Un titre dévoilant ainsi le sujet de l'œuvre déconcerte le spectateur. Car le rapport du titre à l'œuvre renvoie alors à l'organisation du tableau. Il oblige ainsi le spectateur à s'interroger sur le sens de la course de l'enfant. Seulement vers la balle, ou du ballon à la balle ?

En l'espèce la relation entre lisible et visible permet de dépasser le caractère dérisoire, si peu présent, du ballon, qui constitue en fait l'essentiel de la scène.

Par là Vallotton nous oblige à hésiter de l'un à l'autre cercle, en passant par la figure suspendue, immobile, que nos regards contribuent alors à animer. Simple tache blanche et bleue

¹⁸ Paul Cézanne, *Pommes et oranges*, 1900, Huile sur toile, 93*74, Orsay.

¹⁹ Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, 1822, Huile sur toile, 44*37, Nationalgalerie, Berlin.

²⁰ Caspar David Friedrich, *La fenêtre de l'atelier*, Sepia sur papier, 31,4*23,5, Osterreichische Galerie, Vienne.

²¹ Paul, Jean et Herman de Limbourg, *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1412-1416, Musée Condé, Chantilly.

²² Félix Vallotton, *Le Ballon*, 1899, Huile sur carton sur bois, 48*61, Orsay

entre un rouge et un ocre, l'enfant posé à mi-distance de la balle et du ballon reste pour l'éternité figé dans sa course.

Cette image de la banalité d'un instant de jeu dans le rapport fécond qu'elle entretient à son titre produit d'autres sens. D'abord celui d'un instantané, comme saisi sur le vif par le peintre, qui nous laisse de ses œuvres une lecture multiple et fascinante.

Le titre peut être dans un décalage plus ou moins marqué avec ce que donne à voir l'image. Du lisible au visible, il n'y a dans *Le Boxeur* de Pierre Bonnard²³ ni redoublement, ni même à proprement parler opposition.

Dans cet impressionnant autoportrait, se crée à l'interaction de l'image et du texte qui la sous-tend, mais qu'elle n'est pas censée illustrer - au croisement du procès de l'image et du procès du langage - un espace discursif. Les secrets de l'action de l'œuvre picturale jouent dans le cas du *Boxeur* de l'écart, de la variation.

Traditionnellement, selon la méthode d'appréhension de l'image d'Erwin Panofsky²⁴, la signification secondaire, discursive, table sur l'identification correcte des thèmes primaires. Or la signification primaire de l'image peinte par Bonnard, perception spontanée au travers des formes, volumes, couleurs, de la représentation d'une expression, ne correspond pas là, loin s'en faut, à la signification conventionnelle que pourrait laisser supposer son titre.

Bien sûr la radicalité de la mise en scène inscrit une figure frontale, sur un fond où est exclue toute représentation perspective, qui peut convenir au sujet censé être représenté. Néanmoins en brisant toute continuité perspective, par l'utilisation d'un miroir, auquel fait référence la barre verticale collée et parallèle au bord droit de la bordure du tableau, Bonnard au final redouble l'écart entre le titre et l'image.

Une tension intériorisée émane du dépouillement de cette œuvre et de l'auto-examen prodigue et minutieux. Il y a quelque chose de profondément émouvant dans ce boxeur qui laisse voir un regard intérieur où domine la gravité et l'angoisse. Sans doute est-ce là l'effet d'une volonté de saisir sa propre image dans son altérité d'être comme autrui.

Du reste, parmi les quinze autoportraits peints par Bonnard, aucun n'est plus émouvant que celui-ci, où l'artiste paraît sans complaisance à l'égard de lui-même.

Dans le cadre de tableaux mythologiques ou religieux, la fonction du titre est alors d'en expliciter le sujet. Sans mobiliser le récit qui la sous-tend, la peinture est incompréhensible.

Ainsi avec *Le sommeil d'Endymion* de Girodet²⁵, où le pâtre est représenté endormi dans une posture lascive. Séléné²⁶, dont il est l'amant, n'est présente que sous la forme d'un éclairage blafard dont un rayon vient effleurer la bouche du sujet²⁷.

De la même façon encore, dans le cas de l'œuvre de Véronèse, *Les Noces de Cana*²⁸, le titre contextualise une scène de noce dont la toile souligne plus le caractère festif que la lourde symbolique qu'impose l'illustration de textes issus de l'Évangile, le romancier à l'inverse se servira de ce même titre pour lui faire signifier tout autre chose.

²³ Pierre Bonnard, *Le boxeur*, 1931, Huile sur toile, 57*94, Collection Particulière.

²⁴ Erwin Panofsky, 1939, *Studies in Iconology*, New-York, Oxford University Press.

²⁵ Girodet-Trioson, *Le sommeil d'Endymion*, 1791, Huile sur toile, 198*261, Louvre.

²⁶ Le rayon lunaire de Diane fait transverbérer le corps de l'éphèbe élu dans l'obscurité et avive sa passion, dans Barbara Stafford, 1982, « Endymion's moonbath: Art and Science in Girodet's masterpiece », in *Leonardo*, vol. 15, n° 3, pp.193-198.

²⁷ Bonnard propose le versant diurne et intimiste de ce mythe antique, dans *Le cabinet de toilette au canapé rose*, 1908, Huile sur toile, 124,5*108, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, en attendant que Balthus, *Thérèse rêvant*, 1938, Huile sur toile, 150*130, MET, en réveille les implications tapageusement érotiques.

²⁸ *Les noces de Cana*, 1562-1563, Huile sur toile, 666*990, Louvre.

Ainsi Zola dans *L'Assommoir* a recours au pictural par le biais du titre lorsqu'il fait demander à Gervaise le sujet des *Noces de Cana*²⁹ qu'elle visite en compagnie au Louvre.³⁰

Mais ce procédé vise là seulement à se servir du tableau en tant qu'il permet de produire un discours.

II. Magritte, des images et des mots

Les titres de Magritte paraissent contester la représentation. Ces titres participent à donner l'impression qu'il peint l'écart lui-même.

En particulier il en va ainsi pour l'œil d'un homme³¹, tel que le donne à voir *Le Faux-miroir*³² : tout proche, grand ouvert, crevant littéralement l'image dans laquelle la pupille est réduite à un simple trou noir et où l'iris se change en relief d'un ciel de nuages.

Cet œil, dont on ne sait s'il interroge le dehors ou bien le paysage intérieur de l'âme, illustre à merveille les vers d'Azadée Nichapour³³ : « Tout serait vrai en ce monde / S'il n'y avait notre regard ».

Le regard de l'artiste est-il un médium de réflexion³⁴, ou seulement ce néant noir, le faux miroir comme Magritte intitule le tableau de son œil ? Par une trahison féconde l'œil du peintre amplifie le mystère que les choses représentées dissimulent. Le surréalisme naît de l'infidélité au miroir pictural dès lors que l'on admet que le regard venu des profondeurs du sensible est ce *Faux miroir*. Breton a souligné, dans *Le Surréalisme et la Peinture*³⁵, l'originalité extrême de la démarche de Magritte et a montré que l'action perturbatrice du peintre ne s'exerce pas sur les choses, mais sur les rapports qu'elles entretiennent entre elles. Il en ressort une image pensée, qui s'attache moins à renvoyer une copie du réel³⁶ qu'à faire apparaître l'insondable mystère que recèle toute réalité.

Aussi, vu de dos dans un espace tenu par convention pour réel, Edward James est de nouveau de dos dans la glace³⁷. Ainsi la peinture n'est pas un miroir qui reproduit les apparences du monde. C'est un miroir qui produit, au moyen de l'intervention de l'esprit et de l'art, tout ce qu'il veut, y compris, à l'instar ici du dos du personnage, la face cachée des choses.

²⁹ « Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana*; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres », dans Émile Zola, *L'Assommoir*, 1960, Coll. de la Pléiade, Lanoux A. et Mitterrand H. éd., Paris, Gallimard, p. 45.

³⁰ Lorsque Zola désigne les participants de la noce qui ne s'attachent qu'au sujet du tableau, J. Roudaut voit dans ce procédé comme une caricature de « l'écrivain avant tout sensible à ce qui dans l'oeuvre picturale permettra de produire un discours ». Voir Jean Roudaut, 1988, *Une ombre au tableau*, Rennes, Ed. Ubacs, pp. 53-54.

³¹ On pense ainsi aux réflexions de Georges Bataille sur la fonction normale de l'œil, qui tout comme la vision physiologique importe peu. L'essentiel est la vision orientée vers l'intérieur, et partant l'imagination. Voir Georges Bataille, 1991, *Documents 1929*, Paris, éditions Jean-Michel Place.

³² René Magritte, *Faux miroir*, 1928, huile sur toile, 54*80,9, New-York, MOMA.

³³ Azadée Nichapour, 2008, *Parfois la beauté*, Autour du Monde, Seghers.

³⁴ Cf. Noël Dolla, 1995, *La parole dite par un œil*, Paris, L'Harmattan.

³⁵ Le texte s'ouvre sur la formule « L'œil existe à l'état sauvage ». Plus loin Breton écrit « Distendre, au besoin jusqu'à les violer, ces rapports de grandeur, d'alternance, de substance, de mutuelle tolérance, c'est nous introduire dans une figuration seconde qui transcende la première par tous les moyens que la rhétorique énumère comme les figures de mots et les figures de style. » Voir André Breton, 1965 [1928], *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard.

³⁶ Reprenant la question à propos du statut de l'image dans le discours et comme discours, Julia Kristeva souligne que « L'image dont serait fait l'imaginaire n'est pas la copie d'un objet externe, comme on le croit facilement. Partie prenante de l'imaginaire, l'image est un discours figurant la construction : elle est une "vision". » Julia Kristeva, 1994, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, p. 376.

³⁷ *La reproduction interdite*, 1937, Huile sur toile, 79*65,5, Musée Boymans van Beumingen, Rotterdam.

Confondre la peinture avec un art de la reproduction est une erreur. En ce sens Magritte inscrit son art dans la définition donnée par Braque « Il ne faut pas imiter ce qu'on veut créer. Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre »³⁸.

Ce que reprendra à son compte Kurosawa dans son chef d'oeuvre *Dreams*³⁹. Son Van Gogh peignant *Champ de blé aux corbeaux*⁴⁰ ne dit pas autre chose : « Ce qui a l'air d'un tableau ne fait pas un tableau ». Et lui-même, prononçant cette phrase face au paysage qu'il est entrain de peindre, pénètre alors dans son oeuvre pour s'y perdre, à l'instar de ce qu'une autre nouvelle de Poe met en scène. En effet, la vie du modèle du *Portrait ovale*⁴¹ finit par se dissoudre, en quelque sorte, dans sa toile.

Ce faisant, quand utilisant le miroir Norman Rockwell⁴² construit une image certes flatteuse de sa personne dans son autoportrait célèbre, Magritte lui se représente à démontrer que peindre le réel équivaut à le penser par l'image... au moyen d'une trahison féconde. Le peintre pense en peignant... et l'oeuf est déjà l'oiseau. Rare exemple néanmoins où le titre, *La clairvoyance*⁴³, accompagne l'intention figurative.

En général, chez Magritte, la peinture n'illustre pas son titre.

Pourquoi ? Chez un peintre qui fait de sa condition d'artiste un élément subsidiaire de sa personnalité « Je ne suis pas un artiste, je suis un homme qui pense »⁴⁴, on peut comprendre le désir d'aller au-delà de cette fixité des images, propre à l'art pictural. Magritte revendique ainsi de pouvoir rendre préhensibles les linéaments de la pensée, le mouvement de l'esprit, assimilant ainsi l'art de peindre à un art de penser.

Partant sa peinture ne peut plus être simplement appréhendée selon l'expression de Maurice Denis, en tant que « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »⁴⁵, dans une appréhension banale des choses où l'image figée est en quelque sorte close sur la sacralisation de sa forme et de son unicité. A l'opposé, par l'articulation du voir et du lire, il entend offrir la possibilité de déplacement, d'une accentuation, d'une profondeur tout à la fois produit et objet d'une relecture.

Par là, ses tableaux laissent à voir une prédisposition à intégrer une grande diversité de composants non seulement stylistiques, mais aussi linguistiques, et par-delà culturels. Dans *La Page blanche*⁴⁶, citation hommage à un Mallarmé qui joue de l'impossibilité de l'écriture à conserver la blancheur de la page, Magritte fait apparaître la lune devant un rideau de feuille. La citation ajoute à cette peinture une dimension méditative, dont la réflexion permet d'atteindre la sensation du mystère.

D'autres tableaux, tel *La condition humaine*⁴⁷, se caractérise par un défi insolent à la logique. Avec cette vitre qui n'est pas fenêtre. Ce tableau est censé représenter exactement la portion du

³⁸ Georges Braque, 1948, *Cahiers 1917-1947*, Paris, Maeght, cité dans Jean Voellmy, 1989, *René Char ou le mystère partagé*, Seyssel, Champ Vallon, p. 141.

³⁹ A. Kurosawa, *Dreams*, 1990.

⁴⁰ Vincent Van Gogh, *Champ de blé aux corbeaux*, 1890, Huile sur toile, 103*50, Musée Van Gogh, Auvers-sur Oise.

⁴¹ Edgar Allan Poe, 1990, « *Le Portrait ovale* », traduction de C. Baudelaire, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Flammarion.

⁴² N. Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960, Huile sur toile, 113,5*87,5, Stockbridge, MA, The Norman Rockwell Museum.

⁴³ *La clairvoyance*, (*Autoportrait*), 1936, Huile sur toile, 54*65, Galerie Isy Brachot, Bruxelles.

⁴⁴ Déclaration qui prend tout son sens quand on sait qu'elle est faite en 1966, peu avant sa mort.

⁴⁵ Il s'agit là du commentaire qui accompagne le travail effectué par Paul Sérusier sous la dictée de Gauguin, dont le résultat est *Le Talisman*, oeuvre emblématique et fondatrice de l'esthétique des Nabis.

⁴⁶ *La page blanche*, 1967, Huile sur toile, 54*65, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts.

⁴⁷ *La condition humaine*, 1933, Huile sur toile, 100*81, National Gallery of Arts, Washington, DC.

paysage qu'il recouvre : en ce sens peinture et paysage se confondent, et Magritte révèle par là encore les ambiguïtés de la relation entre la « réalité » et sa transposition picturale.

Le tableau sur le chevalet est une image qui se confond avec un paysage. Le tout formant une dernière image, le tableau de Magritte. D'où l'interrogation sur ce qui constitue le paysage derrière le chevalet.

Par la confrontation de l'image et de son modèle, Magritte superpose indistinct et distinct et semble réfuter la profondeur de l'illusion figurative.

Dans le cas de ce dernier tableau, le titre fait-il déjà référence à l'œuvre de Malraux⁴⁸ ?

Mais si cette peinture a pu être qualifiée de littéraire, la raison ne doit pas en être uniquement recherchée du point de vue des références explicites à la littérature auxquelles renvoient parfois les titres des tableaux, comme *Les rêveries du promeneur solitaire* (1926), *Les liaisons dangereuses* (1926), *La philosophie dans le boudoir* (1947), ou *La Légende des siècles* (1950) et encore *La géante* (1929), *Les fleurs du mal* (1946), *Les affinités électives* (1933), *Eloge de la dialectique* (1936), *Le domaine d'Arnheim* (1938), *L'île au trésor* (1948)⁴⁹, *Les Misanthropes* (1955), *La légende dorée* (1958), *Le prêtre marié* (1960), *La folie Almayer* (1968).

Rousseau, Laclos, Sade, Hugo, Baudelaire, Goethe, Hegel, Poe, Stevenson, Molière, Jacques de Voragine, Conrad, Barbey d'Aurevilly... sont convoqués par Magritte pour faire jouer un principe de substitution, qui se construit autour d'une non-équivalence entre le texte et l'image, par l'emprunt et la citation⁵⁰ de titres hérités de la littérature.

Cet écart entre les formes de couleur et ce que les mots expriment permet de saisir combien la représentation n'est qu'une vision des choses.

Si la peinture n'est pas simple miroir du réel, son titre n'en redouble pas l'apparence. La subversion pouvant aussi bien s'attacher au rapport de l'image d'objet ou de nom par rapport à l'objet ou au nom, le nom par rapport à l'objet, ou encore l'objet par rapport au nom. Elle crée une illusion pour produire une vision.

La clef du tableau n'est pas donnée dans le titre, qui chez Magritte est rarement redondant, mais par la citation de l'œuvre elle-même que constitue précisément son titre. Cela est particulièrement vrai au travers des citations de l'œuvre d'Edgar Poe. Citation directe dans le cadre de *La reproduction interdite*, où si le miroir réfléchit le dos du personnage qui lui fait face, devant le miroir, sur la tablette d'une cheminée, est disposé un livre au titre lui bien visible : *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe.

Dans ce cas précis, la normalité du reflet du livre réfute le titre de l'œuvre peinte. La citation de l'œuvre de Poe accrédite là l'idée de Magritte sur l'écart entre la vue et la vision. La symétrie, tout comme la réalité, ne sont jamais ce qu'elles paraissent.

Mais Magritte peint aussi un *Démon de la Perversité*⁵¹ et un *Domaine d'Arnheim*⁵² librement inspiré de ses nouvelles.

Au désir d'Edgar Poe de « forcer la nature », dont le *Domaine d'Arnheim* constitue la parabole la plus impressionnante⁵³, répond la peinture de Magritte, à travers sa capacité à

⁴⁸ Le tableau de Magritte date de 1933, le roman d'André Malraux obtient à la fin de la même année le prix Goncourt.

⁴⁹ Gouache, 32,5*42,5, Coll. Part.

⁵⁰ M.-D. Popelard et A.Wall, 2005, *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

⁵¹ Dans *Le démon de la perversité*, 1928, Huile sur toile, 81,3*116, l'objet innommable se montre sans nom. On a là plusieurs images, qui placées en vue frontale, figurent des écrans-cadres et ressemblent à autant de pièces de puzzle, dont la visibilité nous reste énigmatique.

⁵² *Le domaine d'Arnheim*, 1938, Huile sur toile, 73*100, Collection Diane S. A..

⁵³ Avec *Le Cottage Landor*, Poe met également en scène un paysage où l'action de l'homme corrige la nature.

picturaliser le projet d'Ellison selon lequel « Il n'existe dans la nature aucune combinaison décorative, telle que le peintre de génie la pourrait produire »⁵⁴.

III Je cite, Tu cites, Il... signe. Citation, Signe et logique perceptive

Magritte s'efforce de jouer de l'articulation des signes verbaux et des éléments plastiques. Le génie de Magritte est d'avoir pris conscience que le cœur du mystère touche au langage⁵⁵. Dès 1929, quand il joue avec ses tableaux mots, il va le plus loin possible non pas dans la déconstruction du langage, mais dans l'invitation à déconstruire, ce qui est poétiquement plus riche.

Plus généralement, dans son oeuvre le titre et l'image se redoublent. Non tant d'un point de vue d'un principe de réversibilité, mais bien plutôt d'un principe de simultanéité.

La structure de l'ensemble est perceptible en un coup d'œil, et le spectateur peut appréhender alors une intertextualité interne et externe. Son *Eloge de la dialectique*⁵⁶, par exemple, n'est pas détournement de l'interprétation, mais dépasse aussi le cadre de la simple illustration. Si l'image peut paraître plus présente que le mot⁵⁷, leur confrontation permet de révéler, du point de vue de l'iconologie, un détournement, voire un renversement, de l'interprétation. Se joue là le mystère de liens que noue la conscience entre les objets, leur dénomination et leurs représentations, déterminant les distances, jeux d'échelle et glissement de sens.

La citation peut-être parfois encore au-delà de la mention du titre lui-même.

Si avec *La clairvoyance* le titre du tableau nomme ici ce que l'image donne à voir, le tableau est en même temps une réinterprétation du discours descriptif du *Portrait ovale*⁵⁸.

Bien sûr il s'agit d'une mise en scène de la non-pertinence du rapport entre le modèle et sa figuration. Mais en même temps c'est aussi la transposition directe du thème et du sujet, qui introduit donc une citation directe de l'oeuvre de l'écrivain américain Poe, et ce sans même le truchement du titre. Simplement, du portrait ovale, il transpose directement au plan pictural la forme de l'œuf. Ovale du portrait, ovale de l'œuf. Quand d'un portrait, il fait un autoportrait.

Et à rebours de la nouvelle fantastique où le modèle s'étirole à mesure qu'il est représenté sur la toile⁵⁹, l'objet figuré s'anime sous le pinceau de Magritte pour passer de l'œuf à l'oiseau.

Chaque chose est ainsi à concevoir par la pensée, et la composition du tableau articule divers niveaux de citation qui font sens.

⁵⁴ Edgar Allan Poe, 1978, « Le domaine d'Amheim » dans *Histoires Grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, « Folio classique ».

⁵⁵ Cf. Roland Barthes, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, pp. 40-51.

⁵⁶ *Éloge de la dialectique*, 1937, Huile sur toile, 65*54, National Gallery of Victoria, Melbourne.

⁵⁷ On notera à ce propos combien dans l'oeuvre d'Italo Calvino l'image est à la base du mot. En particulier dans Calvino, 1973, *La Taverna dei destini incrociati*, Einaudi, où le récit repose sur la multiplication de citations verbales d'éléments visuels.

⁵⁸ Poe figure selon le témoignage de son épouse parmi ses auteurs favoris.

⁵⁹ José Saramago appréhende aussi l'exécution de la peinture du portrait dans une expérience du temps. « Je me plais à penser que je cultive un art mort grâce auquel, par le biais de ma faillibilité, les gens croient fixer une certaine image d'eux-mêmes, organisée en relation de certitude, l'image d'une éternité qui ne commence pas seulement quand le portrait est terminé, mais qui vient d'avant, de toujours, comme une chose qui a toujours existé simplement parce qu'elle existe en cet instant, une éternité qui va vers le néant... », dans José Saramago, 2000, *Manuel de peinture et de calligraphie*, Paris, Seuil.

Alors que dans un tableau l'image se passe de nom, avec *La trahison des images*⁶⁰ le texte « Ceci n'est pas une pipe »⁶¹ intervient, non comme une condition nécessaire à l'objet, mais pour souligner le divorce entre la représentation de l'objet et son nom. Décalage d'autant plus marqué que l'énoncé est censé renvoyer à la figure qui lui est concomitante.

La pipe, élément prégnant du tableau de Magritte, est le référent du déictique « Ceci ». Cette œuvre confirme qu'en isotopie, il y a référence mutuelle entre figure et texte sous-titré.

Le texte peint dans le tableau accompagne de sa ligne de portée la déconstruction de sa lecture en vision, mêlant pour le confronter l'acquisition du message écrit à la perception de la figure visuelle. La négation d'une relation de représentation contribue à solliciter des interprétations. L'image n'est pas l'objet qu'elle représente, mais œuvre et objet en elle-même.

Ainsi la citation produite fonctionne à l'instar d'un discours rapporté, moins pour dupliquer, ici l'image représentée⁶², que pour participer à la constitution des représentations attachées à l'image. L'unité du tableau tenant au final dans la production d'un sens par la juxtaposition des contraires ou, pour reprendre un mot des mystiques, par une « coïncidence des opposés ».

L'articulation des images et des mots permet à Magritte de passer de la pensée visible à la pensée lisible. L'image est-elle trahie par les mots ? Ou à l'inverse la peinture n'est-elle pas toujours une trahison, certes féconde, du langage et du réel ?

Avec *Les deux mystères*⁶³ « Ceci n'est toujours pas une pipe ». Mais la mise en abyme et le redoublement de *La trahison des images*.

Par l'écart que suscite le contraste entre le titre et l'image qui est censée le figurer, Magritte se joue des apparences, et donne à sa peinture l'occasion d'une gamme de signifiés qui autorise à aller au-delà de la perception ordinaire. Il participe à définir une « syntaxe » particulière faite de subtiles discontinuités et de ruptures délicates. Par là s'impose un effort réflexif.

Les multiples citations dont il parsème son œuvre lui permettent de dépasser le niveau de conscience ordinaire, propre à la réception banale des choses, pour revendiquer l'irréalité de principe caractéristique de sa peinture.

La peinture de Magritte est avant tout une peinture de la pensée en action. On peut comprendre ainsi son peu d'appétence pour l'abstraction lyrique ou expressionniste qui, s'attachant à la matière, ne révélait rien de la pensée.

En posant son regard vers le hors-champ, et en confrontant sans cesse l'image au message écrit, il s'invente un langage qui pousse le spectateur à appréhender, au-delà de la banalité de l'apparence, les réalités autres, singulières jusqu'à l'insolite.

Magritte donne ainsi à sa peinture cette dimension particulière qui fait de son œuvre une poétique des mots et des images.

⁶⁰ René Magritte, *La trahison des images*, 1929, 62,2*81, Los Angeles County Museum of Art.

⁶¹ Parmi les nombreux travaux autour de cette œuvre centrale de la production de Magritte, voir André Blavier, 1973, *Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte*, Verviers, Temps Mêlé ; Michel Foucault, 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, et Paul Joseph Memmi, 2005, *Etude de sémiolinguistique du sous-titrage pour une écriture concise assisté par ordinateur (ECAO) avec application à l'audiovisuel*, Thèse de Doctorat, Université de Paris X Nanterre, pp.151-153.

⁶² Qui est elle-même duplication d'un objet source.

⁶³ René Magritte, *Les deux mystères*, 1966, Huile sur toile, 65*80, Courtest Galerie Isy Brachot, Bruxelles.

Conclusion : « L'art ne reproduit pas le visible. Il le rend visible. » Paul Klee⁶⁴

Pour sa façon de juxtaposer, confronter des espaces imaginaires et de mettre en relation les mots et l'image, Magritte est remarquable.

Il offre matière à illustrer le propos de Jean Louis Schefer selon lequel : « L'image n'a pas de structure a priori ; elle a des structures textuelles... dont elle est le système »⁶⁵. La citation que constitue le titre, qui plus est quand elle-même renvoie à une référence extérieure à l'image peinte, ne peut être conçue comme simple description du tableau. Elle ne sert pas à définir un état neutre, littéral du langage mais tout au contraire permet d'appréhender l'image comme un champ ouvert aux investissements subjectifs. Loin de jouer d'un mode contradictoire de celui de la perception visuelle, la citation dans les titres de la peinture de Magritte s'inscrit dans le registre du visible et fait de chaque tableau un objet à mi-chemin entre réel et imaginaire⁶⁶.

La fragmentation du réel qu'il développe finit par suggérer un art familier et étrange.

Familier parce que tout le monde connaît Magritte : ses œuvres sont partout, dans les musées, mais aussi dans la publicité, les films, les livres...⁶⁷.

Malgré son attachement à la figuration, qui n'est peut-être pas sans influence dans ce succès, demeure une part d'étrangeté dans ses tableaux où il ne se borne pas à reproduire une image fidèle à la réalité.

Toujours, un élément perturbateur vient en déranger la perception. C'est ce principe de dépaysement que Magritte a perfectionné en associant les éléments les plus simples de la vie quotidienne sur une même toile, sans que leur réunion ne provoque quelque chose de reconnaissable, mais plutôt quelque chose d'étrange, de non identifiable, faisant basculer notre perception du monde, ou suscitant des associations d'idées incongrues⁶⁸.

C'est là matière à des espaces psychologiquement hantés de « l'âme des choses », évoqués en Belgique par Ensor, Mellery ou Spilliaert. Un mystère, source de poésie⁶⁹, qui permet d'accéder par la contemplation à, selon l'expression de Balthus, un « espace secret enfin perçu »⁷⁰.

BATAILLE Georges, 1991, *Documents 1929*, Paris, éditions Jean-Michel Place.

BARTHES R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, pp. 40-51.

BARTHES R., 1992, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, Coll. « Point ».

⁶⁴ Paul Klee, 1980, *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, « Folio Essais ».

⁶⁵ Cité dans, « La peinture est-elle un langage ? » dans Roland Barthes, 1992, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, Coll. « Point », p. 140.

⁶⁶ Pour Magritte, il conviendrait non que la copie ressemble au modèle, mais que le modèle ait à cœur de ressembler à sa copie, c'est-à-dire que l'art ne recueille pas un sens qui est déjà le sien, mais au contraire lui en confère un, lui ouvre un chemin insoupçonné et tout à fait capable, malgré et à cause de son abstraction, d'offrir à son être une orientation nouvelle. En cela il réfute le concept de « représentant analogique » que Sartre définit ainsi : « L'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de 'représentant analogique' de l'objet visé. » dans Jean-Paul Sartre, 1940, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, p. 34.

⁶⁷ Au-delà des citations les plus courantes - René Girard (1978) illustrant la couverture *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Livre de Poche, « Biblio Essais », au moyen du *Fils de l'homme*, 1964, 116*89, Coll. Part., Huile sur toile - celles de l'univers musical semblent les plus fécondes. Ainsi, Gérard Manset se sert du tableau de 1942, *Mesdemoiselles de l'isle Adam*, pour illustrer la pochette de son album *Le langage oublié*, 2004, ou le jazzman Brad Mehldau cite *La maison de verre*, 1939, pour celle de *Largo*, 2002.

⁶⁸ Ce que lui-même appelle des « affinités électives ».

⁶⁹ Liliane Louvel, 1997, « La description « picturale ». Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n° 112, Seuil, pp. 475-491.

⁷⁰ Christine Lenief, 2007, *Balthus intime*, DVD, Paris, Editions Montparnasse Mulimédia.

BLAVIER André, 1973, *Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte*, Verviers, « Temps Mêlé ».

BRAQUE Georges, 1948, *Cahiers 1917-1947*, Paris, Maeght.

BRETON André, 1965, [1ere édition 1928, Paris, NRF], *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, réédition Gallimard.

CALVINO Italo, 1973, *La Taverna dei destini incrociati*, Einaudi.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France et WALL Anthony, 2004, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois, Bréal.

DOLLA Noël, 1995, *La parole dite par un oeil*, Paris, L'Harmattan.

FOUCAULT Michel, 1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana.

FOUCAULT Michel, 1990, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

GIRARD René, 1978, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Livre de Poche, « Biblio Essais ».

JONGEN René Marie, 2002, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles.

KLEE Paul, 1980, *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, « Folio Essais ».

KRISTEVA Julia, 1994, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.

KUROSAWA Akira, *Dreams*, 1990.

JANCENE-JAIGU France, 2000, « De la citation en peinture : Les Reflections Series de Roy Lichtenstein », in BRUGIÈRE Bernard, LEMARDELEY Marie-Christine et TOPIA André (dir.), *L'Art dans l'Art*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

LACAMBRE Geneviève, « De quelques peintures remarquées par Charles Baudelaire », Artistes critiques, objets critiques, Colloque *La critique / Le critique*, Intermedia (UMR 7109 - CNRS - Paris III - ENS), 12-13 mars 2004. LENIEF Christine, 2007, *Balthus intime*, DVD, Paris, Editions Montparnasse Mulimédia.

LOUVEL Liliane, 1997, « La description 'picturale'. Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n°112, pp. 475-491.

LUPIEN J., 2005, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », in POPELARD Marie-Dominique et WALL Anthony (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1979, *Le visible et l'invisible*, Texte établi par Lefort Claude, Paris, Gallimard, « Tel ».

MEMMI Paul Joseph, 2005, *Etude de sémiolinguistique du sous-titrage pour une écriture concise assisté par ordinateur (ECAO) avec application à l'audiovisuel*, Thèse de Doctorat, Université de Paris X Nanterre.

NICHAPOUR Azadée, 2008, *Parfois la beauté*, Autour du Monde, Seghers.

PANOFSKY Erwin, 1939, *Studies in Iconology*, New-York, Oxford University Press.

POE Edgar Allan, 1978, « Le domaine d'Arnheim » dans *Histoires Grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, « Folio classique ».

POE Edgar Allan, 1990, « *Le Portrait ovale* », traduction de C. Baudelaire, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Flammarion.

POPELARD Marie-Dominique et WALL Anthony, 2005, *Citer l'autre*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.

ROUDAUT Jean, 1988, *Une ombre au tableau*, Rennes, Ed. Ubacs.

SARAMAGO José, 2000, *Manuel de peinture et de calligraphie*, Paris, Seuil.

SARTRE Jean-Paul, 1940, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.

SCHAPIRO Meyer, 2000, *Les mots et les images*, Paris, Macula.

STAFFORD Barbara, 1982, « Endymion's moonbath : Art and Science in Girodet's masterpiece », *Leonardo*, vol. 15, n°3, pp. 193-198.

VOELLMY Jean, 1989, *René Char ou le mystère partagé*, Seyssel, Champ Vallon.

VOUILLOUX Bernard, 1995, *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, CNRS Langages.

ZOLA Emile, *L'Assommoir*, 1960, Coll. de la Pléiade, Lanoux A. et Mitterand H. éds., Paris, Gallimard.